

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

# SPHERES OF CULTURE



Volume XV

Lublin 2016



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

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

# SPHERES OF CULTURE

Volume XV



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 XV:****History and Cultural Studies**

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

**Political Science**

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

**Philology, Social and Media Communication**

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

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

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

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

Copyright © 2016 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych  
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland  
[www.spheresofculture.umcs.lublin.pl](http://www.spheresofculture.umcs.lublin.pl)

*All rights reserved*

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

# CONTENTS

## Philology

<b>Oleh Shalata.</b> Ukrainian and Polish Topics as Sidelighted in Relevant Contexts by the Author of <i>Gulliver's Travels</i>	16
<b>Svitlana Pidopryhora.</b> Artistic Experiment: Method, Artistic Means, Kind of Innovation	26
<b>Oksana Zhuk.</b> Features of Addressee in the Internal Communicative System of Lyrical Texts	34
<b>Tetiana Kachak.</b> Research of Literature for Children and Youth: Methodological Platform and Interpretive Strategies	41
<b>Liliya Shuma.</b> The Ethnic Stereotype of Pole in the Ukrainian Prose of not Fairytales	48
<b>Iryna Hutsuliak.</b> Scientific Concepts of Researchers of Ukrainian Baroque Outside of Ukraine	55
<b>Yuliya Slyvka.</b> Coexistence of Verbal and Graphic Images in Christmass Collection of Pamvo Berynda	62
<b>Valentyn Maltsev.</b> Elements of Tonics in Versification of Hryhoriy Skovoroda's	73
<b>Nadiya Holubinka.</b> Taras Shevchenko Art in Mykola Yevshan Estimation	82
<b>Tetiana Dziuba.</b> Mykola Hohol in Literary and Aesthetic Concept of Mykhaylo Drahomanov	87
<b>Svitlana Karpenko.</b> Ukrainian Fairy Tale Studies in the Second Half of the 19 <sup>th</sup> Century: Narrative Recording and Edition Practice	91
<b>Hanna Sokil.</b> The History of Ukrainian-Polish Folklore Relationships of the Shevchenko Scientific Society in Lviv	100

<b>Tetiana Matvievych.</b> Night as a Special Chronoarea in Ukrainian Novel Discourse of the Second Half of the 19 <sup>th</sup> Century: Archetypal and Mythological Aspects	107
<b>Svitlana Yagello.</b> Genre Definition of Demonological Stories	114
<b>Vasyl' Sokil.</b> Folklore Records by Josef Schneider on Pages Journal "Lud"	124
<b>Mykola Zymomrya, Roman Horak, Ivan Zymomrya.</b> Letters of Ivan Franko: Essence of Author's Creative Aspirations	129
<b>Svitlana Kyryliuk.</b> The Creation of Euheniya Yaroshynska: <i>Native / Strange</i> as Creative Communication Strategy in Bukovyna at the turn of the 19 <sup>th</sup> – 20 <sup>th</sup> Centuries	149
<b>Lesia Demaska-Budzuliak.</b> Toward Genesis of the Ukrainian Ukrainian Literary Studies: Pavlo Fylypovych's <i>The Ukrainian Literary Studies During 10 Years of the Revolution</i>	162
<b>Svitlana Barabash.</b> The Artistic Model of Socialist Realism in the Social and Psychological Story <i>The Village Rises</i> by Mykhaylo Kozoris	169
<b>Yuliya Prokopchuk.</b> Esthetic Views of Dmytro Zahul of the "Muzahet" Period	174
<b>Iryna Dmytriv.</b> Mystery of Christmas in Bohdan Ihor Antonych Poetic Interpretation	184
<b>Sophiya Kohut.</b> Mykhaylo Rudnytskyi and Polish Culture: Approaching and Opposition	194
<b>Olha Sloniowska.</b> The Domain of National Family in the Literature of Ukrainian Diaspora of 20 <sup>th</sup> – 50 <sup>th</sup> Years of the 20 <sup>th</sup> Century	202
<b>Volodymyr Radziyevskyi.</b> Expressive Function of Tropes in Short Stories of Leonid Mosendz	212
<b>Serhiy Halchenko.</b> "Ten Years" of Ostap Vyshnia	218
<b>Mariya Kostiuhenko.</b> Individuality of Oles' Honchar in Social and Literary Process of the Second Half of 20 <sup>th</sup> Century	231
<b>Oleh Rarytskyi.</b> The Figure of Olexandr Korniychuk Through the Prism of Non-Fiction Prose by the Ukrainian Writers of the 1960s: Literary Criticism Aspect	239
<b>Tetiana Tkachenko.</b> The Illusion of Reality in the Small Prose of Valentyn Tarnavskyi	245

<b>Ihor Astapenko.</b> Poetical Otherness in Sonnets by Emma Andyievska	254
<b>Iryna Nazaruk.</b> Wreaths of Sonnets in the Creative Work of Kost' Shyshko	259
<b>Myroslav Layuk.</b> Loci of the Symbolic Senses Creation in the Works of Vasyl' Herasymyuk	267
<b>Nataliya Khytra.</b> Theme of School Life in the Works of Maryna Pavlenko	275
<b>Diana Kovalenko.</b> Concept of Body in the Novel of Sophiya Andrukhovych the <i>Salmon</i>	281
<b>Olha Bashkyrova.</b> City and Village in Gender Artistic Reality Models of Modern Ukrainian Novels	289
<b>Mykhaylo Kalinichenko.</b> American Renaissance and Popular Literature of the United States of the First Half of the 19 <sup>th</sup> century: The Problem of Canon Formation	297
<b>Yalin Li.</b> Creative Work of Zinaida Gippius and Dmytro Merezhkovskyi of 1925 – 1927 in Reception of Georgiy Adamovich	305
<b>Roksoliana Kokhan.</b> Existential Dimensions of Home in Modelling the Artistic World of Jostein Gaarder's <i>Through a Glass, Darkly</i>	313
<b>Dmytro Drozdovskiyi.</b> Discourse of Memory and Theory of Multifaceted Choice in David Mitchell's <i>Cloud Atlas</i>	322
<b>Tetiana Masytska.</b> Subject and Predicate as Interdependent Components in a Two-Member Sentence Structure (Based on material of Language of Ukrainian Diaspora Writers)	330
<b>Yuliya Vaseyko.</b> Anthroponyms as Productive Component in Onomastic Space of Yeuhel Malaniuk's Poetries	336
<b>Oleksiy Vorobets.</b> Modification of Minimal Sentence Structures with Extenders (Based on Material from Works of Ukrainian Diaspora)	343
<b>Ruslana Savchuk (Rizhko).</b> Figurative Trope Means of the Linguistic Creativity of Sviatomyr Fostun (Based on the Collection of Etudes <i>The Paths of Life</i> )	347
<b>Khrystyna Petriv.</b> The Linguocultural Interference in Works of Oksana Pakhlovska	355
<b>Olena Vovk.</b> Learning a Foreign Language: A New Paradigm	361



## History

- Leonid Zaliznyak.** The First Indo-European Herdsmen of the Sea of Azov and Black Sea Steppes 368
- Tetiana Horan.** Participation of Greek Catholic Clergy of Przemyśl Eparchy in the Activity of the Ukrainian Cultural and Educational Society “Prosvita” (1919 – 1939) 375
- Olha Tsymbala.** Local History Studies of Mykola Holubets 384

## Politology

- Petro Kuzyk.** Ukraine’s “In-betweenness” in the Divided Post-Communist Europe: A Changing Trend? 396

## Cultural Studies

- Olena Gedz’.** The Creativity of Mykola Tutkovskiy as a Perception of Western European Musical Romanticism in Ukrainian Culture of the 20<sup>th</sup> Century 406
- Viktor Stepurko.** Pavlo Hun’ka: Ukrainian Vocal and Historical Parallels 414
- Anastasiya Kravchenko.** Chamber Performance of Ukraine in the Context of Universalistic Measurements in Postmodern Aesthetics 424
- Olena Afonina.** “Double Coding” in the Synthesis of the Arts 430
- Olha Kuldyrkayeva.** Important Professional Qualities in the Process of Professional Training of Future Teachers of Music 439
- Kostiantyn Batsak.** First Italian Opera Enterprises of Odessa: Organization, Personalities, Repertoire (1812 – 1820) 445
- Iryna Yan.** Historical-Cultural Aspect of Formation of Ukrainian Theatre Eastern Galicia Last Third of the 19<sup>th</sup> Century 455
- Ludmyla Hurenko.** The Phenomenon of Mykola Voronyi’s Theatrical Critical Thought (Culturological Aspect) 464
- Svitlana Sobolevska.** The Role of Stage-Director of Amateur Theater in the Multicultural Environment 470

**Oleksiy Sinchenko.** Film Language and / or “Amount of Arts”:  
Film Studies Reflections of Leonid Skrypnyk 478

**Violetta Demeschenko.** The Origins of Postmodern Stylistics  
of Modern Silent Film 487

## Social and Media Communication

**Yuliya Melnychuk.** Discussion Aspects of Religious Issues in Magazine  
“Bukovyna” and Other Mass Media of Austro-Hungarian Empire Period 496

**Yuliya Popovych.** Unity as a Key Idea in the Editorial Policy  
of the Newspaper “Bukovyna” (in 1895 – 1897) 508

**Liudmyla Teodorska.** Perception of Advertising by Children’s Audience  
(On the Results of the Survey) 517

## Reviews

Ihor Hyrych Studies of Hrushevskyyi  
Ihor Hyrych, *Mykhaylo Hrushevskyyi: the Constructor of Ukrainian Modern Nation*  
[In Ukrainian], Kyiv: Smoloskyp 2016, 840 pp.  
(**Vitalii Telvak**) 526

“Great Defoliation of Messages...”  
Vitaliy Nazarets, *Genre Modifications of the Ukrainian Addressed Lyrics*  
[In Ukrainian], Rivne: O. Zen’ 2014, 384 pp.  
(**Valeriy Korniychuk**) 530

Non-fiction Literature of Ukrainian Sixtiers as Purpose Genre  
Oleh Rarytskyi, *Sheets music of text and spirit (Artistic and Documentary Prose  
of Ukrainian Sixtiers)*  
[In Ukrainian], Kyiv: Smoloskyp 2016, 488 pp.  
(**Oleksiy Sinchenko**) 538

Gospel of Bird: Pieces of Paradise with Obsolete Traces of God  
Svitlana Kyryliuk, *The Garden of Earthly Delights* [Selected Poetry; In Ukrainian],  
Chernivtsi: Druk Art 2016, 240 pp.  
(**Halyna Levchenko**) 545

## CONTENTS

### Philology

<b>Oleh Shalata.</b> Ukrainian and Polish Topics as Sidelighted in Relevant Contexts by the Author of <i>Gulliver's Travels</i>	16
<b>Світлана Підпригора.</b> Художній експеримент: метод, художній засіб, різновид новаторства	26
<b>Оксана Жук.</b> Особливості адресата у внутрішній комунікативній системі ліричних текстів	34
<b>Тетяна Качак.</b> Дослідження літератури для дітей та юнацтва: методологічна платформа та інтерпретаційні стратегії	41
<b>Лілія Шума.</b> Етнічний стереотип поляка в українській неказковій прозі	48
<b>Ірина Гуцуляк.</b> Наукові концепції дослідників українського Бароко з-поза України	55
<b>Юлія Сливка.</b> Співіснування словесного та графічного образів у різдвяній збірці Памви Беринди	62
<b>Валентин Мальцев.</b> Елементи тоніки у версифікації Григорія Сковороди	73
<b>Надія Голубінка.</b> Творчість Тараса Шевченка в оцінці Миколи Євшана	82
<b>Тетяна Дзюба.</b> Микола Гоголь у літературно-естетичній концепції Михайла Драгоманова	87
<b>Світлана Карпенко.</b> Українське казкознавство другої половини XIX століття: фіксація наративу та едиційна практика	91
<b>Ганна Сокіл.</b> З історії українсько-польських фольклористичних зв'язків Наукового Товариства імени Шевченка у Львові	100

<b>Тетяна Матвеева.</b> Ніч як особлива хроноплощина в українському романному дискурсі другої половини XIX століття: архетипно-мітологічний аспект	107
<b>Світлана Ягело.</b> Жанрова дефініція демонологічних оповідань	114
<b>Василь Сокіл.</b> Фольклор у записах Юзефа Шнайдера на сторінках часопису “Lud”	124
<b>Микола Зимомря, Роман Горак, Іван Зимомря.</b> Листи до Івана Франка: сутність творчих устремлінь автора	129
<b>Світлана Кирилюк.</b> Творчість Євгенії Ярошинської: <i>своє / чуже</i> як комунікативна творча стратегія в буковинському просторі на зламі XIX – XX століть	149
<b>Леся Демська-Будзуляк.</b> До генези українського літературознавства: розвідка Павла Филиповича <i>Українське літературознавство за 10 років революції</i>	162
<b>Світлана Барабаш.</b> Художня модель соцреалізму в соціально-ідеологічній повісті Михайла Козоріса <i>Село Встає</i>	169
<b>Юлія Прокопчук.</b> Естетичні погляди Дмитра Загула періоду “Музагету”	174
<b>Ірина Дмитрів.</b> Містерія Різдва у поетичному осмисленні Богдана Ігоря Антонича	184
<b>Софія Когут.</b> Михайло Рудницький і польська культура: наближення та протистояння	194
<b>Ольга Слоньовська.</b> Домен Національної Сім’ї в літературі української діаспори 20-х – 50-х років XX ст.	202
<b>Володимир Радзієвський.</b> Виразальна функція тропеїчних засобів мовлення малої прози Леоніда Мосендза	212
<b>Сергій Гальченко.</b> “Десятирічка” Остапа Вишні	218
<b>Марія Костюченко.</b> Індивідуальність Олеса Гончара в суспільно-літературному процесі другої половини XX ст.	231
<b>Олег Рарицький.</b> Постать Олександра Корнійчука крізь призму прози- <i>nonfiction</i> українських шістдесятників: літературно-критичний зріз	239
<b>Тетяна Ткаченко.</b> Ілюзія реальності у малій прозі Валентина Тарнавського	245

<b>Ігор Астапенко.</b> Поетичне інобуття в сонетарії Емми Андіївської	254
<b>Ірина Назарук.</b> Вінки сонетів у творчості Костя Шишка	259
<b>Мирослав Лаюк.</b> Локуси символічного смислоутворення у творчості Василя Герасим'юка	267
<b>Наталія Хитра.</b> Тема шкільного життя у творчості Марини Павленко	275
<b>Діана Коваленко.</b> Концепт тіла у романі Софії Андрухович <i>Сьомга</i>	281
<b>Ольга Башкирова.</b> Місто та село у гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики	289
<b>Михайло Калініченко.</b> Американський Ренесанс і популярна література Сполучених Штатів першої половини ХІХ-ого сторіччя: проблема формування національного канону	297
<b>Ялінь Лі.</b> Творчість Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського 1925 – 1927 років у рецепції Георгія Адамовіча	305
<b>Роксоляна Кохан.</b> Екзистенційні виміри дому в моделюванні художнього світу повісті Юстейна Гордера <i>У дзеркалі, у загадці</i>	313
<b>Дмитро Дроздовський.</b> Дискурс пам'яти і концепція множинного вибору у романі <i>Хмарний Атлас</i> Девіда Мітчелла	322
<b>Тетяна Масицька.</b> Підмет і присудок як взаємозалежні компоненти у структурі двоскладного речення (на матеріялі мовотворчості українських письменників-емігрантів)	330
<b>Юлія Васейко.</b> Антропоніми як продуктивний компонент ономастичного простору поезій Євгена Маланюка	336
<b>Олексій Воробець.</b> Модифікація мінімальних реченневих структур із поширювачами (на матеріялі творів української діаспори)	343
<b>Руслана Савчук (Ріжко).</b> Образно-тропείчні засоби у мовотворчості Святомира Фостуна (на матеріялі збірки етюдів <i>Стежинами Життя</i> )	347
<b>Христина Петрів.</b> Лінгвокультурна інтерференція у творах Оксани Пахльовської	355
<b>Olena Vovk.</b> Learning a Foreign Language: A New Paradigm	361

## History

- Leonid Zaliznyak.** The First Indo-European Herdsmen of the Sea of Azov and Black Sea Steppes 368
- Тетяна Горан.** Участь греко-католицького духовенства перемишльської єпархії у діяльності українського культурно-освітнього товариства “Просвіта” (1919 – 1939 pp.) 375
- Ольга Цимбала.** Краєзнавчі студії Миколи Голубця 384

## Politology

- Petro Kuzyk.** Ukraine’s “In-betweenness” in the Divided Post-Communist Europe: A Changing Trend? 396

## Cultural Studies

- Олена Гедзь.** Творчість Миколи Тутковського як рецепція західноєвропейського музичного Романтизму в українській культурі початку ХХ століття 406
- Віктор Степурко.** Павло Гунька: українські вокально-історичні паралелі 414
- Анастасія Кравченко.** Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістських вимірів постмодерної естетики 424
- Олена Афоніна.** «Подвійне кодування» у синтезі мистецтв 430
- Olha Kuldyrkayeva.** Important Professional Qualities in the Process of Professional Training of Future Teachers of Music 439
- Костянтин Бацак.** Перші італійські оперні антрепризи Одеси: організація, персоналії, репертуар (1812 – 1820 pp.) 445
- Ірина Ян.** Історико-культурний аспект становлення українського театру Східної Галичини останньої третини ХІХ століття 455
- Людмила Гуренко.** Феномен театральної критичної думки Миколи Вороного (культурологічний аспект) 464

- Світлана Соболевська.** Роль режисера аматорського театру у полікультурному просторі 470
- Олексій Сінченко.** Кіномова і / чи “сума мистецтв”: кінознавчі рефлексії Леоніда Скрипника 478
- Віолета Демещенко.** Витоки постмодерної стилістики сучасного німого кіно 487

## Social and Media Communication

- Юлія Мельничук.** Дискусійні аспекти релігійної проблематики на шпальтах “Буковини” та інших мас-медій періоду Австро-Угорської імперії 496
- Юлія Попович.** Соборність – ключова ідея у редакційній політиці газети “Буковина” (1895 – 1897 роки) 508
- Людмила Теодорська.** Сприйняття реклами дитячою аудиторією (за матеріалами анкетування) 517

## Reviews

- Грушевськіяна Ігоря Гирича  
Ігор Гирич, *Михайло Грушевський: конструктор української модерної нації*, Київ: Смолоскип 2016, 840 с.  
(**Віталій Тельвак**) 526
- “Послань великий листопад...”  
Віталій Назарець, *Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія*, Рівне: О. Зень, 2014, 384 с.  
(**Валерій Корнійчук**) 530
- Література *non-fiction* українського шістдесятництва як метажанр  
Олег Рарицький, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.  
(**Олексій Сінченко**) 538
- Євангеліє від птаха: зліпки раю, у якому вистигли сліди Бога  
Світлана Кирилук, *Сад земних насолод*, Чернівці: Друк Арт 2016, 240 с.  
(**Галина Левченко**) 545

# Philology



Oleh Shalata

**UKRAINIAN AND POLISH TOPICS AS SIDELIGHTED  
IN RELEVANT CONTEXTS  
BY THE AUTHOR OF *GULLIVER'S TRAVELS***

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

*Abstract:* The topicality of the article is stipulated by the 350<sup>th</sup> Anniversary of Jonathan Swift's birthday and 290 years of *Gulliver's Travels* (end of 1726). As experts on Swift conclude, the author of *Gulliver's Travels* did not develop any original world history interpretation concepts, but, rather, wholly adhered to traditional ones, his power of penetration into the causes of events and essence of men allowed him to grasp much more behind the looking glass of political history, than was habitually seen. Vulnerable to social, particularly – national, injustice, a loyal Anglican churchman, great satirist and influential politician during the reign of the last Stewart monarch Queen Anne, whose royal historian he cherished a dream to be, Swift considered, among other things, many issues from the history of Ukraine and Poland. The article represents a brief survey of Swift's considerations, scattered all about his written heritage, on Ukrainian and Polish cultural, religious, historic and linguistic peculiar traits.

*Keywords:* Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Daniel Defoe, Taras Shevchenko, Ukrainian studies, Polish studies, the Church Union of Berestia, cardinal Cesar Baronius, Sarmatia, Scythia, Ireland, Henry III Valois (Henrik Waloza), the Henrician Articles, the Battle of Poltava, Charles XII, historiography

Swift's masterpiece – *Gulliver's Travels* – first appeared in Ukrainian, most probably, in 1895 (Lviv, translated by Lev Turbatskyi), almost simultaneously with the publication of *Podróże Gulliwera* in Polish (Zolochiv, near Lviv). But the Polish source as a component of the Ukrainian reception of Swift's creativity is at least by a century older. Gulliver's voyage to the country of the Houyhnhnms can be an alleged proof of Swift's first-hand knowledge of life conditions approximated to those on the lands of the then Rzecz Pospolita. Furthermore, Swift's yahoos were not seldom drawn upon in order to illustrate

the wretched existence of populace in the Polish-Lithuanian Commonwealth: "In 1817 A. Sniadecki published in Vilnius periodical *Wiadomości uliczny*, – the organ of the notorious "Society of Rascals", – "The Continuation of Gulliver's Travels", in fact, an accomplished satire upon the obscurantism of the gentry and poverty of the peasants in the Polish-Lithuanian lands" [9, XL: the introduction]. The fashion of referring to Swift in case of social troubles can be derived from his younger contemporary [Dr] Samuel Jonson, of whom Macaulay in *Life of Johnson* related, that his satire on English Parliament, entitled *Reports*

from the *Debates in the Senate of Lilliput*, became a jolly popular reading.

Not in any translation of Swift's works hitherto made, which may comprise nearly a hundred languages, his writings are represented in a complete set, neither all of them are available in the Internet (e-book projects, etc.). Therefore, let no illusions be produced as to the fullness of the study of the question under consideration: in this article it may be great, but, certainly, not exhaustive. Swift's observations of Ukrainian and Polish topics, whether taken separately or jointly, have not yet received a conclusive clarification and a proper classification. Actually, the title of this article should be understood with certain – in terms of psychology of cognition – restrictions, as much factual material of Swift's operation has not, alas, been activated in it, still much of what has been used may appear in some or other way disputable, and the theme deserves, as is too clear, an elaboration of at least a dissertation's volume. However, the article may serve as a rough estimation of Swift's account of his mental "travels into several remote nations of the world", as Ukraine and Poland must have seemed for him both in space and in time, geographically and historically. But even being – or seeming – so "remote" for Swift, the greatest Anglo-Irish satirist, as well as many of his celebrated contemporaries, like Clarendon, Defoe, Addison and Arbuthnot, to name a few, now and then brings into play numerous facts from the Slavic history when solving their country's daily political problems. What is remarkable, is that the British enlighteners drew information on the Slavic life from ancient and medieval authoritative sources, not relying on the press, which was by far not impartial, especially in context provision. For example, when

Swift came in Edward Clarendon's *History of the Rebellion and Civil Wars in England* (Oxford edition, 1707) across this mention of Poland: "There was so little curiosity either in the court, or the country, to know anything of Scotland [...], that when the whole nation was solicitous to know what passed weekly in Germany, and Poland, and all other parts of Europe, no man ever enquired what was doing in Scotland [...]", he wrote this scornful laconicism: "Should Bridewell news be in any gazette?" (*Remarks on Clarendon's "History of the Rebellion"* [6, 88]).

Contradicting Richard Steele's allegoric assumption as to who amongst the European monarchs has the longest sword and agitating for a more expedient way with the future of the English crown after Queen Anne's decease, Swift took to ingenious rhetoric, granting that a sword can be rendered by a shield, its length can be in contrast to its keenness, and that it can be beaten into a ploughshare... Swift reasonably refuted any foreign strength able to impose a king on the English throne, especially France, which, after Louis XIV had proclaimed in 1700 his grandson as Phillip V of Spain, precipitated the War of the Spanish Succession. The war concluded in the Peace of Utrecht (1713), not without much contribution of the author of the *Conduct of the Allies* (1711), and "to defend the peace against the accusation of betrayal leveled by the Whigs and the Dutch" [4, xxvii], Swift wrote analytical pamphlet *Publick Spirit of the Whigs* (1714). Therein his profound knowledge of history allowed him to operate with facts of the Polish past: "France indeed once reached out a king to Poland, but the people would not receive him". Here Swift alludes to the last of the house of Valois, Henrik Walezky, who at the age of 22 had been elected king of Poland in

1573 and appeared but a “caliph for half a year”, having fled out of Poland in June of the same year, upon receiving word that he had inherited the throne of France (as Henry III). Regarding Swift’s allusion to a person, the reader should not be regardless of the parallel one – to “the people” of Rzecz Pospolita, who included also the Ukrainians and other ethnic bodies. Henrik Walezy signed into law the Henrician Articles which established Poland as an elective monarchy subject to free election by the Polish nobility.

In deference to R. Cook’s (USA) notice about Swift’s adherence to “cyclical theory of history” and that Swift “was in no sense an original thinker on history”, everybody, who is acquainted with the great Iro-English writer’s biography, will with no small interest ponder over one its detail: in 1714, the last year of Queen Anne Stewart’s life, Swift applied for the post of historiographer royal in his desire “to leave an honest record of her reign” [4, 115]. This and plenty of other facts readily arouse a conviction of Swift’s uncommon awareness of history, in which events and personalities his enlightening creativity, particularly – political satire, so abounds. Of course, in his satirical approach the author can change historical realities, but – apart from the exactness of references or sources, which may be intentionally drawn awry for reason of artistic purposes, – Swift should by no means be rejected a diligence in carrying historic verities into the best literary effect. Conscious of his far-sighted aims and ways, the great satirist was perpetually guided by strong self-criticism and must needs suffer make-believe humiliations like, for instance, that Gulliver’s cousin Sympson made him “say the thing that was not” and, likewise, “either omitted some material circumstances, or minced

or changed them in such a manner, that I do hardly know mine own work”.

After the enthronement of the Hanoverians (1714) Swift’s writings became more saturated with gallows humor and scathing satire that sounded in extremely loud morality and eschatology intonation patterns. Notwithstanding that Gulliver appeared in 1726, there are sound causes to believe that Swift invented this famous figure yet in 1712, when he initially named him Martinus Scriblerus and on whose behalf he planned to write a perfect satire of English society. However, an Oxford graduate and a highly – to a great extent (thanks to Sir William Temple’s library) self- – educated theologian, Dean of St. Patrick’s Cathedral in Dublin and a very influential Tory writer, Swift in his old age had – under the then circumstances in Britain and Europe – grounds to fear “the end of the world”. The religious and political conflicts in Hanoverian England forced its literature to run for dear life after its national reader. In order to avoid the censorship reprisals, Swift, Defoe, Gay and many other famous English men of letters abandoned their favourite publicism and undertook allegorical creativity abounding in emblems, symbols, parables, puns, allusions and other tropes of all sorts difficult for interpretation, but being quite sure – as much as even the ordinary Swift’s Drapier – that “a word to the wise is enough”. Both Robinson and Gulliver meet with a great variety of strange and wonderful adventures as if far from their native land, though, in fact, the islands described by them are but allegories to the island of Britain. In Ukraine, in a similar way, Ivan Kotliarevskyi wrote and published his satiric *Aeneid*, a Cossack-type satire disguised as a travesty of Virgil for the sake of salvation of his native language under

the severe infringements of the Russian Empire, for which deed he was honored the title of Father of Modern Ukrainian literature. A similar merit is inherently due to Jonathan Swift who, anticipating England's unhappy lot after the Stewarts, took to writing resourceful and bitter satire to fight "in desperate cause of national survival" [4, 18]. Nevertheless, whatever associations can Swift's amazingly skillful satire display, they are not exclusively national, but, by far – doubtlessly, also international and universal, wherein Ukrainian and Polish matters occur in the forestalled status of "all included". Furthermore, the circumstance, which Swift "could scarcely have conceived", namely, that "[*Gulliver's Travels*], the bitterest of his satires, should have become a popular children's classic, having suffered only minor expurgations in the process" [4, 138], of what fact R. Cook recounts, that "such a fate was included in Swift's plans for the work" [4, 138], can hardly be explained otherwise, than by admitting that the essences, expostulated in Swift's book, are absolute universals, only to be grasped with respect to [historical] time.

In Swift's works, embracing, like Defoe's, nearly half a thousand of writings in prose and poetry, one can hardly find any weightier criterion of the national, than language, patriotism being but its derivative. Gulliver's expressive observations on the languages in use in Houyhnhnm-land disclose his creator's subtle humor; to tell which from irony is for the reader but next to impossible. When Isaac Bickerstaff predicted for August, 1709, that "the affairs of Poland are this month entirely settled", it is solely the adverbial modifier by which the whole sentence can be imputed as ironic. *Verses on the Death of Dr Swift* (1731) presents self-irony of the spiritual death of him as a most influen-

tial politician for the Tory case in 1703 – 1714 and, also, humor – in the fancied his own physical death as reflected by a reaction of the English society. To the kingdom of Ireland, where he lived most of his life, the author bequeathed "the little wealth he had to build a house for fools and mad", because – "in one satiric touch" – "no nation needed it so much". Swift also expressed his belief, that in the future Ireland would be a country of well-being. Like Swift, who had ridiculed the condition of his time Irishmen so miserably enslaved by Hanoverian England, Shevchenko – in a very Brobdingnagian manner – derided his "uncouth brethren, buckwheat sowers" (*To the dead, and the alive...*), enslaved by the Russian Empire. In concern with Dr. Swift's "bequest", Swift's scholar H. Davis asks: "Did not, in fact, this Anglican orthodox-dean give up the last Christian hope, as he started musing himself with such stupid petty charities? Or, on the contrary, the depth of his desperation brought him back to Christian faith?" [11, 62]. This, of course, can be accepted as an admonition that Swift, this witty and ambitious contemporary of Voltaire, who with straightforward ease indentified the power of the Dean's pen with that of French cure Rabelais, willy-nilly fell into that primitive Christian ἀγάπη "[brotherly] love"), that inspires the poor and needy to keep on hoping for the better.

Obviously, in his Irish pamphlets Swift could not avoid comparisons with and surveys of other nations. Already in the earliest of his Irish tracts – *A Proposal to the Universal Use of Irish Manufacture* (1720) Swift focuses his *saeva indignatio* (which is eternized in his self-written epitaph) on English landlords who, consumed with greed for money and riches, "by unmeasurable screwing and racking

their tenants all over the kingdom (of Ireland. – *O. Sh.*), have already reduced the miserable people to a worse condition than the peasants in France, or the vassals in Germany and Poland”. In his most scoffing and, altogether, demanding writing, *A Modest Proposal*, Swift’s satirical irony is driven to the verge of Rabelaisian repulsiveness: in order to avoid overpopulation and starvation in Ireland, the [anonymous] author suggests that the babies should be fattened and [...] eaten like calves or sold as food at markets!! While one can promptly agree with Herbert Davis, who consider Swift’s former pamphlet “no mere literary production – it was political satire and political action” [4, 133], none, of course, could call so the aforementioned Swift’s “proposal”.

In such or the like condition of mind old Swift finds certain consolation in reading and thinking over world and church history. It was at this difficult period of his life, that Dean Swift showed more notably that he was not at all indifferent to the mentality and religion of the Ukrainians, of whose historic fate he might have thought as resembling that of the Irishmen, the both peoples with rich national traditions and under the imperial yoke. Humanitarian Swift, possessing a public spirit “to mend the world”, could detect a faintest trait in favour to respect any man or any nation. An unrivalled erudite and penetrative philosopher, he could permit himself treating subjectivity in history from the viewpoint of an adherer of objective truth. It was a really interesting shift in Swift’s late life, which brought that acknowledged Christian thinker and pacifist to thorough contemplation over the Church Union of Berestia (1595). The history of Christianity was but one of many contexts of Swift’s interests in Ukraine and its people. As My-

roslov Marynovych very rightly emphasized, “it occurred to be no other country, but Ukraine, that had suffered the idea of pacification and unification of the two branches of Christianity, so tragically disintegrated” [1, 62].

In his paper, dedicated to the tercentenary of Swift’ birthday, though not enough popular within scientific circulation in Ukraine, Herbert Davis wrote: “I recently found a comment of his [Swift’s] on the creed of the Christian church which I should like to know the meaning of. It is written clearly in his own hand on the margin of a page towards the end of the seventh volume of Baronius’ *Ecclesiastical History* (which he notes that he finished reading in 1729, the same year as *A Modest Proposal*). In the appendix to that volume, Baronius prints the document accepted by the Russian Church as the statement of the Christian Faith when they were received into the communion with the Church of Rome. This included the Credo text of the Nicene Creed in Latin, exactly as it is translated in the English prayer book, then in use at the cathedral of St. Patrick’s. Over against the opening words Swift has written: “Confessio fidei barbaris digna”, which I suppose must be translated “A creed worthy of the barbarians”, or, perhaps, “fit for the Russians”. As is needless to explain, here the Swift scholar means “the Ukrainians”, whereas the meaning of “barbarians”, probably, needs an explanation.

Actually, the word “barbarous” in Swift’s time bore a less negative attribute, than it does today, especially in Ukrainian. Etymologically, the word derives from the reduplicated stem \*bor-, meaning “to murmur”, to speak incoherently, like – as it seemed for ancient Greeks and Romans – a foreigner. The word was common in the time when the two world’s

greatest literatures (and languages) were considered autarkic, self-sufficient, and to their carriers the foreign tongues sounded “barbarous, inexplicable”. As Apostle Paul said: “I am debtor both to the Greeks, and to the Barbarians; both to the wise, and to the unwise” (Rom 1 : 14). The fact, that “tongue” once meant “people” is too well-known to embark upon ethnic names (cf.: Ukr. “німці”, Pol. “niemcy” – “the dumb ones” – for the Germans; Germ. “Deutsch” – “deutlich sprechend”; Ukr. “слов’яни”, Pol. “Słowianie” – “the glorious and loud-speaking”; Ukr. “язичники” – “speaking in unclear tongues” – for “heathens”; Lat. “Galli” – “loudly calling” – for the Galls, etc.). Eventually, H. Davis came to this conclusion of Swift’s attention to Cesar Baronius, also the author of *Discours de l’origine deus Russiens* (Paris, 1599), and, more particular, the Church Union of 1596, which he negotiated with Ukrainian Church hierarchy: “But might there be another remote possibility, that he [Swift] was here indulging himself for a moment in a sort of Pauline irony, where he admits that having had to give up all hope of the world – that Augustan civilized world... – nothing now was left for him but the faith of the barbarians, that primitive Christianity which he once said it would indeed be a wild project to offer to restore”. In *An Argument Against Abolishing Christianity* Swift’s clarity is more than evident: “I hope no reader imagines me so weak to stand up in the defence of real Christianity, such as used in primitive times (if we may believe the authors of those ages) to have an influence upon men’s belief and actions: To offer at the restoring of that would indeed be a wild project; it would... ruin trade, extinguish arts and sciences with the professors of them; in short, [it would] turn our courts,

exchanges, and shops into deserts”. This, perhaps, dots the i’s and crosses the t’s in Swift’s implication of the word combination “barbaris digna” to refer to the faith and dignity of the Ukrainians.

Swift’s excursions into Ukraine’s history are unusually often accompanied with or motivated by various moralistic reasons, maybe, because the more ancient historian, the more his moral responsibility (o tempora, o mores!). As the supporter of the Ancients in the *Battle of the Books*, his first and successive major satire, Swift liked to underline, that all should learn from the history of the ancestors.

From Herodotus and other ancient and medieval authors, including the Venerable Bede (whose *Ecclesiastical History of the English People*, written in Latin, was the first serious work of English history), Swift borrowed adequate information about Scythian Ukraine. In Bede’s *History* the Scots and the Picts are comers from Scythia, from which name also the toponym “Scandinavia” is derived. Alluding to the English-Scottish Union (hence, Great Britain, 1706), Swift closes Examiner # 19 with this brief story from Ukraine’s auld lang syne: “There was a great King in Scythia, whose dominions were bounded to the North, by the poor, mountainous territories of a petty Lord, who paid homage as the King’s vassal. The Scythian Prime Minister being largely bribed, indirectly obtained his Master’s concern to suffer this lord to build forts, and provide himself with arms, under pretence of preventing the inroads of the Tartars. This little depending Sovereign, finding he was now in a condition to be troublesome, began to insist upon terms, and threatened upon every occasion to unite with the Tartars: upon which the Prime Minister [...] proposed a match be-

twixt his Master and the only daughter of this tributary Lord..." [4, 62].

This passage Swift claims to be cited "literally from an old history of Sarmatia", but his mention of the Tartars leads to the assumption that the author transferred the events into a much more recent past. One should not overlook the well-known fact, that in Khmelnytskyi's Universal Ukraine is called "the lands of the Sarmatians alias Cossacks" and its inhabitants as "the «Rusy or Sauromatians»". As a matter of fact, in designating Ukraine, pre-Swiftian cartographers used – along with the toponym "Ukraine" – also other names: Cimmeria, Scythia, Sarmatia, Russia: on a Spanish map of 1529 "Muscovy is signified as Hyperborei montes [...] The Ukrainian territory is noted as «Sarmatia», alike on the other map, of which only the notion «Basilaëa, 1532» survived" [3, 163-164]. Besides, it can also be otherwise and Swift's story could have been fabricated as the political allegory in an attempt to deviate bothersome criticism, that "malignant deity", who – in the *Battle of the Books* – "dwelt on the top of a snowy mountain in Nova Zembla". Despite an extremely interesting Swift's characteristic of deity Ignorance, Criticism's father, and Pride, her mother, this Swift's quote indeed turns out a poser for his readers and researchers: from what Slavic language did the author borrow the place-name? It cannot be Modern Russian, as in the Webster's dictionary it is spelt "Novaya Zemlya", like in the older editions of Encyclopaedia Britannica (1929 and earlier editions). Neither can it be Polish (in view of Pol. "ziemia"), hence, one may suggest the language of Kievan Rus', probably, through William Barents' [Latin?] transcription, as in the map "India Orientalis" (in an old book, edited in

Frankfurt, 1601, on p. 314). According to a modern source, "the Russians first discovered Nova Zembla, probably, in the AD 1000, but the islands remained uninhabited until 1877" [12, 577]. Very possibly, this spelling reflects the medieval Low Germanic or, not less probably, the Latin reflection of either the assimilation of the second part of a diphthong before a nasal or the softened nasal labial sound "m" before a front vowel ("i": "ia"), which in East Slavonic acquires the epenthetic "l"-soft (cf.: so different in Polish "ł, l"): west-Germ. \*brāēmōn > Ger. brombeere, ae. braemel > Modern English *bramble*; Fr. *comble* < low L. cumlum "cover", E., Fr. *humble* < humlem "one having humility" [for phonetic details see 2, 190].

Swift's humanism, so manifest in his life and writings, appeared to be in no defiance of his being a nationalist, a true-born English gentleman (in genuine, Shakespeare's – *King Henry VI*, Part I, Act II, Scene 4, not ironic, Defoe's – *The True-born Englishman*, terms), although the word came into use in the later century. In Section II of his treaty *The Sentiments of a Church of England Man* (1708), meditating on "whether upon the foot of our constitution [...] a king of England may be deposed", Swift exemplifies "a thousand caprices of cruelty like Nero or Caligula", alluding at "many modern princes of Europe; such as Peter the Cruel, Philip the Second of Spain, John Basilovitz [Ivan IV] of Muscovy, and in our own nation, King John, Richard the Third, and Henry the Eighth". As Footnote 12 clarifies: Peter the Cruel is Pedro of Castile. Ivan Basilovitz was the first emperor of Russia who assumed the title of Czar. He was born in 1529, and died in 1584; hence, Swift means Ivan IV Vasilievich "the Terrible", who killed his own son (1551) in rage.

The horrendous insatiability of the Muscovites for more dominions is so plainly lampooned by Swift in satirical poem *The Country Life*:

But for the politics of Pue,  
 Thinks every syllable is true:  
 And since he owns the  
     King of Sweden  
 Is dead at last, without evading,  
 Now all his hopes are in the czar;  
 "Why, Muscovy is not so far;  
 Down the Black Sea,  
     and up the Straits,  
 And in a month he's at your gates;  
 (Pue was a Tory news-writer;

Charles XII had been killed by a musket ball, when besieging a small fortress in Norway in the winter of 1718).

Swift paid due attention to King Charles XII of Sweden, in particular, to his campaign in Ukraine against Muscovy. When in London (in a letter to Stella, of 01.04.1713), Swift revealed a common English sympathy for Charles XII: "The Swedish Envoy told me to-day at Court that he was in great apprehensions about his master; and indeed we are afraid that prince has died among those Turkish dogs" (as is known, "the wounded King and Mazeppa [...] took refuge across the Bug in Turkish territory... [and] were interned on orders from Istanbul" [13, 197]).

Taras Shevchenko, deriding the widespread use of the French language and fashion among the upper classes of the Russian empire, that "prison of nations", in his novel *A Stroll for Pleasure and not without Moral* (1857) mentions an edition of *The Correspondence of Catherine the Great with Mr Voltaire* in Russian. The greatest Ukrainian poet could well know, that Voltaire was greatly interested in Ukraine (and Poland): in his *History of Charles XII* (1730), – the work, which did

not pass unnoticed by Swift, – the French encyclopaedist remarked, that "L'Ukraine a toujours aspiré à la liberté" [3, 208].

Swift shares his attitudes towards the notorious Swedish king in the Introduction to his last major work, the *Polite Conversation* (1738), wherein he mockingly convinces the readers, that it was much easier for Charles XII to fight against Muscovy and Poland, than for him to struggle with ignorance and immorality: where are all these victories of the Swedish king? – orated the satirist. Could he have overcome the king of Poland or tsar of Muscovy with his bare hands? Swift confessed with mockery that he would feel quite dishonored, if his glory [of a satirist] were in posterior centuries compared to the glory of Charles XII. Of course, Swift is ironic in that the aforementioned king was a glorious victor over nations only on account of his arms, whereas he, Swift, won great fame in the fight against greatest human vices being – save his pen – armless. It is in this context (and this same time), that Joseph Addison and Richard Steele, then – Swift's cronies and collaborating editors of periodicals, with the like ridiculous irony related their position towards the winner of the Battle of Poltava. In # 136 of *The Tatler* they printed a fictitious letter of a queer gentleman, who, calling himself a most congenial liar on the island (of Britain), fell into preposterous praise of the Muscovites and their tsar, narrating how a brave cousin of his and negotiant, voluntarily followed the tsar into the battle, kicked off a Swedish general from the saddle, taught the Muscovites aimed fire, released the captive soldiers and even took Count Piper himself a prisoner! As is too obvious for such sort of a tattler, he might have equally captured Sgt. Pepper and his band, lest his listeners were less



shrewd to denounce him in bluffing. After all, such was the queer gentleman's pretended hypocritical reaction to somebody's mention of the Battle of Poltava in his presence, which made him lose his temper and let off steam in political irony.

As is known, in the Northern War (1700 – 1721) Charles XII conquered Denmark, occupied Poland, and forced the Polish king Augustus to abdicate. Daniel Defoe, worrying about dissensions in his country in face of a Pretender for the throne after Queen Anne's demise, refers just to this illustrative Polish fact in his pamphlet *Reasons against the Succession of the House of Hanover*: "The whole kingdom of Poland, we see, could not defend King Augustus against the Swedes and their pretender; but though he had the majority, and was received as king over the whole kingdom, yet it being a kingdom divided into factions and parties, and those parties raging with bitter envy and fury one against another, even just as ours do here, what came of it but the ruin of King Augustus, who was as it were a prisoner in his own court, and was brought to the necessity of abdicating the crown of Poland...". This example, in Defoe's opinion, is sufficient to warn the "Person of the Pretender" of the house of Hanover against any venturing while the English nation is as much divided and "together by the ears, as they are here".

Defoe's so disagreeable mention of "the ears" was, doubtlessly, associated in his memory with his own punishment in the pillory over the *Shortest Way with the Dissenters* (1703). Alexander Pope so referred to that fact in his satirical poem *The Dunciad* (1728): "Earless on high, stood unabash'd De Foe", because, as the translator of antique authors, he knew that in ancient Rome they cut off the ears of those sentenced to be set in the pillory as

not law-abiding. By this ironic line Pope criticized that abominable punishment in Christian England of his time. However, Swift had done the same much earlier, in the *Tale of a Tub* (1704), when satirizing those loath to lawfulness and inattentive to the word of God. In doing so, Swift turns to the folklore of the Ukrainians, Poles and other Slavic peoples: "The old Slavonian proverb said well, that it is with men as with asses; whoever would keep them fast must find a very good hold at their ears [...] It is good, therefore, to read the maxims of our ancestors, with great allowances to times and persons; for, if we look into primitive records, we shall find that no revolutions have been so great or so frequent as those of human ears" [10, 138].

It is not far beyond the context of language history that Swift's aforementioned satiric use of a Slavonic saying should be sympathetically accepted by the readers. The Enlightenment necessitated the established standard (literary) language, of which lack John Dryden so complained in 1693: "we have yet no prosodia, not so much as a tolerable dictionary or a grammar, so that our language is in a manner barbarous" (*Discourse concerning Satire*). The latter epithet, concerning the language of the XVII century Englishmen, in Swift's usage is widely extended: in an imaginary letter *To Isaac Bickerstaff, Esq.* Swift advises that the esquire as Censor should "expunge all words and phrases that are offensive to good sense, and condemn those barbarous mutilations of vowels and syllables", and cautions "that all new, affected modes of speech, whether borrowed from the Court, the Town, or the theatre, are the first perishing parts in any language, and, as I could prove by many hundred instances, have been so in

ours". The publication in 1712 of Swift's *Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue* marks the summit of the movement for an English Academy. "I see no absolute necessity why any language should be perpetually changing; for we find many examples to the contrary", – wrote Swift, basing his argument on Old Greek from Homer to Plutarch, whose language almost had not change during nearly a millennium in-between them. When touching upon histories of main European languages, and even Chinese, in his conversations with the Prime Minister about the Academy, Swift thought it but sufficient to extend his concern for the Slavonic languages over but a laconic allusion, that there were no obvious reasons to take them into consideration. An excellent linguist of his time, Swift shows Gulliver's aptness in philology as manifest from this, – however, ironic, – quote from *A Voyage to Houyhnhnms*: "I spoke... in as many languages as I had the least smattering of, which were High and Low Dutch, Latin, French, Spanish, Italian, and Lingua Franca...". However, the movement for the English Academy, ad exemplum Académie Français (1635), reached a deadlock, despite hard endeavour of Dryden, Swift, Defoe and many other well-known and influential English men of letters.

Swift's last major satire in prose, *Polite Conversation* (1738), is devoted to the usage of English idiomatic phrases, in which way the writer immortalized Tom Neverout as the embodiment of the richness of the English language. For his native language Swift had a fear, that it would degrade with time and get spoiled so much, that the future generations wouldn't be able to read and understand him.

## Bibliography and Notes

1. Маринович Мирослав, *Україна на полях Святого Письма*, Дрогобич 1991, 167 с.
2. Нидерман Макс, *Историческая фонетика латинского языка*, Москва 1949, 191 с.
3. Шелухін Сергій, *Україна*, [Прага, 1937], Дрогобич: Бескид 1992, 248 с.
4. Cook Richard I., *Jonathan Swift as a Tory Pamphleteer*, Seattle & London: Un-ty of Washington Press, 1967, 157 pp.
5. *Encyclopedia of Ukraine* / Ed. by V. Kubijovyč, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1984, Vol. I, 952 pp.
6. *The Project Gutenberg eBook of The Prose Works of Jonathan Swift* / Edited by Temple Scott, Volume X: *Historical Writings 1902, Remarks On Lord Clarendon's History of the Rebellion*, Oxford 1707, 3 Volumes, Volume 1, Book II, Web. 12.03.2016. <<http://www.gutenberg.net/1/3/0/4/13040/>>.
7. *Henry III of France*, Web. 12.03.2016. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Henry\\_III\\_of\\_France](https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_III_of_France)>.
8. *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English language*, Danbury, CT (USA): Lexicon Publ., Inc., 1993, 1149 pp.
9. Swift Jonathan, *Podróże Kàpitana Gulliwera w rózne kraje dalekie. Przekład anonimowa z r. 1784*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, 380 s.
10. Swift Jonathan, *The Tale of a Tub and Other Works*, Internationale Bibliothek G.M.B.H., Berlin, 1922, (English library, Volume XI).
11. *The Uses of Irony, Papers on Defoe and Swift* [Read at a Clark Library Seminar, April 2, 1966, by Maximillian E. Nowak and Herbert J. Davis], Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, University of California 1966, 108 pp.
12. *The World Book Encyclopedia*, Chicago-London-Sydney-Toronto: World Book, Inc. 1991, Volume 14, 1302 pp.
13. W. E. D. Allen [William Edward David Allen], *The Ukraine*, Cambridge: University Press, 1940, 404 pp.

**Svitlana Pidopryhora**

**ARTISTIC EXPERIMENT:  
METHOD, ARTISTIC MEANS, KIND OF INNOVATION**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Світлана Підпригора**

**ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ:  
МЕТОД, ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ, РІЗНОВИД НОВАТОРСТВА**

*Abstract:* In the article there is researched the specificity of the artistic experiment as a method of scientific knowledge of reality, artistic means and kind of innovation. There is outlined the semantic field of concepts “innovation” and “artistic experiment”. It is determined that artistic experiment involves a conscious rejection of tradition, shocking testing of boundaries of literary art, raising questions about its true nature and specifics of existence. Artistic experimentation is remarkable combination of analytical and creative thinking, technologization of creative process. The experiment stands out by alternative means of creating artistic world to the mimetic-realistic model, those that have a striking effect on the recipient, going against the usual perception of art works, creating a new artistic code based on the aesthetics of opposition.

*Keywords:* innovation, artistic experiment, artistic technique, Modernism, Avant-Garde, Postmodernism, form, content

Неодмінними складниками літературного процесу є традиція і новаторство, діалектичні стосунки яких стають передумовою постійного розвитку мистецтва. Ці поняття не обходяться увагою вчених у численних літературознавчих дослідженнях, енциклопедіях, довідниках, підручниках із теорії літератури. Фактично, творчість кожного письменника розглядається під ракурсом наслідування / відштовхування від традиції, привнесення в неї нових елементів, що можуть набувати експериментальних форм. «Прихильність мистців до

творчих інновацій, – зазначає Єлена Мілюгіна, – пов’язують із революційними змінами в мистецтві, естетикою протиставлення (термін Ю. Лотмана); реалізуючи себе в системах, кодова природа яких невідома аудиторії, вона руйнує звичні правила, виробляючи в процесі творчих експериментів новий художній код» [13, 3]. Саме художній експеримент стає каталізатором мистецьких відкриттів особливо ХХ – початку ХХІ століть.

Українська література зазначеного періоду, формуючись під впливом складних внутрішніх та зовнішніх

процесів, також характеризується активним художнім пошуком. Серед калейдоскопічної зміни світоглядних систем, суспільних катаклізмів, зростаючого науково-технічного потенціалу, появи нових засобів комунікації література не могла залишатися на застарілих позиціях, динамічна доба спонукала до радикальних дій, художніх експериментів, що відкривали та пробуджували до життя нові можливості.

Останніми роками в закордонному та українському літературознавстві, спостерігається підвищений інтерес до феномену художнього експерименту. Учені вдаються до наукового осмислення специфіки художнього експериментування, визнаючи за ним надзвичайно вагоме значення в мистецтві, зокрема літературі. На характеристику «експериментальний (а)» здобувається література, проза, роман, поезія, поетика. При цьому тлумачення терміну «художній експеримент» відзначається багатозначністю та варіативністю, це, звісно, зумовлено самою специфікою художнього експериментування, що вирізняється самобутністю мистецької реалізації в кожному окремому випадку.

На сьогодні доцільно вести мову про художній експеримент як метод пізнання, художній прийом та різновид новаторства. Хоча «поняття “експериментування” та “новаторство” у контексті художньої творчості є подібними за семантичним наповненням, визначають створення принципово нового культурного явища» [17, 254], та «новаторство, власне, часто полягає в експериментуванні зі структурними чи змістовими елементами тексту» [12, 61], все ж варто вирізняти художній експеримент як важливий

складник літературного процесу, що виформувався у лоні новаторства та набув знакових, оригінальних рис.

У нашій статті ми розглянемо специфіку художнього експерименту як методу наукового пізнання дійсності, художнього прийому та різновиду новаторства. Логіка дослідження передбачає розв'язання завдань окреслення семантичного поля понять «новаторство», «традиція», «художній експеримент»; встановлення особливостей побутування художнього експерименту як художнього засобу та ключової ознаки літературної продукції епохи.

Задля тлумачення специфіки новаторства звернемося до визначення, що пропонує Юрій Ковалів у *Літературознавчій енциклопедії*: «новаторство – вияв ініціативи, запровадження нових тенденцій у письменстві, що виникають внаслідок критичного перегляду літературної традиції» [10, 128]. Ілюстрацією новаторства стає творчість «молодомузівців» та «хатян», які використовували відмінні від настанов критичного реалізму способи моделювання художнього світу. У енциклопедичній статті *Традиції та новаторство в літературному процесі* новаторство визнається нововведенням таких «граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від доти вживаних форм» [10, 494].

Новаторство, на думку Петра Білоуса, – «суттєві зміни у літературі, які виражаються у виникненні нових художніх засобів зображення, поглибленні і розвитку художньої концепції, створенні ефективніших форм естетичного впливу» [2, 248]. До необхідної умови новаторства вчений відносить обов'язкову оригінальність

письменника, уникнення проблемно-тематичних і словесних стереотипів. Особистий рівень новаторства як категорії наднаціональної й космополітичної, на відміну від традиції (колективно-груповий характер, національна своєрідність), акцентується в *Лексиконі загального та порівняльного літературознавства* [8, 576].

Автори *Короткого літературознавчого словника* В. Лесин та О. Пулинець відзначають, що новаторство – «це те нове у змісті і формі творів, що вносять кращі письменники. [...] Новаторство в літературі (мається на увазі література ХХ століття) спирається на реалістичні традиції демократичної літератури ХІХ століття» [7, 201]. Отож, новаторство, зазвичай, передбачає критичний перегляд та оновлення традиції.

Напружений зв'язок між традицією та новаторством, як спостерігає Ю. Ковалів, стає на етапі переходу від одного літературного періоду до іншого (сецесія): «Це було притаманне ранньому Модернізму, коли визначалася переорієнтація з аристотелівського мімезису та плятонівський. Вона була виражена в протестах авангардистів проти клясики, сягнула небезпечних масштабів клясового «селекціонування» у практиці «соцреалізму» [10, 495].

Літературознавці підкреслюють, що новаторство без традиції або ж новаторство як самоціль знижують його естетичну цінність. Тоді новаторство стає «вітрогонством» (Анатолій Ткаченко), втрачає свій потенціал (Юрій Ковалів). Советські літературознавці категоричніші у своїх висновках: ««новаторство» у формі, яка не викликана новизною змісту, має небезпеку перетворитися на формаль-

не штукарство, формалізм [7, 201]. Формалізм був чи не найстрашнішим «гріхом» советського письменника, а експеримент із формою сприймався як негативний досвід, виверт пересиченого, zdeформованого художнього смаку та співвідносився із творчою невдачею, бо «якщо форма залежить сама від себе, а не від внутрішнього змісту, перетворює все, що їй зустрічається у власне продовження, тоді вона перестає бути художньою» [15, 121].

Про експеримент як окремий вид новаторства йдеться в дослідженні Василя Іванишина *Нариси з теорії літератури*. Новаторство – це своєрідний відхід від традиції, а способів такого відходу вчений бачить декілька: літературне наслідування, стилізація, переспів, епігонство, плагіят. Окремим видом новаторства визнається художній експеримент як «свідоме заперечення традиційних, усталених способів і прийомів творення з метою досягнення більшого художнього ефекту» [6, 204]. Як бачимо, експеримент має настанову на свідоме заперечення, яка зчаста підкріплюється проголошуваними маніфестами, програмами (як у випадку з авангардним мистецтвом).

У *Теорії літератури* за редакцією Олександра Галича серед внутрішніх факторів розвитку літературного процесу вирізняється відштовхування, під яким слід розуміти саме художній експеримент, оскільки відштовхування – це коли «письменник не сприймає художньо-концептуальну специфіку творчості своїх попередників» [18, 448]. Про свідоме відштовхування від традиції із спеціальним наставлянням на новації йде мова і в *Основах теорії літератури*

(За редакцією Анатолія Гуляка) [14, 44].

Прикладом художнього експериментування стає, на думку Василя Іванишина, роман Павла Загребельного *Роксоляна*, де спостерігається відхід від традиційного історіографічного і застосування психологічного підходу до творення образу Роксоляни. Однак тоді експериментальними будуть чи не всі знакові художні твори, що ускладнить, зокрема, процедуру окреслення художньої парадигми експериментальної прози ХХ – початку ХХІ століть. Звісно, художній експеримент не є винаходом певної епохи. Упродовж усієї історії розвитку літератури створювалися твори, у яких письменник порушує усталені для даного періоду, напряду чи техніки приписи, «свідомо задається метою видозмінювати наявні жанрові структури, збагачувати зображально-виражальні засоби» [11, 228]. Наприклад, із цієї позиції можемо говорити про експериментальний характер віршів Івана Величковського, *Енеїди* Івана Котляревського, *Марусі* Григорія Квітки-Основ'яненка, натуралізму антиромантично налаштованого Івана Франка і подібне. У цьому випадку, напевно, варто художній експеримент позиціонувати як художній засіб або ж структурний елемент твору, коли змінюються компоненти художньої системи та немає кардинального заперечення традиції творення літератури загалом.

Поняття «експеримент» безпосередньо пов'язане із науковим пізнанням дійсності, це один із основних методів наукового дослідження, коли явища вивчаються за допомогою спеціально створених умов. Експеримент «ґрунтується на досліді, лабо-

раторних принципах верифікації та моделюванні досліджуваних явищ» [9, 128]. Він покликаний розширити межі знання, випробувати на практиці певні теорії, гіпотези. Художній експеримент цілеспрямовано апробує межі мистецтва слова, мобілізує його приховані ресурси, досліджує естетичні можливості. «Експеримент передбачає готовність мистецтва до пошуку, навіть до помилок заради того, чого ще не існує» [19, 355]. Називати літературу експериментальною означає визнавати її прагнення конкурувати з наукою [24, 4], застосовувати в художній творчості наукові раціональні операції, сполучати аналітичне мислення із художньою майстерністю.

Експериментальний твір завжди не співпадає з горизонтом сподівань читача (Ганс-Роберт Яусс), направлений на продуктивний діалог із реципієнтом, вимагає від нього активної співтворчої дії, уникає чітких відповідей та готових рішень. Новий художній код, запропонований експериментальним твором, зчаста справляє вражаючий ефект своєю невідповідністю загальновідомим правилам, як естетичним, так і етичним.

Витоки художнього експериментування в українській літературі можемо вбачати у стильових координатах барокової епохи, що прикметна розвитком курйозної поезії, яка почала процес виведення літературного твору за межі звичного сприйняття завдяки комбінуванню різних видів мистецтв і наук; штучним, формальним експериментам, що були підпорядковані релігійно-містичним уявленням про сутність «слова». Як зазначає Ю. Починок, у давній літературі «увага до формотворення [...] була

підпорядкована традиційному сакральному ставленню до слова, і тільки згодом вони (художні практики. – С. П.) трансформувалися в художній експеримент в сучасному розумінні» [16, 5]. У добу Бароко мистецтво слова актуалізувало тополи страждання, потворного, відразливого, що видозмінювало поняття «краси» художнього твору.

У довіднику *The Routledge Companion to Experimental Literature* перші прозові експерименти пов'язуються, насамперед, із творчістю Мішеля де Монтеня (XVI століття), Лоуренса Стерна та його експериментальним твором *Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена* (1759). Експериментування Стерна полягає в незвичному іронічному викладі, використанні графічних засобів, нелінійній організації оповіді, навмисному порушенні часово-просторових зв'язків. На сучасне розуміння художнього експерименту вплинули інноваційні спроби Еміля Золя надати літературі статусу наукової дисципліни; авангардні експерименти футуристів, сюрреалістів. Експериментальна література, наполягають автори довідника, – антитрадиційна, написана поза приписами, література, що асоціюється із «шокуючим ефектом, зневагою, іконоборством, труднощами сприйняття» [24, 5].

Художній експеримент традиційно співвідноситься із модерністичним світоглядом та мистецтвом авангарду, адже в період Модернізму стало можливим експериментальне радикальне перетворення людської свідомості, що загострилось в авангардизмі. «Експеримент» став методом, внаслідок якого здобувалися нові знання про дійсність у межах худож-

нього твору завдяки випробуванню та моделюванню усіх можливих засобів та способів образотворення, що вирізнялося від традиції і визначало критерії творчих пошуків художників [20, 244]. Мистецтвознавець Олесь Бенюк, розглядаючи поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століть, підкреслює, що модерністичний експеримент взяв за мету «випробувати та змоделювати всі можливі засоби та способи творення, складові творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість усталеного, загальноприйнятого» [1, 5].

Аналізуючи українську прозу кінця XIX – початку XX століття, 1920-х – 1930-х років, до дефініцій «художній експеримент», «експериментування», «експериментальна проза», «експериментальна література» в дисертаційних роботах звертаються Оксана Боярчук *Експериментальна проза 20-их років XX століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен, 2003), Ганна Давидова-Біла (*Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*, 2005), Микола Васьків (*Романні форми в українській експериментальній літературі 1920 – 30-х рр.: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди*, 2010), Ольга Журенко *Модерні тенденції української романістики 1920-х рр. XX ст.*, 2003), Лідія Кавун (*Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років XX століття*, 2007), Оксана Ковальова (*Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини XX ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича)*, 2006), На-

талія Коробкова (*Мітологізм творчого мислення Ю. Яновського-романіста*, 2008), Ірина Куницька (*Типологія модерністичного роману*, 2013), Наталя Лобас (*Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози*, 2009), Богдан Пастух (*Рання романістика Володимира Винниченка: еволюція жанрової свідомості та динаміка морально-етичної концепції*, 2007), Оксана Сирадоева (*Екстраполяція поезії Є. Плужника, І Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття*, 2011), Ярина Цимбал (*Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років*, 2003).

Кожен із дослідників робить спробу виробити прийнятний понятійний апарат для характеристики прози, в основі якої перебуває художній експеримент. Дискусії, зокрема викликають терміни «авангардна», «експериментальна», «модерністична», «ліва» проза, що можуть вживатися як синонімічні. Термін «експериментальна», як найбільш обґрунтований та доцільний, пропонує використовувати О. Боярчук. Дослідниця слушно зауважує, що «визначення експериментальної белетристичної продукції як авангардної видається дещо неадекватним, оскільки хибує на двозначність, співвіднесення з досвідом власне авангардизму» [3, 5].

Авангардисти надавали своїй творчості свідомо загострений експериментальний характер, прагнули «зреалізувати певний стиль» [5, 27], звертаючись до формальних експериментів, синтезуючи прийоми різних наук, видів мистецтв (кіно, фотографія, графіка, малярство), «демонстративно відмовляючись від «прямого»

(реалістично-натуралістичного) зображення видимої реальності, що утвердилося в ХІХ ст., чи міметичного принципу в його ізоморфній парадигмі аж до маніфестації повної «безпредметності», «нефігуративності» [4, 320]. Форма творів найбільше підлягала творчим експериментам завдяки своїй рухливості та здатності до різноманітних видозмін, на відміну від порівняно сталого змісту, хоча й тут відбувалися зрушення. Зміст творів епатажно руйнував традиційні цінності культури, актуалізував табуйовані та маргінальні теми. У такий спосіб зміст і форма отримували неклясичне, антипозитивістське та нереалістичне спрямування: «література й мистецтво втрачали здатність бути субституттом реальності. Наперед висувалася технологія творчості» [19, 356]. Часто експериментаторство супроводжувало не лише творчість письменника, а ставало його стилем життя, перетворювалося на «інтелектуальний проєкт» (А. Муқан).

В українському літературознавстві існує спокуса масив експериментальної прози обмежувати художніми перетвореннями 1920 – 30-х років, коли експериментаторство набуває тотального характеру. Так, у *Літературознавчій енциклопедії* поняття «експериментальна література» та «експериментальна проза» відрізняються широтою узагальнення. Якщо до «експериментальної літератури» зараховуються «художні твори, відмінні від традиційних за проблематикою, неординарним моделюванням тексту як світу і світу як тексту, верифікацією певної ідеї, ризикованими з погляду канону прийомами зображення, нестандартною грою



семантичних полів тощо» [9, 320], то «експериментальна проза» має певну часову та історико-культурну площину – «умовна назва металітературного нарративу в модерністській белетристиці, який був поширений у 20-ті рр. ХХ ст., реалізувався як ревізія, реінтерпретація, творча трансформація епічної деканонізованої класики» [9, 320-321].

Але ж художній експеримент у прозі присутній не лише у творчій практиці письменників 1920 – 30-х рр., а стає знаком всього ХХ та початку ХХІ століть, модифікуючись відповідно до естетичних, жанрових, стилістичних координат певних художніх систем та суспільно-історичного контексту (в даному випадку до: модернізму – авангардизму – соцреалізму – постмодернізму), створюючи художню парадигму експериментальної прози ХХ – початку ХХІ століть. Про вихід поняття «експериментальна проза» із силового поля літератури 1920-х – 1930-х років свідчить поява ряду наукових досліджень, у яких часові межі її побутування розширюються до кінця ХХ століття (Тетяна Качак, Юрій Ковалів, Тетяна Остапчук, Алла Харченко). Це ж спостерігаємо і в закордонному літературознавстві, де художній експеримент вже розглядається в аспекті творення медіа-текстів, мультимодальної, цифрової літератури (наприклад, [21], [22], [23], [25]).

Отже, художній експеримент є надзвичайно продуктивним способом оновлення літератури. Увійшовши в літературознавчий обіг із наукової сфери, експеримент посів вагоме місце у літературному процесі, набув самобутніх ознак, ліг в основу інноваційних перетворень, що сфор-

мували масив експериментальної літератури ХХ – початку ХХ століть (як прози, так і поезії та драматургії). Художній експеримент як художній засіб, структурний елемент тексту зустрічається чи не в кожному знаковому творі й не є винаходом певної епохи. Однак саме в ХХ столітті мистецьке експериментаторство набуло тотального характеру, що дає підстави окреслювати його сутність не в межах поняття «новаторство», а поряд із ним. Новаторство – це оновлення, поглиблення, переформатування традиційного, узвичаєного. Звертаючись до новаторства, автори розширюють формозмістові межі творів різних жанрів, збагачують творчу лабораторію нестандартними художніми рішеннями, однак не порушують загальноприйнятих, традиційних меж літератури, не випробовують її можливостей та функцій, не ставлять творчий пошук за самоціль. Новаторські твори вирізняються із загалу, проте не заперечують естетичні та етичні цінності. Художній експеримент передбачає свідому відмову від традиції, епатажне апробування кордонів словесного мистецтва, підняття питання про справжню його природу й специфіку існування. Художнє експериментування прикметне сполученням аналітичного й художнього мислення, технологізацією творчого процесу. Експеримент вирізняється саме альтернативними щодо міметично-реалістичної моделі способами творення художнього світу твору, зчаста такими, що справляють вражаючий ефект на реципієнта, йдучи усупереч звичному сприйняттю, створюючи новий художній код, що ґрунтується на естетиці протиставлення.

## Bibliography and Notes

1. Бенюк Олеся, *Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття*: автореферат дисертації ... кандидата філософських наук: 09.00.08, Київ, 2004, 16 с.

2. Білоус Петро, *Теорія літератури*, Київ: Академвидав 2013, 328 с.

3. Боярчук Оксана, *Експериментальна проза 20-их років XX століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ 2003, 19 с.

4. Бычков Виктор, *Эстетика*, Москва: Академический проект 2009, 452 с.

5. Гундорова Тамара, *Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму*, Київ: Критика 2009, 447 с.

6. Іванишин Василь, *Нариси з теорії літератури*, Київ: Академія 2010, 256 с.

7. *Короткий тлумачний словник літературознавчих термінів* / В. Лесин, О. Пулинець, Київ 1961, 370 с.

8. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці: Золоті литаври 2001, 636 с.

9. *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 1, 608 с.

10. *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 2, 624 с.

11. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Київ: Академія 1997, 762 с.

12. Лобас Наталя, *Карнавальна поезика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Гомбрович)*, Тернопіль: Підручники і посібники 2009, 263 с.

13. Милюгина Елена, *Н. А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века*: автореферат дисертації ... доктора філо-

логічних наук, 10.01.01, Великий Новгород 2009, 39 с.

14. *Основи теорії літератури* / Ред. А. Гуляк, Київ: Науковий світ 2001, 73 с.

15. Палиевский Петр, *Литература и теория*, Москва 1979, 288 с.

16. Починок Юлія, *Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06, Львів, 2015, 20 с.

17. Стогній Оксана, *Художній експеримент як структурний елемент прози Сильвестра Яричевського*, [у:] *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. Сухомлинського*, Серія: Філологічні науки (літературознавство), Миколаїв 2016, № 1 (17), травень 2016, с. 254-259.

18. *Теорія літератури* / Ред. О. Галич, Київ: Либідь 2001, 488 с.

19. *Эксперимент как фактор творческого риска*, [в:] *Феномен творческой неудачи*, Екатеринбург: Издательство Уральского университета 2011, с. 355-364.

20. Юр Марина, *Художній експеримент як творча стратегія українських митців*, [у:] *Сучасне мистецтво* 2014, с. 243-248.

21. *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction* / Ed. by Ph. Stevick, New York: Free Press 1971, 319 pp.

22. Armstrong Julie, *Experimental Fiction: An Introduction for Readers and Writers*, Bloomsbury 2014, 216 pp.

23. Gibbons Alison, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, London and New York: Taylor and Francis Group, 2012, 274 pp.

24. *The Routledge Companion to Experimental Literature* / Ed. by J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, London and New York: Taylor and Francis Group 2015, 544 pp.

25. Tong King Lee, *Experimental Chinese Literature: Translation, Technology, Poetics*, Leiden-Boston 2015, 282 pp.

**Oksana Zhuk**

## **FEATURES OF ADDRESSEE IN THE INTERNAL COMMUNICATIVE SYSTEM OF LYRICAL TEXTS**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Оксана Жук**

## **ОСОБЛИВОСТІ АДРЕСАТА У ВНУТРІШНІЙ КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ ЛІРИЧНИХ ТЕКСТІВ**

*Abstract:* In the article there are reviewed the internal text features of lyrical addressee. There is analyzed the difference between art and communication tasks of the conditional and the real addressee. There are traced the forms of YOU (singular), YOU (plural), WE-addressing and their differentiation due to change of theme of the lyrical text. The main attention is paid to the typology of functions of addresser and interconnection between participants of lyrical communication. It is revealed that lyrical WE functions as unifying factor for addresser and addressee. Addressing in the form of lyrical YOU (plural) – distances them, the form of lyrical YOU (singular) – promotes openness for communication and becomes a part of the autocommunicative lyrical communication.

*Keywords:* lyrical communication; lyrical addressee; conditional / real addressee; YOU, WE, YOU-addressing

Хоча сучасне літературознавство зробило значний поступ у дослідженні комунікативної природи художніх текстів, які належать до різних літературних родів, лірика у цьому плані й досі залишається найменш дослідженою і найбільш дискусійною цариною. Ще у 1970-х роках минулого літературознавець Тамара Сільман висунула спірну тезу: "...Якщо в самій структурі епосу та драми в різних формах закладено зародок прямої комунікативності, то в структурі лірики закладено протилежну тенденцію – відсутність комунікативності, оскільки сама суть ліричного жанру

суперечить ідеї висловлювання-повідомлення" [9, 178]. У той самий час у паризькому журналі "Structure of Texts and Semiotics of Culture" Юрій Левін висловив цілком протилежну думку: "Поезія, яка є повідомленням (текстом), тим самим є елементом певного (потенційного) комунікативного акту (вона кимось створена і для когось призначена)" [6, 467]. Більш гучно ідеї ліричної комунікації зазвучали в XXI столітті у публікаціях європейських науковців – Роджера Селла (Roger Sell), Реувена Цура (Reuven Tsur), Мері-Льорі Р'ян (Marie-Laure Ryan) та послідовників Юрія Левіна –

Іріни Безкровної, Яни Двоєнко, Владіміра Карпачова та інших.

У сучасному літературознавстві поширене розуміння ліричного адресата як цілковито риторичного засобу. Звісно, комунікація у ліриці проявляється не так прозоро, як в інших родах літератури. В більшості випадків її виражають *непрямі комунікативні смисли* (Вадим Демент'єв), що базуються на художніх засобах, зокрема метафорах, евфемізмах, мовних іграх тощо. Однак, незалежно від того, чи ліричний адресат є колоритно змальованою фігурою, безмовною апострофою або ж імпліцитним (неномінованим, «нульовим») компонентом, він у внутрішньоконунікативній системі виконує чимало різноманітних функцій, що змінюються відповідно до тематичного наповнення комунікативного повідомлення ліричного тексту. Адресат як чинник ліричної комунікації, його різновиди й функції є предметом запропонованої статті. Ми виходимо з концептуальної засади, що розгляд ліричного адресата, побудований на висвітленні його внутрішньотекстових відносин із адресантом та ліричною експресією (мовленням ліричного Я), дає змогу глибше збагнути специфічну природу лірики.

Комунікативний акт ліричного мовлення семантично позначений рисами егоцентризму, під яким маємо на увазі спосіб вираження ліричного адресанта та специфіку ієрархічних відносин між адресантом та адресатом: у ліриці лише адресант виступає самодостатньою та незалежною ланкою ліричного комунікативного ланцюга, натомість адресат займає підпорядковану позицію щодо адресанта. Модифікації взаємозв'язку адресанта й адресата породжують конкретні

форми ліричної експресії. Зрозуміло, що така концептуальна логіка ставить дослідження ліричного адресата у залежність від двох інших комунікативних інстанцій – адресанта та його ліричної експресії.

Слід зазначити, що в комунікативній тріяді “адресант – лірична експресія – адресат” остання ланка є найменш дослідженою. Питанням ліричного Я як ідентифікатора авторських інтенцій присвячено чимало наукових праць, зокрема дослідження Валерії Смілянської, Миколи Кодака, Валерія Корнійчука та інших. Натомість поняття “ліричний адресат” не так часто фігурує в літературознавчих дослідженнях. Зазвичай у наукових працях його використовують як позатекстовий елемент, що стосується реальної особистості. Щодо цього Яна Двоєнко справедливо зауважила, що “такий підхід не є об'єктивним, оскільки поети часто ставились із недбалістю до своїх присвят” [3, 67]. У дослідженнях текстів Іосіфа Бродського авторка рідко зосереджується на реальності адресата, адже вважає присвяти кожного вірша («М. Б.») “частиною образу та частиною авторського міту” [3, 67].

Ліричну адресацію (маємо на увазі інтенційну спрямованість ліричного мовлення на адресата, в основі якої лежать різновиди риторичного звертання ТИ, МИ, ВИ, автокомунікативне Я, а також розповідна, питальна, спонукальна, оклична модальності, ліричні форми роздуму, спогаду, сповіді тощо) дослідники не раз трактують як художній засіб, який лише доповнює портрет адресата – ліричного героя, як, для прикладу, робить Лариса Куца, розмірковуючи над образом ліричної героїні поетичного твору Івана Франка *З усіх солодких слів*, до

якої звернено ліричне повідомлення: “її образ (ліричної героїні. – О. Ж.) видається неповні раціонально обґрунтованим. Після експозиції [...] виступає слово-зв’язка «Слухай!»». Мовлене колись давно коханою, воно викликає потік спогадів ліричного героя, які буквально заповнюють його свідомість” [5, 87]. Авторка статті намагається розпізнати образ адресата лише через опис портретних характеристик (лице з рум’янцем, рожеві уста). Проте у ліриці, яка концентрується довкола суб’єкта ліричного мовлення (адресанта), формується образ адресата у його відношенні до адресанта: “лиш ти до мене звернена”, “лиш те одне слівце твоє / і досі у душі моїй” [12, Т. 2, 17]. З огляду на це, риторична репліка “Слухай!”, яка повторюється після кожної строфи, творить метонімічний ефект: саме через неї прояснюється образ милої, до якої звертається ліричний адресант у формі спогаду-сповіді. Саме довкола далекого та незабутнього образу коханої побудовано ліричний монолог: “...і досі в серці гомонить – / одно маленьке словечко: / Слухай!” [12, Т. 2, 17].

Отож звужене трактування ліричного адресата мусимо визнати непродуктивним. Наполягаємо на необхідності різнобічного вивчення цієї багатофункціональної комунікативної інстанції, яка часто стає осередком поетичної семантики окремого твору, об’єднавчим та структуротворчим чинником для тих чи інших поетичних циклів або збірок. Саме інстанція ліричного адресата здійснює безпосередній вплив на формування тематичного, емоційного та інтонаційного забарвлення ліричної експресії, навіть якщо адресат виконує умовну функцію. Спираючись на різноманіт-

тя комунікативних завдань та функціональних особливостей ліричного адресата, виділяємо такі його різновиди: Я-адресація (автокомунікація), ТИ, МИ, ВИ-адресат, реальний адресат/ умовний адресат.

*Реальний / умовний адресат.* Умовного адресата варто розглядати як символічного учасника ліричної комунікації: це формальний, цілком безмовний «співрозмовник», від якого ні суб’єкт поетичного мовлення, ані читач не очікують жодного відгуку, а служить він насправді для вислову переживань ліричного Я, емоційно-образного увиразнення ліричної експресії та посилення її естетичної впливовості. В основному умовна адресація в ліриці виконує суто риторичну функцію. У минулому дослідники послугувалися терміном “апострофа” для позначення художнього тропу, який використовувався для досягнення особливого ефекту при звертанні до неживих предметів та абстрактних явищ. Поширеним у світовій поетичній практиці є й жанр ліричного послання, в якому ліричне Я звертається зі своїми думками, переживаннями до певного адресата. Тексти з такою адресацією системно дослідив Віталій Назарець, виокремивши при цьому метажанр адресованої лірики. Та нерідко адресатом ліричного послання стають реальні особи. За моїми спостереженнями, у цьому випадку внутрішня комунікація співвідноситься із ситуацією в реальному світі, й оскільки місце адресата займає реальна особа, то й адресант частково або ж повністю ідентифікується із автором тексту, не втрачаючи при тім статусу риторичної інстанції, створеної його уявою. Скажімо, хоча у Стусовому траурному посланні до закатованої малярки Алли

Горської (“Надто легко / ти увійшла в той склеп, де синій посмерк / і калинові тіні – ярких грон / оплилі набризки – гойдає стогін...” [10, 96]) жодного разу не вжито ім’я адресата (лише в підзаголовку – “Пам’яті Алли Горської”), а позначено його формою ліричного ТИ, все ж виклад ідей та думок мисткині, опис її духових поневірянь не залишає сумнівів щодо спрямованості комунікації саме на особу адресата. Водночас існують тексти, засновані на життєвому досвіді автора, у яких, відповідно з авторським задумом, форма ліричного ТИ набуває цілковитої умовності, оскільки комунікативне повідомлення зосереджене лише на ліричному Я: “З тобою жить – важка лежить / Завада поміж нами; / Без тебе жить – весь вік тужить / І днями, і ночами” [12, Т. 2, 150] – важливо лише те, як важко дається цей вибір адресантові, ліричне ТИ є формальною складовою.

У ліричних творах із реальним адресатом відбувається складна співпраця поетичної (фікціональної) та реальної (історичної) дійсностей. Такі твори здатні справляти подвійний ефект: будучи джерелом естетичної насолоди, вони можуть провокувати комунікативний відгук у реальному світі. Пригадаймо, як адресований “Вступ” до поеми Івана Франка *Лісова ідилія* (“Миколо, мій дружеко давній, ідеалісте непоправний...”). Микола Вороний відповів у свою чергу адресованою поезією *Іванові Франкові* (“Ні, мій учителю і друже...”).

Доволі часто умовний адресат з’являється у текстах із структурою автокомунікації “Я-ТИ (Я)”. Комунікативне завдання текстів такого формату не передбачає формування ні мотиваційних, ні ціннісних орієнтирів відносно зазначеного адресата, тому

що переживання, думки, почуття, які нуртують у внутрішньому світі ліричного Я, звернені лише до нього самого. Комунікативну інтенцію тут цілком формально спрямовано на умовного ліричного адресата, який у системі ліричного спілкування є риторичною інстанцією, своєрідним ліричним медіатором – опосередкованим свідком зіткнення ліричного адресанта із своїм суперечливим началом, проявником його схвильованого емоційного стану: “Йди з перед очей, відродо, / почезни, зоре моя! / Йду Гефсиманським садом, / а в серці сіла досада...” [10, 58].

Всі ліричні адресати є умовними адресатами, своєрідними *alter ego* ліричного Я, і цю умовність засвідчують їхня принципова безмовність та інтенційна спрямованість ліричного мовлення на самого ліричного мовця. Звісно, умовність має неоднакову міру в різних модифікаціях ліричного адресата. Скажімо, якщо адресація до неживих предметів завжди сприймається як риторичний прийом, то адресація до реальної особи зазвичай є неоднозначною. Для прикладу, текст Галини Крук, в якому кожна строфа містить звернення до Сильвії Плат, звучить так: “...хоче мене *впіймати* / окільцювати, о Сильвіє, хоче / на бавовняних полях, м’яких як забуття, / *позначити мене, внести мене* в якийсь реєстр...” [7, 124]. Сама текстова структура допомагає тут зрозуміти, що комунікативний потік спрямовано не на американську поетку ХХ століття – звернення “О Сильвіє” не містить в собі інтенцій адресованої спрямованості, а функціонує як засіб підсилення експресії, що дозволяє стверджувати про автокомунікативність ліричного повідомлення.

Подекуди у пейзажній ліриці умовний адресат стає чи не головним засо-

бом вираженням ліричної експресії. Враження від краси природи ліричний адресант прагне розділити з кимось. Умовне звертання збагачує текст паралельним змалюванням явищ природи та виразом людських емоцій. У ліриці звертання персоніфікує образ природи, проектуючи на нього емоції ліричного Я і таким чином об'єктивуючи їх, віддзеркалюючи внутрішній світ суб'єкта ліричного мовлення.

*Ліричне МИ.* МИ-адресація використовує семантику займенника першої особи у формі множини для виразу певної спільності адресанта й адресата у комунікативній ситуації, наприклад їхньої духової солідарності. В порівнянні з інтимною лірикою, тематика якої замикає коло комунікативних інстанцій на двох учасниках (наприклад, І. Франка: "Непрохідним муром поміж нами / Та доля стала! [...] Та щезла ти! Мов в лісі без дороги / Лишився Я" [12, Т. 2, 131]), МИ-адресат у громадянській ліриці та низці інших жанрів може означувати широкий діапазон адресатів, із якими себе поєднує ліричне Я, – від однієї особи (друга чи коханої людини) від одного, й до всього роду людського: "...Хіба не всі ми єдності луна / В скороминуцій і пустій відміні?" [8, 60] з яким себе асоціює ліричне Я до необмеженої кількості осіб, оскільки комунікативне завдання такої лірики полягає у спробі об'єднати довкола однієї ідеї ту чи іншу суспільну громаду, та вкласти в повідомлення напучування. Таким чином ліричний адресат у громадянській ліриці, який ми виділяємо у сполуці ліричного МИ, при однаковому способі вираження ліричної експресії, використовує для цього експресивні засоби, чому сприяє комунікативне значення структури ліричного МИ. Об'єднання ліричного

адресанта з адресатом в єдине ціле допомагає здійсненню комунікативної мети: не лише проголосити ті чи інші ідеї, а й об'єднати навколо них велику кількість людей: "Вирядім ми слово до походу/ Не в степах куманські безконечні,/ а в таємні глибини сердечні,/ Де кують будучину народу" [12, Т. 3, 148].

Часто в утворенні ліричного МИ головним чинником виступає мітологізована модель комунікації. Найбільш поширеним таке явище простежується у текстах, що стосуються особливої спільності – поетів. Ліричний адресат, як частина такої суспільності, наділяє її винятковими якостями: "Час вирушати, о лицарство вперте, / Пристрасті наші були замалі / наша сторінка дописана – верте: / "Ми не поети. / Поети в землі" [2, 156]. Туту підкреслено особливий контакт всередині містифікованої спільності поетів. Вони позиціонуються як згуртований колектив шляхетних творчих осіб.

Повернімося до адресації у формі ліричного МИ в інтимній ліриці. З латинської мови *intimus* перекладається як "внутрішній", "таємний". Таким чином, ліричне МИ інтимної лірики можна розглядати як дві втаємничені особи об'єднані спільністю пережитого досвіду та почуттів: "Складало крила дерево у сніг – / А я тобі не вірила до ранку, / І поцілунки нас збивали з ніг, / Лишаючись слідами біля ганку" [7, 63].

Комунікативний зв'язок, заснований на адресації до *ліричного ВИ*, часто виражає певну дистанційованість адресанта від адресата. Зазвичай такі тексти побудовані на розбіжності ідей, поглядів та життєвих позицій ліричних героїв. Залежно від комунікативного завдання, ліричний текст отримує форму адресованого ліричного

ному сприймачеві мовлення спонукальної модальности, у якому ліричне Я висловлює прохання, запрошення, благання, пораду, заборону, застереження, наказ, вимогу чи заклик до дії (“Коли вам так хочеться хоч крихту тепла – / То не йдіть до дерев – там вас не зрозуміють” [2, 95]; “ви, хто щедро платив на відомий мотив / дань усім одноденкам / а на кручу зіниці камінні котив – / не кляніться Шевченком” [2, 150]).

Форма ліричного ВИ часто використовується у так званій поезії “пам’яти”. Хоча звернення стосується осіб, духово близьких адресантові, проте з ним їх розділяє тривалий час. Так шістдесятник Іван Коваленко звертається до загиблих колег-поетів, які приходять до нього у снах: “Одне я твердо обіцяю вам: / Я пам’ять вашу в безвість не віддам, / Навіки в серці Вас я збережу / Аж поки сам не перейду межу” [4]. В комунікативному акті цього тексту адресатів вивищує сила духу, адресант схиляється перед їхнім подвигом.

Зміна тематики ліричного тексту модифікує семантичне наповнення адресації. Ліричне ВИ як форма звернення в інтимній ліриці зумовлена кількома чинниками. У таких текстах ліричне Я може висловлювати почуття любові, поваги, захоплення адресатом. Прикладом такої комунікативної моделі є тексти Павла Тичини: “Я Ваші очі пам’ятаю, / Як музику, як спів. [...] Я Вам чужий – я знаю” [11, 37]. Зачудування та трепет перед майстром диригування висловлює Оксана Забужко: “Коли Ви шугонете під стелю живим смолоскипом, / На їх заспані лица осипавши злий фейерверк / І коли Ваш невичайний попіл пропалить застої мозки...” [2, 68].

Адресат у формі *ліричного ТИ* є найбільш різноманітним і, залежно від тематичного наповнення, неоднакові й комунікативні стратегії. В ліриці, яка стосується любовних переживань, використання форми ТИ спрощує комунікацію, дозволяє ліричному Я більш відверто проявляти широку гаму емоцій. На противагу ліричному ТИ, яке в інтимній ліриці зустрічаємо частіше, текст із ВИ-адресацією сприяє більш стриманому звучанню й лірична експресія тут знижує тональність. При застосуванні звертання ТИ ліричні герої зберігають партнерську рівновагу в комунікативній ієрархії.

В ліриці з іншою тематикою така комунікативна форма налаштовує на дружній, відкритий контакт між ліричними комунікантами, що дозволяє адресанту відкрито висловлювати свій емоційний стан. Атмосфера близькості, яку утворює комунікація “Я-ТИ” дозволяє ліричному адресантові відкрити навіть найпотаємніші емоції: “часом мені хочеться просити щоб ти говорив / щоби ти просто проходив коли захочеш сідав край...” [7, 175].

У ліриці з філософською та громадянською тематикою звернення до ліричного ТИ – це напружений мисленневий потік, який стосується онтологічних проблем людства або ж самого адресанта. Ліричні тексти, що презентують філософські роздуми, найчастіше виконані у формі автокомунікації. Така структура ліричного тексту завдає чимало складнощів для ідентифікації адресата. Скажімо, якщо Юрій Левін зводить структуру автокомунікації до імпліцитного автора та імпліцитного адресата, то Флоріян Бацевич висвітлює автокомунікацію крізь призму психологічних методик, де вона “розглядається як внутрішнє



мовлення, інтеракція «Его» і «Alter-ego» людини» [1, 44]. Часто наявність умовного адресата у ліричних текстах такого типу ще більше ускладнює справу, оскільки форма автокомунікації демонструє спробу адресанта проникнути у самосвідомість, дистанціюючись від інших осіб, що можуть завадити, або перервати цей процес.

Саме тому варто завважити, що ліричне ТИ має автокомунікативний характер. Тексти такого типу найчастіше побудовані у формі внутрішнього діалогу: відбувається розщеплення ліричного Я на зовнішню “подобу” і внутрішнього “іншого”. Звертання у формі ліричного ТИ демонструє комунікативну інстанцію адресанта у процесі його духового становлення та розвитку: “І пам’яті розмиті береги, / і ти вертаєш в себе – надовкола / нічого не впізнати: дивний просвіт...” [10, 113]. Нерідко початок тексту окреслює ліричне Я, яке впродовж тексту апелює до свого минулого або майбутнього втілення, вираженого у формі ліричного ТИ: “О, як ти з пам’яттю спізнався! / Отож, збирай із довгих черг / свої подоби, скам’янілі / у довгому жданні” [10, 103-104]. Головна комунікативна мета – це авторефлексія, намагання ліричного Я розібратися у своїх думках і переживаннях, світоглядних і світовідчуттєвих колізіях. Попри виділення ліричного ТИ як адресата, нерідко текст завершується злиттям всіх суб’єктів комунікації в одній особі: “А Ти! – все спиш, і спиш, і спиш. / Ото життя, нівроку, – сніння! [...] Ненасить юначих літ давноминула. Діждати б спокою кінця, / розбитись на дрібні сонця, / коли одне, своє, – знебуло” [10, 23].

Отже, внутрішній адресат ліричного мовлення заслуговує пильнішої уваги, оскільки ця комунікативна

інстанція дає змогу вивчити особливості ліричного мовлення, з’ясувати специфіку умовної адресації, зумовлену суб’єктністю ліричної структури, а також виявити закономірності індивідуального стилю видатних майстрів поетичного слова.

### Bibliography and Notes

1. Бацевич Флорій, *Лінгвокомунікативні та риторико-прагматичні виміри художнього тексту (на матеріалі роману Івана Франка “Перехресні стежки”)*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2016, 204 с.
2. *Вісімдесятники. Антологія нової української поезії / Упорядкування І. Рима-рука, Едмонтон: Видавництво Канадського інституту українських студій 1990, 205 с.*
3. Двоенко Яна, *Система лірической коммуникации в книге И. Бродского “Новие стансы к Августе”*: структура, модели, стратегия, Смоленск 2014, 283 с.
4. Коваленко Іван, *Засну вночі, і знову тихий стук...*, Web. 05.03.2016. <<http://ivan-kovalenko.info/tvory>>.
5. Куца Лариса, *З усіх солодких, любих слів... Івана Франка як тип двосуб’єктної ліричної поезії*, [у:] *Парадигма 2010*, Випуск 5, с. 85-95.
6. Левин Юрий, *Лирика с коммуникативной точки зрения*, [в:] *Idem, Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, с. 464-482.
7. *Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років*: збірка / Укладач С. Жадан, Харків 2011, 272 с.
8. Плужник Євген, *Рівновага*, Авсбург 1948, 64 с.
9. Сильман Тамара, *Заметки о лирике*, Ленинград 1977, 223 с.
10. Стус Василь, *Твори*: У 4 томах, 6 книгах. Львів: Просвіта 1994 – 1999, Том 3, Книга 2, 496 с.
11. Тичина Павло, *Поезії*, Київ 1977, 260 с.
12. Франко Іван, *Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.

**Tetiana Kachak**

**RESEARCH OF LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH:  
METHODOLOGICAL PLATFORM AND INTERPRETIVE STRATEGIES**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Тетяна Качак**

**ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА:  
МЕТОДОЛОГІЧНА ПЛЯТФОРМА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ**

*Abstract:* The article reviews the main approaches to the analysis of literature for children and youth in Ukraine. There are outlined literary, didactic and multidisciplinary interpretation strategies. There are explained trend of involving the study of literature for children and youth newest productive critical approaches.

*Keywords:* literature for children and youth, interpretation, analysis, methodology of literature, critical approaches

Наукові студії, присвячені літературі для дітей і про дітей, набувають в Україні все більшого розмаху. Від спорядичних міркувань, критичних реценцій окремих творів чи творчости письменників, дослідники прямують до теоретичних узагальнень, глибокого аналізу із використанням різноманітних підходів та апробацією новітніх методологій. Розвиткові такої тенденції сприяє низка факторів: домінування філологічного, а не педагогічного підходу до аналізу творів для дітей; стрімкий розвиток як оригінальної, так і перекладної літератури для дітей завдяки активному книговидаванню та широкій палітрі видавничих пропозицій на українському ринку; посилена увага суспільства до проблем дитячого читання і популяризації книг для дітей; вивчення практики досліджень

літератури для дітей зарубіжними науковцями та екстраполяція їх досвіду в українському літературознавстві.

Актуальна проблема дослідження літератури для дітей та юнацтва – теорія та методологія. Незважаючи на розвиток практичної критики, досі не прописано критичної теорії щодо цієї галузі мистецтва слова. Сучасна українська поезія і проза для дітей та юнацтва – художня література, найхарактернішими особливостями якої є «її відповідність рівневі знань, життєвому досвіду, психологічному розвитку дитини, зорієнтованість її тематики, жанрових характеристик, поліграфічного оформлення» [4, 10]. Це художньо-естетичне явище, яке потребує аналізу, літературознавчого осмислення, інтерпретації та фахової оцінки.

В сучасному українському культурному просторі переважає розуміння літератури для дітей та юнацтва як сегменту загальної літератури. Найчастіше вона виступає об'єктом філологічних (у широкому розумінні) студій. Меншою мірою дослідники розглядають її через призму педагогічного підходу, який користувався популярністю у ХХ столітті. Спостерігається тенденція залучення до вивчення літератури для дітей та юнацтва новітніх продуктивних критичних інтерпретаційних підходів.

Ще у 1990-х роках літературознавець Маргарита Славова констатувала в галузі студій літератури для дітей та юнацтва «метання та пошук методологічних опор то в педагогіці та психоаналізі, то в теорії інформації та семіотиці, то в рецептивній естетиці та культурології», зауважила що «діяхронна перспектива підходів до дитячої літератури приводить до незмінного для її буття та самосвідомості відношення «дидактичне – художнє», яке розглядає естетичну проблематику крізь педагогічний ракурс» [11, 8]. Виокремлені нею чотири основні підходи до дитячої літератури як напрямки теорії дитячої літератури розглядали Ольга Папуша, Уляна Баран (Гнідець), Богдана Салюк, Віталіна Кизилова, Світлана Бартіш – автори дисертаційних досліджень літератури для дітей та юнацтва останніх років. Мова про педагогічний, психологічний підходи, аналіз літератури для дітей у контексті рецептивної естетики та культурології.

У теоретичному полі не йшлося про філологічний підхід із опорою на літературознавчий текстуальний аналіз творів для дітей та юнацтва, незважаючи на те, що практично його використовували найчастіше, про що свідчать мо-

нографічні дослідження, наукові статті, розвідки літературознавців.

Маргарита Славова у праці *Проблеми поетики белетристики для дітей* (1992) окреслила специфіку літератури для дітей, яка проявляється через ігрове і фантастичне; проаналізувала компоненти структури (персонаж, сюжет, композиція, оповідач та ін.) белетристичного твору для дітей і зауважила типологічну схожість із казковою структурою. Екстраполюючи західну практику вивчення літератури для дітей, М. Славова обґрунтовує комунікативні аспекти дитячої книги, соціокультурну роль літературної казки і поглиблює теорію дитячої літератури демонстрацією методів і прийомів аналізу поетики клясичних творів світової літератури. Її праця стала поштовхом для досліджень літератури для дітей та юнацтва українськими науковцями у ракурсі комунікативного, наратологічного та рецептивно-естетичного аспектів. Саме така перспектива розширила горизонти текстозорієнтованих історико-літературних студій дитячої літератури, які почали з'являтися в українській академічній науці з 1970-х років.

Текстуальний аналіз поетики художніх творів для дітей («фаховий аналіз із позицій художності») – незмінна складова історико-літературних студій дитячої літератури з другої половини ХХ століття і до сьогодні. Це ілюструють наукові дослідження І. Бойцун, О. Будугай, О. Гарачковської, Д. Білецького, С. Іванюка, В. Костюченка, Н. Резніченко, Г. Сабат (Баран), Н. Сидоренко, Р. Стаднійчука, Н. Тихолоз, Л. Ткаченко, О. Цалапової, О. Чепурної, Ю. Ярмиша.

Традиційно-усталені підходи до вивчення художнього тексту як мис-

тецького феномену й новітні досягнення у галузі теоретичного осмислення природи художньої творчості (історико-типологічні, рецептивні, герменевтичні стратегії, засади структуралізму, інтертекстуальності, наратології) декларує у дослідженні *Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття* (2013) Віталіна Кизилова [5, 8]. У полі зору літературознавця – жанрово-стильові тенденції літературної казки та пригодницької прози означеного історико-літературного періоду. Такий інтерпретаційний формат клясичний і традиційний: передусім текст, а згодом його рефлексія із наступними аналітичними візіями.

Нові критичні підходи до вивчення літератури для дітей відкривають ширші можливості літературознавчих студій та збагачують дослідницьку парадигму. Потенціал наратологічного підходу до вивчення літератури для дітей теоретично і практично висвітлила Ольга Папуша у дисертаційному дослідженні *Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу* (2004). Її методика базується на теорії наративного дискурсу, семіотичних та рецептивно-зорієнтованих підходах, комунікативних методах дослідження літератури для дітей і «дозволяє досліджувати дитячу літературу, з одного боку, як будь-який інший фіктивний дискурс, а з іншого, як специфічну форму у відношенні до різних концептів (автор, текст, читач)» [9].

Комплекс наратологічного, структуралістського, рецептивного та методів загальної теорії комунікації став методологічною основою дослідження *Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі*

*сучасної німецькомовної прози)* (2008) Уляни Гнідець (Баран) [1].

Компаративне дослідження традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей з актуалізацією типологічного підходу, культурно-історичного, порівняльного, біографічного, інтертекстуального, архетипного методів провела Богдана Салюк (*Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей*, 2011).

Дитячу літературу, яка розвивається та продуктивно функціонує на кількох важливих рівнях, Лідія Мацевко-Бекерська називає складним поліінтерпретаційним феноменом. «Маємо констатацію факту – у загальнолітературному просторі існує та його складова, що адресується категорії реципієнтів за певними параметрами відповідності, що вирізняється очікуваними інтерпретаційними настановами, що повинна зближуватися із канонічними наративними технологіями. Однак цілком об'єктивною є теоретична поліваріантність у царині дитячої літератури, позаяк не тотожними є вихідні спонуки для дослідження. З культурологічної позиції необхідно зосередитися на своєрідності закладеності у тексті глобального світоглядного коду й способах його відчитання. З педагогічно-дидактичною метою варто диференціювати жанрово-вікові співвідношення. Натомість, рецептивна естетика, спираючись на психологічний аспект, акцентує увагу на дискурсі дитинства як осерді специфічної субкультури» [7, 19]. У літературознавчій риториці, на думку науковця, оприявнюються загальнокультурні, психологічні та інтерпретаційні категорії. Останні – через ди-

дактичний чи своєрідно рецептивний аспект.

Множинність ракурсів, у яких можна розглядати дитячу літературу, «іншими словами – поліфонічність утворюваного довкола неї наукового та суспільного дискурсу» зумовлена, на думку Емілії Огар, її поліморфною і поліфункціональною комунікативною природою [8, 8]. Дослідницьку перспективу теоретичного осмислення феномену дитячої книги, яка стала об'єктом її дослідження, взаємодоповнюють дидактичний та літературознавчий підхід. У руслі літературознавчого дослідження, як вважає Емілія Огар, дитяча література як частина літературного процесу піддається формалістичному, структурно-функціональному, семіотичному, рецептивному аналізу.

Оперуючи поняттям «текст для дітей», семантичне поле якого вміщує окрім інших явища, означувані поняттями «книга для дітей» та «література для дітей», Наталія Марченко розмежовує літературознавчий і книгознавчий науковий дискурс, накреслюючи два напрямки досліджень [6].

Значно ширша методологічна платформа зарубіжних досліджень літератури для дітей. Петер Хант (Peter Hunt), Девід Рад (David Rudd) та Карін Леснік-Обертейн (Karín Lesnik-Oberstein) з Великої Британії, Ганс-Гейно Еверс (Hans-Heino Ewers) з Німеччини, Зохар Шавіт (Zohar Shavit) з Ізраїлю досліджують питання термінології, критики і теорії літератури для дітей. У своїх студіях науковці практично актуалізують методи і засоби герменевтики (Marah Gubar), семіотики (Zohar Shavit), психоаналітичної критики (Hamida Bosmajian, John Cech), наратології

(Maria Nikolajeva, Barbara Wall, Anita Moss), феміністичної критики (Lissa Paul, Carina Garland), рецептивної естетики (Michael Benton), мультикультуралізму (Joh C. Stott), екокритики (Marek Oziewicz), постколоніальних студій (R. McGillis), інтертекстуальності (Christine Wilkie-Stibbs), компаративістики (Emer O'Sullivan), гендерної критики (Karín Lesnik-Oberstein), лінгвістики (John Stephens) і стилістики (Charles Sarland), когнітивної лінгвістики (Marcello Giovanelli).

Як слушно зауважує Богдана Салюк, українське «літературознавство *de jure* визнає необхідність цілісного студіювання дитячої літератури, але *de facto* неохоче відходить від традицій вивчення творів для дітей у рамках історії літератури, обережно використовуючи досвід зарубіжного літературознавства, який, на нашу думку, є корисним задля поступової зміни акцентів у дослідженні дитячої літератури від периферійного до центрального» [10, 14].

Зважаючи на специфіку об'єкта дослідження умовно можна накреслити кілька інтерпретаційних стратегій, серед яких найбільш поширені літературознавча, дидактична, мультидисциплінарна. У контексті літературознавчих студій важливими й актуальними будуть рецептивний, психологічний, культурологічний, гендерний, постколоніальний, психоаналітичний, герменевтичний, структуралістський, інтертекстуальний та інші критичні підходи й методи пізнання літератури.

*Літературознавча інтерпретаційна стратегія* будується на філологічних концепціях і розгортається у площині аналізу літератури для дітей та юнацтва як естетично-мистецького

феномена. У центрі уваги науковця – поетика тексту. У випадку, коли йдеться не про один твір і навіть не про творчість одного письменника, а про цілий пляст національної літератури останніх двох десятиліть, а метою роботи є узагальнення письменницького досвіду та виведення тенденцій сучасної української прози для дітей та юнацтва, текстуальний аналіз поглиблюється історико-літературним та типологічним, підсилюється новими критичними підходами. Адже «розуміння літератури неможливо звільнити, по-перше, від конкретного літературного досвіду, по-друге, від епохи, які разом його формують, а по-третє – від традиції, з якої воно виростає» [2, 9].

Літературознавча інтерпретаційна стратегія покликана виявити специфіку літератури для дітей на рівні поетики текстів, вказати на її художню своєрідність, тенденції. У процесі вивчення літератури для дітей та юнацтва присутня орієнтація письменника на читача певного віку, від чого й залежить закладений у текст зміст, форма його представлення. Автор і читач – дві ключові фігури, які перебувають поза текстом, але саме завдяки їм відбувається його реалізація. Рецептивна інтерпретаційна модель розгортається у площині комунікативного процесу (адресант – текст – адресат) і пов'язана із явищами кодування та декодування, психологічним критерієм розуміння специфіки дитячої літератури. Рецептивно-естетичний підхід, як і психологічний, культурологічний, гендерний, постколоніальний, психоаналітичний, герменевтичний, структуралістський, інтертекстуальний, біографічний та інші критичні підходи до аналізу літерату-

ри розглядають художній текст через призму різних контекстів. Літературу для дітей та юнацтва неможливо вивчити поза цими контекстами, бо її специфіка закладена в орієнтації на адресата, який є поза текстом (рецептивно-естетичний підхід), психологічних особливостях творення та відчитування текстуальних смислів (психоаналітичний підхід), прописуванні фемінних та маскуліних концептів у текст (гендерний, феміністичний підходи), суспільних уявленнях про дитинство і субкультуру дитинства (культурологічний) тощо.

*Дидактична інтерпретаційна стратегія* опирається на функціональний аспект літератури для дітей, зокрема навчальну та виховну спрямованість текстів. При цьому сегмент літератури, який досліджується, розглядається не як художньо-естетичне явище цінне саме по собі, а як засіб навчання та виховання. У центрі уваги дослідника – дидактичність, повчальність тексту, роль книжки в ідеологічному вихованні юного покоління, її функціональні можливості у розвитку та становленні особистості дитини, ефективності освітнього процесу. Тісний зв'язок змісту літературної освіти з методикою читання і викладання літератури, особливості вивчення художніх текстів школярами теж є предметом студій у межах дидактичного підходу.

Дидактичний підхід до вивчення літератури для дітей лежить поза площиною філологічного дослідження обраного предмета, оскільки функціональний аспект не є тим інструментом, який дозволяє розкрити художню специфіку текстів. «...Бачити сутність літератури в її функції (або функціях) означає звужувати її, по-

перше, до ролі “голої техніки”, нато-мість не враховувати її антропологіч-ні, екзистенційні та психо-суспільні аспекти» [2, 17].

Педагогічний підхід до дитячої літератури є характерним не тільки для початкового етапу осмислення необхідності спеціальної літератури для дітей, а й для більш пізнього часу. Його застосування щодо об'єкта дослідження «негативно впливає як на розвиток дитячої літератури, так і на формування уявлень про межі дитячого читання» [11, 9]. Виховні наміри дорослих (видавців, критиків, учителів, батьків) та їх рекомендації щодо читання одних і відкидання інших книг провокують виникнення «педагогічної цензури дитячого читання». Таке явище мало місце у советські часи, коли створювались спеціальні інституції, які здійснювали ідеологічний контроль за літературою, призначеною для дітей (див.: [3]). У тогочасних дослідженнях цей пляст літератури завжди відносили до виховання, а «претензія дидактичного критерію» часто перетворювалась на диктат. Сьогодні дидактичність як незмінна особливість твору, призначеного для дітей, стає предметом літературознавчого та рецептивно-естетичного аналізу.

*Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія* передбачає взаємодію різних галузей наукового знання у вивченні літератури для дітей та юнацтва як багатогранного соціокультурного феномену. Пізнавальною основою та інструментарієм дослідження виступають знання і методологія різних дисциплін: літературознавства, педагогіки, психології, філософії, культурології, антропології, соціології. Така стратегія забезпечує

умови для реалізації зв'язків між різними науками, які здатні забезпечити при вивченні об'єкта дослідження необхідні знання, зосереджуючись при цьому на власному предметі у цілісному явищі – феномені літератури для дітей та юнацтва. Відбувається інтеграція інформації, фактів, концепцій, теорій та методів із метою всебічного вивчення і пояснення тенденцій розвитку, специфіки літератури для дітей та юнацтва.

Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія стає можливою завдяки накопиченню результатів між-дисциплінарних досліджень. Ще у 80-х роках дослідниця Зохар Шавіт у своєму дослідженні *Poetics of Children's Literature (Поетика літератури для дітей)* [12] застосувала інтегративний підхід до дитячої літератури, розширивши перспективи її вивчення. «Із зміною статусу дитячої літератури як предмету вивчення (в університетських курсах та спеціалізованих інститутах, на академічних форумах і в журналах академічного рівня), змінюється і метамова, якою наука користується у підходах до цього складного явища» [11, 14].

Всі підходи та методики одночасно застосувати неможливо, але вони є важливими у контексті дослідження певної тематичної чи жанрової групи творів, творчості письменників, аналізу та узагальнень щодо характеру розвитку літератури певної доби тощо. Неможливо також зупинитися на одному підході чи методі, бо «пізнання якогось явища за допомогою методу є завжди пізнанням його фрагменту замість іншого, що його міг би видобути проігнорований метод» [2, 36]. Ефективність методу часткова і локальна і тільки методологічний

плюралізм здатний забезпечити універсальність, різномірність пізнавальних «прочитань» літератури, поглиблене розуміння текстів.

Окреслені інтерпретаційні стратегії не однаковою мірою використовуються у практиці українських досліджень літератури для дітей та юнацтва. Дидактична інтерпретаційна стратегія була особливо актуальна у ХХ столітті, коли література для дітей виступала засобом ідеологічного виховання. Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія – досвід зарубіжних науковців і перспектива майбутніх українських досліджень літератури для дітей та юнацтва, яка буде можлива за умови активізації наукового інтересу до об'єкта вивчення фахівців із різних галузей знань. У межах філологічного наукового дискурсу найпоширенішою і найефективнішою є літературознавча інтерпретаційна стратегія, в якій методи текстуального аналізу доповнюють способи і прийоми вивчення об'єкта, його структурних, функціональних особливостей, властивостей, а також взаємодій із навколишнім світом, задекларовані критичні підходи.

Практика методологічного плюралізму та поєднання різних критичних підходів у межах дослідження літератури для дітей є особливо важливою, коли мова йде про висвітлення тенденцій: закономірностей і напрямку розвитку, узагальнення художньо-естетичних особливостей, соціокультурної специфіки об'єкта вивчення.

### Bibliography and Notes

1. Гнідець Уляна, *Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріялі сучасної німецькомовної прози)*: автореферат дисертації ... канди-

дата філологічних наук, Симферопіль: Таврійський національний університет ім. В. Вернадського 2008, 20 с.

2. Касперський Едвард, *Література. Теорія. Методологія*, [у:] *Література. Теорія. Методологія* / Пер. із польської С. Яковенка, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2006, с. 2-37

3. Качак Тетяна, *Література для дітей та юнацтва у 20-х роках ХХ століття*, [у:] *Дивослово* 2014, № 11 (692), с. 46-53.

4. Качак Тетяна, *Українська література для дітей: підручник*, Київ: Академія 2016, 352 с.

5. Кизилова Віталіна, *Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття*, Луганськ: Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка 2013, 400 с.

6. Марченко Наталія, «Текст для дітей» як форма самоусвідомлення та трансформації суспільства, Web. 21.06.2016. <<http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/48>>.

7. Мацевко-Бекерська Лідія, *Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект*, [у:] *Література. Діти. Час*: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва, Випуск 1, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан 2011, с. 18-24.

8. Огар Емілія, *Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)*, Львів: Світ 2012, 320 с.

9. Папуша Ольга, *Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.06 / Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка 2004, 20 с.

10. Салюк Богдана, *Perpetuum mobile дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника*, Донецьк 2013, 216 с.

11. Славова Маргарита, *Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей*, Київ 2002, 81 с.

12. Shavit Zohar, *Poetics of Children's Literature*, Athens Georgia, London: University of Georgia Press 1986, 216 pp.



Liliya Shuma

## THE ETHNIC STEREOTYPE OF POLE IN THE UKRAINIAN PROSE OF NOT FAIRYTALES

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Лілія Шума

## ЕТНІЧНИЙ СТЕРЕОТИП ПОЛЯКА В УКРАЇНСЬКІЙ НЕКАЗКОВІЙ ПРОЗІ

*Abstract:* In the article there is analyzed ethnic stereotype of polish people in the Ukrainian folklore. It is based on material of Ukrainian not fairytales prose. The genre of folk legends and anecdotes were chosen for the object of research. The antinomy «own – foreign» became the analytical aspect in description of ethnic stereotype. Attention is focused on the typical features of character and traditional values of the Polish. There was found out that ethnic stereotype of a Polish people in Ukrainian folklore is mostly negative. In the article there is demonstrated the possibility and relevance of practical application of the antinomy «own – foreign» in the research of ethnic stereotypes in folklore texts. In the article there is emphasized the relevance and topicality of scientific working out of the research.

*Keywords:* folklore, interethnic relations, ethnic types, ethnic stereotypes, Polish people, antinomy «own – foreign»

Наукове осмислення міжетнічних взаємин є актуальною проблемою сучасних гуманітарних студій, зокрема фольклористики. Учені дедалі частіше наголошують на важливій ролі саме гуманітарних наук, що сприяє зменшенню негативних тенденцій у різних сферах людського життя. Це ілюструє теза культуролога В'ячеслава Іванова, який зазначає, що «головною перешкодою на шляху до реального об'єднання людства, необхідного для порятунку виду, є неухильне та швидке наростання релігійних, етнічних та інших відмінностей між країнами та їх

групами. У тій мірі, в якій гуманітарні та соціальні науки антропологічного циклу можуть вплинути на зменшення цих тенденцій, їх практична роль може виявитися значною» [13].

Полікультурність сучасного світу актуалізує пошуки безконфліктних форм співіснування етносів, взаємодії різних культур. Аби досягти взаєморозуміння між народами та уникнути ворожнечі, важливо з'ясувати й осмислити стереотипи представників тих чи інших національностей, особливо тих, які зародилися за певних історичних обставин. Як відомо, «етнічні

стереотипи нерідко несуть в собі численні негативні уявлення, наповнені образами, кривдами, які формувались багажем історичного досвіду міжетнічних стосунків між представниками різних національностей, що так чи інакше позначається і на сучасних взаєминах між етнічними спільнотами» [19, 1]. У цьому контексті неабияку роль відіграє наука про фольклор: дослідження усної народної словесності, яке передусім спрямовано на осмислення традиційної культури і народного досвіду, передбачає, зокрема, й наукове осмислення стереотипів сприйняття представниками різних етносів своїх сусідів.

Проблема вивчення етнічних стереотипів потрапляла у поле зору клясиків української народознавчої школи: П. Чубинського [22], М. Драгоманова [12], Л. Мацієвича [17], В. Гнатюка [6], [7], [8], [9], І. Франка [21] та інших, які особливу увагу звертали на народні твори про іногородців, й у цьому контексті на етнотип поляка. У наш час існує вагомий фольклористичний доробок із цієї проблематики. Ґрунтовністю відзначаються наукові праці етнолога Юрія Сілецького [19], який проаналізував мітологічні та побутові гетеростереотипи сусідніх із українцями етносів та національних меншин. Фольклористка Оксана Стоколос-Ворончук здійснила всебічний аналіз стереотипу єврея в контексті народної сміхової традиції [20]. Дослідниця Марія Качмар розглянула стереотипні уявлення українців про своїх етнічних сусідів в етіологічних легендах [14], а її колега Марина Демедюк зосередила увагу на виокремленні етнічних гетеростереотипів у казках [11]. У невеликій, але змістовній розвідці схарактеризував стерео-

типні фольклорні уявлення українців щодо єврея, цигана та росіянина Сергій П'ятаченко [18]. Ґрунтовністю відзначаються праці Ірини Грищенко з проблематики міжетнічного полілогу у фольклористичному ракурсі [10]. Окремим аспектам вивчення етнічних стереотипів поляків в українському фольклорі присвячені наукові розвідки Юрія Сілецького [24], Оксани Кузьменко [15], Євгена Луня [16] та інших.

Зважаючи на цей науковий доробок, у пропонованій статті буде зосереджено увагу на виокремленні етнічного стереотипу поляка в українській фольклорній неказковій прозі, зафіксованій у збірниках ХІХ ст. Метою статті є аналіз етнічних стереотипів поляків на матеріалі українських легенд і анекдотів крізь призму антиномії «свій – чужий».

Слід зазначити, що український фольклор представлений значною кількістю творів, у яких головними персонажами виступають представники сусідніх народів та національних меншин. Така ситуація зумовлена історичними факторами, зокрема побутовими контактами між етносами, досвід яких відбивається у так званій «фольклорній свідомості». Це закономірно, адже через пізнання інших етносів українці усвідомлювали власну самобутність.

Збагнення семантики й емоційного «навантаження» стереотипів, які сформувалися в українському фольклорі за тієї доби передбачає бодай лаконічний екскурс у суспільно-політичний контекст відповідного історичного періоду. «Це був час бездержавності, колоніальної залежності від двох імперій, Польської та Російської, що насаджували українцям свою ідеологію, свій світогляд, а українці мусили

самі для себе робити вибір: зросійщитися (сполонізуватися) чи твердо стояти на своїй, українській ідеї, хоч і “бездержавній чи напівдержавній”» [20, 56]. Це був складний період для українського народу, «коли самі українці на своїй етнічній землі набували становища меншин, коли в окремі періоди міжнаціональні стосунки мали конфліктний характер» [20, 56].

Необхідно зазначити, що проблема міжетнічних взаємин між українцями та поляками є складною, неоднорідною й такою, що потребує щонайважливішого і коректного аналізу. Важливу роль у формуванні стереотипу поляка в українському фольклорі відіграли багатоміжові історичні незгоди між обома народами. На думку Ю. Сілецького, «специфіка українсько-польських взаємин зумовлювалася тим, що впродовж тривалого кількавікового проживання поляків в Україні вони формувалися, найчастіше, крізь призму відносин пана і його підданого-селянина: поляк – шляхтич, освічений, багатий господар, пан; українець – часто неграмотний, убогий кріпак, селянин» [19, 9]. Зауважимо, що існує думка про те, що найбільш гострі конфлікти, образи і кривди накопичуються саме між двома етносами-сусідами, на відміну від етносів чужих і географічно віддалених, які сприймаються, як щось далеке, абстрактне, а тому таке, що не має конкретної загрози. З цього приводу відомий учений-фольклорист Альберт Байбурін писав: «Тут діє парадоксальне правило: чим менша етнічна дистанція (наприклад, росіяни та українці), тим більш суттєві відмінності між порівнюваними явищами, і навпаки, чим більша етнічна дистанція (наприклад, поляки і японці), тим

більш значущими виявляються співпадіння» [1, 14].

Аналіз сюжетного наповнення фольклорних творів про поляків обмежимо найбільш типовими прикладами. Зазначимо, що вивчення етнічних стереотипів доцільно здійснювати крізь призму традиційної антиномії «свій – чужий», що диференціює культурні, релігійні, ментальні відмінності «свого» та «чужого» світів, позначаючи при цьому етнічну та національну самотність людини. Дослідниця етнічних стереотипів Ольга Белова виокремила ключові ознаки, що характерні для образу «чужого» у традиційній культурі. До них належать: «зовнішність, запах, відсутність душі, надприродні властивості, (здатність до перевертництва, магії і чаклунства, частіше шкідливого), “неправильна” з точки зору носія місцевої традиції поведінка (зумовлена “чужими” і, як наслідок, неправильними, гріховними, демонічними ритуалами і звичаями), мова» [3, 10]. Зазначені маркери слугуватимуть орієнтиром при аналізі фольклорних текстів.

В етіологічних легендах представлено своєрідний погляд народу на виникнення «свого» та «чужого» етносів. Цей аспект виразно втілено в одній із легенд, поданих у праці Георгія Булашева. У легенді розповідається про створення Богом різних народів: «москалів», французів, татар, поляків (тощо) із глини. Усі народи Бог створював однаково, окрім поляка, який виник у незвичний спосіб: «Де поляк? Собака з’їв! Пішов Господь та на мосту й наздогнав його... Як ухопив його за вуха, як ударить об міст – вискочив пан Мостовицький; як ударить об землю – пан Земнацький, як вчеше татарина по брюху – вискочив

пан Брюховецький» [5, 156]. Додамо, що у цьому тексті згадується походження польських прізвищ, – такий сюжетно-мотивний локус наявний і в оповідці *Звідки родові імена поляків* [7, 173]. М. Качмар слушно зауважує, що «в основі походження поляків із собаки – давні вірування про неприродне (інше, ніж у свого етносу) походження іногородців, яке однак набуває в народних легендах гумористичного забарвлення й зумовлено реальними обставинами співжиття народів. Для українця усі однакові (французи, ногайці), однак важливим є зацентрувати на своїх відмінностях з поляком, давнім сусідом, який часто прагнув осягнути зверхність над українцем, саме тому формується сприйняття його як іногородця [14, 127].

Легенда *Чому ксьондзам не вільно женитися* [8, 79] демонструє моральні погляди народу на сімейне життя. У цьому творі ідеться, зокрема про те, що Господь Бог дозволив українському священникові один раз одружуватися, «руському хлопіві» багато разів, якщо він залишиться вдівцем, «жидові» – де завгодно і на сміттю, а «ксьондзові» ні разу, хіба мати коханку. Польський священник не заслужив дозволу, бо замість зустрітись із Богом спочатку пішов щось випити і з'їсти, на відміну від українського священника, який одразу звернувся до Бога. Поділяємо думку М. Качмар, що в «зображеннях дій і вчинків польського і руського священників збережено принцип етноцентризму» [14, 126]. На явищі етноцентризму, як одному з домінуючих при аналізі стереотипного образу іноетнічного представника, наголошує О. Белова. На її думку, «намалювати для себе портрет “чужого” – сусіда, чужинця або іновірця – це означає

багато в чому усвідомити себе самого, свою унікальність і своєрідність. У народній культурі ставлення до представників інших етносів багато в чому визначається поняттям етноцентризму, коли “свої” традиції, “своя” релігія, “свої” звичаї і “своя” мова мисляться єдино “справжніми”, “правильними” і “праведними”. Етноцентризм не є характеристикою, властивою тільки одній нації, він є загальнокультурним явищем, “продуктом еволюції” [4].

У легенді *Чому понам усе мало* [8, 79] акцентовано на таких вадах характеру поляка, як скупість, надмірна любов до багатства. Це втілюється в сюжеті про те, як «ксьондз» разом зі святими Петром та Павлом пішли провідати хвору вдову. За наказом Бога кожен з них мав дати їй свою торбу грошей. Лише польський «ксьондз» не поділився і забрав гроші собі. Бог прокляв поляка, сказавши, що його народ ніколи не насититься, доки на землі буде світ і сонце: «Тай типер ксьондзи усе кричут, шчо їм мало та й мало». Дидактична мораль цього тексту – на поверхні: українці шанували, допомагали вдовам, сиротам, на відміну від іногородця поляка, поведінка якого є неправильною з точки зору народної моралі.

У *Галицько-руських анекдотах* Володимира Гнатюка віднаходимо пляст анекдотів про сусідні народи, зокрема про поляків. Як слушно зазначає Оксана Кузьменко, «етнічні анекдоти є як базою до досліджень власної ідентичності, так і творення картини світу “чужого”...» [15, 201]. Також етнічні анекдоти слугують зручним способом зняття міжетнічної напруги.

Розбіжності у релігійних звичаях українців та поляків наявне у тексті *Чому руські свята найпізніші* [9, 209],

*Руські і польські свята* [9, 209], *Руські і польські святиці* [7, 172]. Через посередництво релігійних питань українці намагалися знайти привід не для ворогування, а для спілкування з поляками, щоб зрозуміти мотивації їхньої поведінки, яка була відмінною від «своєї». І це не дивно, адже поведінка є одним із маркерів диференціації «свого – чужого».

У багатьох анекдотах наголошується на нетипових антропологічних ознаках іногородця. До прикладу, особливості зовнішнього вигляду етносу-сіда представлено у творі *Чому поляки обстрижені* [7, 172]. У тексті йдеться про те, як русин і поляк працювали на полі та хотіли один одному допомогти, але не могли дійти згоди, бо русин не хотів працювати у свої свята, а поляк у свої. Поляк видирав по одній волосині з голови русина за відмову в допомозі, тому русин відірвав поляку всю чуприну. Далі зазначено, що з того часу поляки взяли собі за моду так стригти голову. В іншому анекдоті – *Мазурі між собою* [7, 179] – батько питається сина, чи бачив той русина. За словами сина, русин має зовсім іншу зачіску, бо коротке волосся він зачісує вгору, а довге донизу.

Згідно з народними уявленнями, представник «чужого» етносу володів специфічною зовнішністю, міг набувати зооморфного вигляду. Цей аспект своєрідно інтерпретовано в анекдотах *Мазурі і русин* [7, 179], *Мазурі між собою* [7, 179], у яких йдеться про те, що поляк уявляв українця звіром: «Мадзур казав до другого Мадзура: Мацек, а відзяв ти Русіна? – А дзе вун? – А во! Показує на него. Таз то цвек, тільки зи в соботи слоніни зре».

В іншому анекдоті *Не люди* поляки з'ясували, що українці – то є не

люди, а апостоли і музиканти від Бога: «Здибали ся Мазури і Русини. Кто ви? Питають Мазури. – Ми мужики! Відповіли Русини. – Ага, музици! А сконд зе ви? – Від Бога (ріки). – Ага. Од Бога. А цуз несеце на кіях? – Ми несемо постолі. – Ага, апостоли. – Видите, сказав наконець один Мазур до своїх, я добре казав, що то не люди. То апостоли і музиканти від Бога» [7, 180].

На відмінність свого етносу і чужого вказують не лише спосіб поведінки, риси характеру чужинця, але і мова, що виступає індикатором етнічної приналежності. До прикладу, діалоги представників польського та українського етносів представлено рідною мовою кожного з них. Сюжети анекдотів *Русин і Мазур* [7, 175], *Як шляхтич плакав* [7, 175] свідчать про мовні непорозуміння між сусідніми народами: «*Над'їхав Мазур, тай загубив мішок, а в мішку була торбина, і в торбині кавалок хліба і зверху батогом завезана. Над'їхав Русин і тето найшов. А він его здибає тай: Słowjysy, niy znalaz ty worecyk, a w worecku torbecky, a w torbecce bajdecky, a z wirchu poswistackym zawjonzana? А Русин кажи: Не, я найшов мішок, а в мішку торбина, а в торбині кавалок хліба і зверху батогом завезане. Почув Мазур, кажи ему: Не, єдзь с панем Богим, то не моя*» [7, 175].

О. Белова слушно зауважила, що для анекдотів про етнічних сусідів є значимим «володіння декількома мовними кодами». На її думку, «суть таких текстів – підкреслити можливість різного лексичного вираження одного і того ж значення. Нерозуміння, яке виникає при цьому – тільки зовнішнє. Насправді, йдеться про діалог, який можуть оцінити оповідачі і слухачі, які володіють як своїм наріччям, так і наріччям “чужих” [2, 89-90].

Етнорозмежувальним чинником подекуди слугують описи звичаїв харчування. В анекдоті *Як то у мазурів* [7, 180] ідеться про різні способи приготування їжі, зокрема, про те, що мазури по-іншому квасять капусту і варять борщ, ніж русини.

Етноетикетні особливості прийому гостей зображено в анекдоті «Мазур на празнику» [7, 181]. Русин пішов від скупого, хитрого мазура голодним, натомість, коли мазур прийшов до русина на свято, то наївся досхочу. В анекдоті *Мацек* [7, 182] відтворено образ лінивого польського парубка, який охочий лише до забав.

Про польський гонор, зверхність ідеться в анекдотах *Пани в комині* [7, 185], *Хто на що звик* [7, 163], *Зарозумілість* [7, 175] і подібних. Із цих текстів постає, що гонор є самотньою етноментальною характеристикою поляка: «Хто на що звик? Пан на гонор, жид на гроші, хлоп на працю» (Гнатюк 1899: 163); «Питаю малого хлопця? Як звеш ся: Я їздив пан Юліян Дядовиньські!» [7, 175]. Зауважимо, що у фольклорі представників інших етносів часто зображено як персонажів, які мають справу з потойбічними силами, зокрема про це йдеться в оповідці *Мазур і вмерлець* [7, 181].

Отож в уснопоетичній творчості українського народу вагоме місце посідають твори, героями яких є представники інших етносів. Аналізований матеріал засвідчує, що в уявленнях українців поляки, як представники «чужого» світу, сприймаються крізь призму антиномії «свій – чужий». Інородець здебільшого наділений негативними рисами характеру, такими, як зверхність, скупість, зарозумілість, корисливість. Акцентовано негативними рисами маркований

стереотип поляка-пана, який прагнув панувати над українцем. Однак, фольклорні зразки засвідчують і позитивне сприйняття представника іншого етносу. Українці з цікавістю пізнавали свого етносусіда-поляка через побутове спілкування: український селянин разом з польським працювали в полі, ходили один до одного в гості та, безперечно, прагнули жити в мирі та добросусідстві. Очевидно, що українці висміювали вади характеру своїх сусідів, але, пропри це, у більшості творів немає ворожости. Як слушно твердить Ю. Сілецький, «українці поважали такі риси поляків, як почуття власної гідності, чести, національного обов'язку» [19, 9]. На нашу думку, дослідження етнічних стереотипів відіграють ключову роль у процесі пізнання етнічних сусідів, вони є відкритою перспективою пізнання власної самотності через зіставлення з «іншими». Такі розвідки набувають особливої актуальності сьогодні, бо «працюють», передусім, на ідею порозуміння етносів і народів.

### Bibliography and Notes

1. Байбурин А. К., *Некоторые вопросы этнографического изучения поведения*, [в:] *Этнические стереотипы поведения* / Ред. А. Байбурин, Ленинград: Наука 1985, с. 7-21.
2. Белова Ольга, *Межкультурный диалог в свете этнолингвистики: материалы из регионов Восточной Славии*, [в:] *Славяноведение* 2002, № 6, с. 87-93.
3. Белова Ольга, *Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции*, Москва: Индрик 2005, 288 с.
4. Белова Ольга, *Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян: Этнолингвистическое исследование: автореферат. диссертации ... доктора филологических наук*: Мо-

скава 2006, Web. 10.09.2015. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/belova10.htm>>.

5. Булашев Георгій, *Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні українські народні погляди та вірування*, Київ: Довіра 1992, 414 с.

6. Гнатюк Володимир, *Етнографічні матеріали з Угорської Руси*, Том 2: *Казки, байки, оповідання про історичні особи, анекдоти*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том 4, Львів 1898, 254 с.

7. Гнатюк Володимир, *Галицько-руські анекдоти*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том 6, Львів 1899, 392 с.

8. Гнатюк Володимир, *Галицько-руські народні легенди. Том 1*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том 12, Львів 1902, 215 с.

9. Гнатюк Володимир, *Галицько-руські народні легенди. Том 2*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том 13, Львів 1902, 287 с.

10. Грищенко Ірина, *Дослідження міжетнічного полілогу у народній прозі України: теоретичний аспект*, [у:] *Мова. Свідомість. Концепт: Збірник наукових праць / Ред. О. Хомчак*, Мелітополь 2012, № 2, с. 133-136.

11. Демедюк Марина, *Етнічні гетеростереотипи українців у «Галицьких народних новелях» в упорядкуванні Івана Франка*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Філологічна, Випуск 62, Львів 2015, с. 293-297,

12. Драгомановъ Мих., *Евреи и поляки в Юго-Западномъ крае*, [в:] *Вѣстникъ Европы* 1875, Книга 7, Томъ 4, с. 133-179.

13. Иванов Вячеслав, *О толерантности в связи с современными геополитическими проблемами*, Web 25.04.2015. <<http://www.ruthenia.ru>>.

14. Качмар Марія, *Українські етіологічні легенди про сусідів: структурно-семантичний аспект*, [у:] *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, Випуск 16, Ужгород 2011, с. 120-128.

15. Кузьменко Оксана, *Функціонування етнічних стереотипів в Інтернет-просторі: польсько-український контекст*, [w:] *Rocznik Europejskiego Kolegium*

*Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów*, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2010, Tom 6, s. 197-204.

16. Луньо Євген, *Сатирична візія комуністичної Польщі у повстанському пісенному фольклорі*, [у:] *Мітологія і фольклор*, Випуск № 2-3 (11), Львів 2012, с. 85-103.

17. Мацєвичъ Л., *Поляки и русины: къ исторіи ихъ бытовыхъ отношеній*, [в:] *Киевская старина* 1882, № 2, Київ, с. 301-312.

18. П'ятаченко Сергій, *Москаль, жид, циган в українському фольклорі: стереотипні сприйняття*, Web. 10.12 2016 <<http://litforum.com.ua/?a=182&print>>.

19. Сілецький Юрій, *Етнічні гетеростереотипи в традиційному світогляді українців: автореферат дисертації ... кандидата етнологічних наук*, 07.00.05 «Етнологія», Львів 2009, 17 с.

20. Стоколос-Ворончук Оксана, *Етнотипи та їх художні стереотипи в українському анекдоті (на матеріалі видань XIX століття): дисертація ... кандидата філологічних наук*, 10.01.07 «Фольклористика», Львів 2005, 190 с.

21. Франко Іван, *Галицько-руські народні приповідки. Том 2, Випуск 2 (Кравець-П'ять)*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том 24, Львів 1908, 312 с.

22. Чубинский Павло, *Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русский край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ географическимъ обществомъ. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинскимъ*, Томъ VII, Выпускъ 1, Санкт-Петербургъ 1872, 337 с.

23. Шиприкевич Оксана, *Вплив етнічних стереотипів на етнонаціональні взаємини в Україні (відображення в ЗМІ)*, [у:] *Народна творчість та етнологія* 2011, № 1, с. 45-52.

24. Sileckij Jurij, *Stereotyp Polaka w tradycyjnym światopoglądzie Ukraińców*, [w:] *Postscriptum polonistyczne* 2008, № 1 (1), s. 135-146.

**Iryna Hutsuliak**

**SCIENTIFIC CONCEPTS OF RESEARCHERS OF UKRAINIAN BAROQUE  
OUTSIDE OF UKRAINE**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Ірина Гуцуляк**

**НАУКОВІ КОНЦЕПЦІЇ ДОСЛІДНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО  
З-ПОЗА УКРАЇНИ**

*Abstract:* In the article there are described scientific concepts of researchers of Baroque outside of Ukraine, whose works became an important element of Ukrainian linguistics and literary science long ago, especially Dmytro Chyzhevskiy, Iryna Huzar, Zina Genyk-Berezovska, Mahdalena Laslo-Kutsiuk, Volodymyr Mokryi. Their names are not often heard among the other names of Baroque researchers, except Dmytro Chyzhevskiy and Zina Genyk-Berezovska.

*Keywords:* Baroque, Ukrainian Baroque, literature, language

Українське бароко вже давно є об'єктом наукового дослідження. Після IV Міжнародного з'їзду славістів 1958 року дослідження стилю Бароко набуло активного розвитку. У 1960-х – 70-х роках остаточно відпали сумніви в існуванні епохи Бароко в Україні, було уточнено причини появи та географічні межі поширення, прослідковано генезу Бароко у слов'янських країнах, вирізнено риси і засоби вираження барокового стилю, його образну систему, визначено ознаки своєрідності українського Бароко, спільне й відмінне в культурі різних народів, зв'язок з іншими стилями та традиціями народного мистецтва.

Відродження інтересу до проблем українського Бароко припадає

на середину 1980-х років і пов'язане з усвідомленням необхідності всебічного наукового і художнього освоєння спадщини українського Бароко не лише на рівні змісту, але й на рівні образності й стилю; потребою нового, незаангажованого погляду на твори українського барокового мистецтва загалом і літератури зокрема. Науковці розглянули українське літературне Бароко у східнослов'янському та європейському контекстах, визначили барокові особливості в поетичних, прозових, драматичних творах, а також взаємодію літератури Бароко з музичним мистецтвом та малярством, висвітлили питання розвитку української поезії й драматургії, взаємозв'язку Бароко і Відродження, синтезу мистецтв українського



Бароко, ролі Острозького культурно-освітнього осередку й Києво-Могилянської академії у розвитку української духової та духовної культури, впливу українського Бароко на культуру східноєвропейських православних країн і також на наступні літературні епохи. Було доведено, що Бароко – це одна з великих культурно-історичних епох, якій належить принципово важливе місце в поступі європейської культури загалом й української культури зокрема. Сьогодні в Україні є чимало ґрунтовних праць про специфіку цього стилю в історії української літератури та окремі аспекти стилістики Бароко.

Однак серед дослідників літератури періоду Бароко не так часто звучать імена дослідників з-поза України, хоча своїми працями вони багато в чому випередили науковців України “материкової”. Тому ця стаття має на меті ознайомити з науковими концепціями, сформованими дослідниками поза межами України, проте такими, що становлять важливий складник українського мово- і літературознавства.

Дмитро Чижевський (Україна – Німеччина) (1894 – 1977). Не викликає сумнівів, що однією з причин неґативного ставлення до літературного Бароко протягом тривалого часу було те, що головним дослідником цього стилю був Дмитро Чижевський, ім'я якого опинилося у списку найзапекліших “ворогів народу” (українського й советського загалом). Із його працями, написаними й виданими у 1940-х роках: *Український літературний Барок, Історія української літератури*; 1952 року: *Поза межами краси (До естетики бароккової літератури)*, тоді не до-

ступні не те що широкому загалові читачів, а й навіть науковцям, лише зараз стають складовою наукового дискурсу. 2003 року Інститут літератури імені Тараса Шевченка Національної Академії Наук України в серії “Київська бібліотека давнього українського письменства” видав книгу *Українське літературне Бароко*, до якої ввійшли вибрані історико-літературні та теоретичні праці відомого вченого-славіста, літературознавця й філософа з проблем бароккової літератури.

Д. Чижевський перший розглянув літературне Бароко як естетичну систему, яка, маючи “власний індивідуальний характер”, поєднує в собі риси культур Середньовіччя та Ренесансу. Від Середньовіччя Бароко узяло різноманітність, ускладненість, виразний поворот до теоцентризму, до надання центрального місця знову Богові, релігійне забарвлення всієї культури, помітне посилення ролі Церкви й держави [8, 269]. Від Ренесансу – “відродження античної культури, але Барок робить спробу поєднати Античність із християнством, не відмовляється і від тієї уваги, яку Ренесанс звернув на природу; лише ця природа є для нього важлива як шлях до Бога; Барок не відкидає навіть культу «сильної людини», лише таку «вищу» людину воно хоче виховати та й справді виховує для служби Богові” [8, 269].

Проте Д. Чижевський зауважує при цьому, що Бароко – це не простий синтез мистецтва Середньовіччя та Ренесансу. Воно має свої, характерні тільки для нього риси. Це – “рухливість, динамізм, у плястичному мистецтві – любов до складної кривої лінії, на відміну від простої лінії та

гострого кута чи півкола готики та Ренесансу; в літературі та житті – це потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи, пристрасть до сміливих комбінацій, до авантюри; в природі Барок знаходить не стільки статику та гармонію, але й напруження, боротьбу, рух; а головне – Барок не лякається найрішучішого «натуралізму», зображення природи в її суворих, різких, часто неестетичних рисах, – поруч із зображенням напруженого, повного життя, знаходимо в Бароку і якесь захоплення в темі смерті; Барок не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття, для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження” [8, 269].

Дослідник визначив і головні риси стилістики Бароко: “Його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного «гротеску», його любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості. [...] Часом надто велика перевага зовнішнього над внутрішнім, «чиста» декоративність, за якою зникає або відходить на другий план глибший сенс та внутрішній зміст; [...] змагання перебільшити, посилити всяке напруження, всяку протилежність, усе вразливе, дивне, чудне” [6, 241].

Д. Чижевський вказав на основний принцип поетики Бароко – принцип антитези: “...Одним з полюсів була природа, другим – Бог” [6, 241-242]; проаналізував літературне Бароко в Україні, визначив початок українського Бароко, підкреслив вартість творів української літерату-

ри цього періоду, висловив свою думку з проблемних питань походження, його хронології тощо.

*Ірина Гузар* (Україна – Канада) (1905 – 2008). В українському літературознавстві точаться суперечки про те, чи пережила українська література стиль Ренесансу. На думку Д. Чижевського, впливи літературного Ренесансу не змогли розвинутися в Україні через те, що її в другій половині XVI ст. охопило релігійне зворушення. Тому Бароко взяло на себе функції Ренесансу, зокрема, функції секуляризації та гуманізації літератури. Однак, як твердить Зіна Генік-Березовська, теза про характерні риси східнослов'янського Бароко – секуляризацію й гуманізацію культури – “може стосуватися української літератури Бароко з дуже великими застереженнями, оскільки екзистенційна та художня форми, в яких втілювалось українське Бароко, мали здебільшого релігійний характер” [2, 40].

Дмитро Наливайко, український літературознавець, робить висновок, що “оскільки не знало воно (східнослов'янське Бароко. – І. Г.) розвиненого Ренесансу й гуманізму, то повз нього пройшла криза гуманізму та ренесансного мистецтва, на ґрунті якого так пишно розрослися песимізм та містика. Звідси, зокрема, домінація оптимістичного тону в українському і загалом східнослов'янському бароковому мистецтві, котре при всій “бароковості” зовнішніх форм, внутрішньо всетаки ближче до ренесансного мистецтва з його життєствердженням та оптимізмом” [4, 36]. Науковець вважає, що відсутність розвинутого Відродження на східнослов'янському

ґрунті можна пояснити значнішим і набагато тіснішим зв'язком Бароко з середньовічною культурою в її східноєвропейському, “греко-слов'янському” варіанті, який виявився у перевазі духовних тем і мотивів, духовних жанрів у бароковій літературі [5, 150], додамо: у надмірній увазі до середньовічних тем і мотивів, у теоцентризмі.

І. Гузар, навпаки, пояснює “ренесансово радісне Бароко” в Україні тим, що Україна досить рано (кінець XV – початок XVI століття) була охоплена Відродженням, і спростовує твердження, що в Україні “не було Ренесансу і тут “стригнули від Середньовіччя до Бароко” [1, 9]. За її словами, Україна належить до тих країн, які з давніх-давен перебували під впливом античного, грецько-римського світу. Завдяки цьому Україна стала сприятливим підґрунтям для рецепції Відродження, або Ренесансу, що було своєрідним відродженням Античності [1, 5]. І Україна – “територія колишніх античних чорноморських культур і впливів зеллінізованої Візантії – далеко раніше від своїх ближчих і дальших сусідів мала можливість черпати уміння з першоджерел античної культури. Ця обставина дала нашій державі змогу сприйняти органічно і творчо Ренесанс, що виріс на античних підвалинах” [1, 8]. Через це в Україні з її ренесансними традиціями сформувався варіант Бароко під назвою “бароковий гуманізм”, у якому гармонійно сплелися барокові елементи з ренесансними [1, 9]. Ірина Гузар, подібно до Дмитра Чижевського, наголошує на антитезу як панівній манері мислення і мовлення: “Причину цієї манери треба шукати в самій добі Бароко. Взагалі ж причина

криється в тому, що переконання про мінливість і нестійкість цінностей цього світу змусило людину Бароко разом із позитивними вартостями підкреслювати їх протилежності. Отже, згадуючи вартісне, величаве, гідне пошани, відразу треба згадувати і називати протилежне – грубе, низьке, гідне погорди [1, 35].

Зіна Ґеник-Березовська (Чехія) (1928 – 1991). Зацікавлення українською бароковою літературою у З. Ґеник-Березовської виникло, якщо прослідкувати за покажчиком її наукових праць, принаймі від 1968 року. Відтоді з'явилося кілька джерелознавчих розвідок, нарис про Івана Величковського, дослідження пізньої української барокової поезії; літературознавця цікавила творчість Григорія Сковороди – останнього барокового письменника в українській культурі. Статті різних років про українське Бароко – період, у який “в Україні витворилися засади цілісної культури, до яких згодом свідомо чи несвідомо поверталися наступні генерації як до джерела мистецької та духової інспірації” [2, 28], зібрано у книзі *Грані культур. Бароко, Романтизм, Модернізм*, що вийшла у Києві 2000 року. З. Ґеник-Березовська зауважує, що “тимчасом як у інших літературах «принцип бароковості» так чи інакше втручається в подальший розвій поезії та прози, в жодній з них дух і характер тієї епохи не мають такого вирішального значення, як для української літератури” [2, 28-29]. Розгляд національної специфіки української барокової літератури, стилістичної системи Бароко, мовного оформлення творів українських письменників З. Ґеник-

Березовська здійснює на тлі інших форм барокового мистецтва та Бароко в інших літературах. У розділі *Українське літературне бароко в межах своєї епохи та стилю* З. Генік-Березовська підсумовує щодо барокової культури: вона “сприймається передусім як доба, проте при цьому ті поняття, котрі вважалися константами Бароко, набувають здатности час від часу повертатись, пронизуючи собою сучасність особливо в кризові періоди, трансформуючи різні жанри та індивідуальні стилі” [2, 35-36].

Магдалена Ласло-Куцюк (Румунія) (1928 – 2010). У передмові до статті М. Ласло-Куцюк *Апотеоз світла у творчості Григорія Сковороди* М. Яценко наголошує, що “навіть побіжний огляд творчого доробку Магдалени Ласло-Куцюк засвідчує моністичну цілісність і послідовність її науково-методологічних підходів. Знання багатьох європейських мов (крім угорської, М. Ласло-Куцюк володіла румунською, українською, російською, французькою, англійською, німецькою. – І. Г.) і літератур, високий рівень наукового мислення, багатогранність інтересів, бажання «докопатися» до самої суті явища, не задовольняючись першим враженням, відразу до літературознавчої балаканини – забезпечують велику наукову результативність дослідницької роботи Магдалени Ласло-Куцюк, яка є помітною постаттю в українському літературознавстві” [9, 50].

Своїми працями М. Ласло-Куцюк певною мірою випереджала літературознавство з України. У праці *Питання української поезики*, виданій 1974 року в Бухаресті, авторка, розглядаючи засоби словесної орнамен-

тації, використані письменниками доби Бароко, наголошує на тому, що “семантичний зв'язок може утворитись поетом і штучно, коли він наводить якусь видуману етимологію, щоб пов'язати між собою поняття. Багато прикладів для цього можна знайти в поезії Бароко, яка взагалі любивалась розкриттям несподіваних зв'язків між словами. Бароко був такою літературною течією, в якій семантиці слів у вірші надавалось виключно великої ваги, а модерністська поезія нашого часу перейняла цю традицію. Невипадково говориться в останній час так багато про Бароко – як у слов'янських, так і у західних літературах.

Письменники, як і скульптури і малярі доби Бароко, любили максимально напружені ситуації, зіткнення сильних кольорів, гіперболи, контрасти, конвульсійні рухи” [3, 131].

Барокові поети віддавали данину інтелектуалізму, любові до фрази, словесній віртуозності, так званому вітійному стилеві, який за словами М. Ласло-Куцюк, характеризує літератури Європи часів Ренесансу, і ще більше посилюється у час Бароко [3, 133].

Цікавими є думки дослідниці про важливість вивчення мови того періоду, в який творив письменник, для того, щоб зрозуміти вибір тих чи тих мовностилістичних засобів: “Можливий і інший випадок: коли на протязі історії певної літератури міняється базис літературної мови, і нам стають майже недоступними естетичні якості творів, які виникли саме як порушення норм старої літературної мови. Нам здаються нецікавими твори більшості авторів давньої лі-

тератури, як-от: стилістичні візерунки Галятовського, які дуже оцінювались сучасниками, слава про стиль якого перейшла кордони України (його церковнослов'янські проповіді переписувались і в Румунії), бо не знаємо, в чому мова Галятовського відступає від літературної мови того часу і яке естетичне виправдання тих відступів" [3, 24]. Ці ідеї перегукуються з думками З. Генік-Березовської: "Саме характер тогочасної літературної мови, її джерела, функції та роль у культурному житті суспільства видаються надто суттєвим моментом, який не варто оминати при визначенні специфіки українського літературного Бароко. [...] Тогочасна література України писалася мовою, що являла собою суміш церковнослов'янських, полонізмів та українізмів, відтак вона могла стати відповідною точкою для прийдешніх поколінь письменників надто в обмеженому діяпазоні. Безперечно, невнормованість і обмеженість мови не могли не вплинути на якість словесного вираження, на чистоту силябічного, а згодом і силябо-тонічного віршування. Однак ця мова виявилася здатною реалізувати формально довершені авторські задуми, а при перекладі – витлумачувати досить складний оригінал..." [2, 24].

Володимир Мокрий (Польща) (нар. 1949 р.). Для дослідників літератури Бароко серед наукового доробку В. Мокрого найважливішими є дослідження *Obraz Bogarodzicy w poezji ukraińskiej XI – XX wieku, Rola rodzimego języka ukraińskiego w zachowaniu tożsamości i w rozwoju kultury narodowej Ukraińców drugiej połowy XVI i pierwszych dziesięcioleci XVII wieku, Akademia Kijowsko-Mohylańska*

*szkoła baroku ukraińskiego i nowożytnej literatury rosyjskiej, Od Hariona do Skoworody: antologia poezji ukraińskiej XI – XVIII w.*. У передмові до антології української поезії XI – XVIII ст. *Od Hariona do Sroworody* науковець подає детальний опис становлення української барокової літератури загалом та окремих її жанрів зокрема: "Письменники Бароко успадкували найістотніші надбання епохи Ренесансу, якими було відкриття культури античної, однак у їхніх творах, поруч характерного для Відродження зацікавлення природою і розвитком пов'язаних з нею наук, виступає теологія, поруч Античності з'являється християнство, поруч індивідуалізму цінним є авторитет інституції, найголовніше Церкви. Естетика Бароко, відчувши гармонійну простоту Ренесансу, приділила велику увагу до різноманітності й збагачення форми творів, до пошуку вишуканих висловлювань, щоб зацікавити, занепокоїти, зворушити читача.

Найголовнішою темою творів українських барокових поетів стала проблема примирення високого (божественного) із земним, а також мотив смерті. Їхні твори засвідчили використання таких загальноєвропейських художніх засобів, як символи, багатий різноманітний спосіб висловлення думки, використання сформованого у Середньовіччя репертуару алегорій і антитез, зокрема поєднання антонімічних елементів, як наприклад, мотивів релігійних з мітологічними або лицарських з фантастичними" [11, 79].

В. Мокрий пояснює, що відрізняє українське барокове письменство від інших літератур: "Істотною відмінністю українського барокового

письменства є перевага в ньому елементів релігійних, яке виявилось у трьох, навіть у чотирьох мовах – українсько-слов'янській, польській, латинській і грецькій. Релігійність літератури виникла з того, що більшість українських письменників доби Бароко походила [...] з духовенства, і її багатомовність пов'язана із відсутністю власної державности і також інституцій, які виробили б природні зразки й механізми розвитку української літературної мови як основної батьківської мови українців” [11, 79-80].

Отже, використавши як об'єкт своїх досліджень різний фактичний матеріал, дослідники, сформувавши своє особливе бачення барокової літератури, розширили обрії її студій.

#### Bibliography and Notes

1. Гузар Ірина, *Україна в орбіті європейської мислі: Від Григорія Сковороди до Тараса Шевченка*, Торонто-Львів 1995, 176 с.
2. Генік-Березовська Зіна, *Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм*. Київ: Гелікон 2000, 368 с.
3. Ласло-Куцюк Магдалена, *Питання української поетики*, Бухарест 1974. 210 с.
4. Наливайко Дмитро, *Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу*, Київ: Дніпро 1988, 395 с.

5. Наливайко Дмитро, *Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст.*, [у:] *Радянське літературознавство* 1972, № 1, с. 30-42.

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

7. Чижевський Дмитро, *Поза межами краси (до естетики барокової літератури)*, Нью-Йорк 1952, 22 с.

8. Чижевський Дмитро, *Українське літературне бароко: вибрані праці з давньої літератури*, Київ: Обереги 2003, 576 с.

9. Яценко М., *Наукові обрії україністики з Бухареста*, “Слово і Час” 1990, № 3, с. 49-50.

10. Mokry Włodzimierz, *Akademia Kijowsko-Mohylańska szkoła baroku ukraińskiego i nowożytniej literatury rosyjskiej*, [w:] *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Kraków: Швайпольтфіоль 1993, Том I-II, s. 17-39.

11. Mokry Włodzimierz, *Od Hariona do Skoworody: antologia poezji ukraińskiej XI – XVIII w.*, Kraków 1996. 349 s.

12. Mokry Włodzimierz, *Obraz Bogarodzicy w poezji ukraińskiej XI – XX wieku*, [w:] *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Краків: Швайпольтфіоль 1997. Том V-VI, s. 221-234.

13. Mokry Włodzimierz, *Rola rodzimego języka ukraińskiego w zachowaniu tożsamości i w rozwoju kultury narodowej Ukraińców drugiej połowy XVI i pierwszych dziesięcioleci XVII wieku*, [w:] *Język, kultura, mentalność a tożsamość narodowa Ukraińców* / Red. W. Mokry, Kraków 2010, s. 5-46.

Юлія Сливка

**СПІВІСНУВАННЯ СЛОВЕСНОГО ТА ГРАФІЧНОГО ОБРАЗІВ  
У РІЗДВЯНІЙ ЗБІРЦІ ПАМВИ БЕРИНДИ**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Yuliya Slyvka

**COEXISTENCE OF VERBAL AND GRAPHIC IMAGES  
IN CHRISTMASS COLLECTION OF PAMVO BERYNDA**

*Abstract:* In the article there is made an attempt to study the collection of poems of Pamvo Berynda *On the Birth of Our Lord and Savior Jesus Christ Verses for the Consolation of the Orthodox Christians*, published in 1616 from the point of view of correlation between the content of the versed text and the engravings and the graphic design in general. Thus, the author of the collection of poems is presented as poet and engraver. Based on the analysis of elements of the book design, particularly, the top page, letters, page design and other ornaments, certain suggestions were put forward regarding symbolic meaning and artistic perspective. Observations of illustrations, their comparison between the versed text and corresponding words from the Holy Scripture provide reasons to state the identity of the Christmas sense on the one hand and the peculiarity of its manifestation in different artistic forms – on the other hand. The conclusion that is drawn shows that the character of structure and image composition of collection of poems of Pamvo Berynda proves the integrity of all the components, aimed at the process of its diversified perception.

*Keywords:* verse, illustration, engraving, top page, letter, Christmas sense, book image

Для барокового світогляду простір книги був сакральним. Це стає особливо відчутним, коли авторові належить і текст, і художнє оформлення. Переконливий приклад такого пляну – збірка Памви Беринди *На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для вѣтѣхн православным христїаном* 1616 року, проілюстрована авторськими графічними зображеннями.

На мистецьку діяльність Памви Беринди звертали увагу Григорій Коляда [6], Лідія Ошуркевич [8], Володимир Стасенко [9], Юрій Іванченко [4], Наталія Бондар [3], але розглядали цей аспект творчості у контексті оформлення галицьких книг XVII століття, безвідносно до літератури. Микола Макаренко – мистецтвознавець, дослідник української книги XVI –

XVIII століть, який став жертвою російських комуністичних репресій, одним із перших висловив думку про зв'язок художнього оформлення зі змістом твору [7]. З другої половини XX століття Дмитро Степовик та Ярослав Ісаєвич у своїх розвідках актуалізували цю проблему [10], [5].

Завданням нашої статті є вивчити характер оформлення збірки Беринди На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для ѹтѣхи православным христїаном. Поєднання різдвяних віршів Памви Беринди з гравюрами цікавлять нас передусім як дзеркало особливого стану душі та мислення барокового автора.

Техніку граверської, як і друкарської справи, Памво Беринда найпевніше опанував у Стрятині, в атмосфері інтересів гуртка Гедеона Балабана. Спробу окреслити доробок гравера зробила Лідія Ошуркевич, налічуючи близько ста портретних та сюжетних графічних творів, автором яких вважає Памва Беринду [8]. Варто наголосити на провідній ролі гравера у формуванні естампної гравюри як самостійного виду мистецтва. Памво Беринда керував виданням найдавнішої відомої української гравірованої книги – *Святці Києво-Печерської лаври* (1628 – 1629), що містить і авторські дереворити.

Збірка віршованих деклямацій Памви Беринди На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для ѹтѣхи православным христїаном – невелика брошура із тридцяти однією пронумерованою сторінкою, останні з яких (29-31) у єдиному львівському примірнику

втрачено [1]. Підзаголовком „Для ѹтѣхи православным христїаном” збірку адресовано широкій громаді й підкреслено її призначення – „Для ѹтѣхи”, тобто душевного задоволення. Нижче розташовані вихідні дані – місце, назва друкарні та час видання.

Традиційно більшість друків XVII – XVIII століття починалися з форти – гравірованого титульного аркуша із символіко-алегоричним зображенням, яке обрамлювало розлогу назву твору та було вступом до нього. Титульний аркуш різдвяної збірки Памви Беринди виконаний у вигляді архітектурного порталу – багато оздобленого входу у будівлю. Тут це півкругла ляконічна арка, вбудована у стіну та подекуди задекорована листовим ліпленням, із п'єдесталом і двома клясичними колонами. Юрій Іванченко зауважив, що ця романська арка повторює арку над головним входом собору на Княж-горі у Крилосі [4, 61]. У просвіті арки видрукована назва збірки.

Треба наголосити, що використання на форті арки притаманне усім стрятинським книгодрукам, у виданні яких Памво Беринда брав участь. У цьому випадку форта декларує назву та особливу тематику віршів, а за нею вже відкривається текст. Входом-аркою автор ніби запрошує до сакрального місця народження Спасителя, дає читачеві унікальну можливість зазирнути і побачити дещо таємне, спостерігати за усіма подіями святої ночі, стати поруч ясел свого Сотворителя. Композиційна структура деклямації, що передбачає виступ восьми отроків, дозволяє трактувати арку на титулі



і як завісу театру, де ось-ось розпочнеться різдвяне дійство.

За титульним аркушем подано вірш-присвяту *До превеликого въ Христѣ его святигельскоє милости кир Їєремїи Тисаровського, єпископа львовско-го, и прочих, пана моєго милостивого*. Текст присвяти надрукований дрібнішим, аніж основний, шрифтом. Очевидно, так автор хотів підкреслити, що вона не пов'язана безпосередньо зі змістом твору та існує поза ним. Памво Беринда із традиційною бароковою формулою авторського самоприниження підносить Тисаровському вірші на свято Різдва. Топос скромності прочитується вже у самій назві присвяти, у межах якої автор використав три різних розміри шрифту. Найменшим із них надруковано кінцеві слова „...пана моєго милостивого” [1, 2], у яких опосередковано зазначено особу автора.

Сторінка із присвятою, як і всі наступні, прикрашена вузькою рамкою по усьому периметрові із невеликими крапками всередині. Рамка першої сторінки найбільш строката з усіх: відстань між крапками, що є елементом орнаменту, трапляється різна, а кути виступають за її межі. Останній рядок сторінки зі словами „Недостойний Їєромонах Памво Беринда типограф” [1, 2] перериває це обрамлення. Можна припустити, сторінку оздоблювали рамкою вже з надрукованими на ній віршами. Обрамлення могло бути відтиснутим вручну та розробленим спеціально для різдвяної збірки, використаним вперше. З кожною наступною сторінкою майстерність його виконання зростає, а до останнього аркуша декоратор вже цілком опанував техніку відтиску. Крім есте-

тичної функції, ці рамки звертають увагу читача на деякі важливі маргіналиї, бо глоси, примітки і заголовки певних частин тексту у збірці Памви Беринди розташовані поза нею. Рамка є межею віршового простору; те, що поза нею, має допоміжний характер.

Буквиця або ініціал – початкова гравірована літера, яких загалом у збірці є чотири – розпочинає текст присвяти. Техніка її виконання у присвяти істотно відрізняється, наприклад, від буквиці, що розпочинає пролог різдвяних віршів, простотою та стриманістю. Ініціал ніби вказує на автономність присвяти та звертає увагу читача на початок тексту. Початкова літера „В” не прописана чітко, а стилізована під візантійський рослинний орнамент, що своїми листками виходить за межі контурів. Літера й орнамент розчиняються одне в одному і їх неможливо розділити. Така форма буквиці спонукає читача шукати зв'язок із текстом і найперше семантично увиразнює початковий рядок: „В Христа звакителя дни того нароженьє” [1, 2]. У такому контексті використання рослинного орнаменту можна інтерпретувати як символ життя – народження Месії. Водночас існує зв'язок із подальшим змістом присвяти.

Памво Беринда підносить Єремїї Тисаровському вірші на свято Різдва як „малий колог ѱбогого жнивля моєго” [1, 2]. Образ врожаю – один із ключових якраз у львівських віршах раннього бароко. Можливо, саме тому в Памви Беринди перша буквиця книги є рослиною: як зерно проростає із землі, так і духовна праця проростає „малим кологом”.

Назва *На Рожество Христово кърштъ*, яка засвідчує початок деклямації після присвяти, обрамлена непоказними, але й не випадковими елементами декору – зірками з колом і крапкою всередині. В українській народній традиції цю зірку називають „повна рожа”. Такий символ здавна популярний в українській вишивці та іконографії Богородиці. Коло з крапкою всередині зірки порівнюють з жіночим лоном, у якому зароджується і виношується нове життя, тому цю зорю називають ще „Зіркою Матері”. У виборі такої окраси для назви віршів простежується семантичний зв'язок із їх змістом: в особі Діви Марії Син Божий втілюється, поєднав небо і землю, Бога і людину.

Деклямація Памви Беринди, учителя братської школи, розподілена на вісьмох учнів, – пастухів, які перші поклонилися новонародженому Ісусові. Назву першої з цих частин – Пролог – Памво Беринда так само пообіч оздоблює рослинним орнаментом, що нагадує стебло з листками й колосками, які схиляються до землі. Ця краса початку віршів промовиста: слухач або читач скористається авторським жнивом.

У буквиці, якою починається текст прологу, проглядають контури літери „X” на тлі лику святого: над головою – німб, у ногах – квіти. На жаль, стан гравюри не дозволяє достеменно розпізнати всі елементи. На разі не можна нічого стверджувати, а робити лише певні припущення щодо цього зображення.

Зважаючи на те, що буквиця розпочинає слово „Христос-зъавѣтель”, а тогочасні гравери часто намагались

візуально відобразити семантику першого слова у буквиці, можливо, саме Ісус є тією святою особою.

Позаду лика видніються лінії двох крил, що може свідчити про присутність ангела у події Різдва або ж про ангельську природу постаті. Образ архангела Гавриїла є у віршах Памви Беринди, хоч і не згаданий у пролозі, який відкриває буквиця. А ще особа на тлі ініціалу подібна до старця, одягненого як священнослужитель. Цей одяг нагадує сакос – православний єпископський фелон. До XVIII століття в українській церкві константинопольські єпископи надягали його лише тричі на рік: на Великдень, П'ятидесятницю та Різдво Христове. Можливо, постать з буквиці – львівський єпископ Єремія Тисаровський, до візиту якого була написана деклямація. Якщо у присвяті Памво Беринда наділив його високими чеснотами, то чи не міг німбом святого – у гравюрі? У початковому вірші прочитується паралель між Єремією Тисаровським та Ісусом Христом:

...Кролеве перекіє пана [Христа]  
 свѣта почтѣли,  
 Же го съ троїакими  
 подарки привѣтили.  
 Зъ миром, зъ кадилом  
 зъ злотом го вѣтаючи,  
 Богом и чловѣком  
 Христа възнаваючи.  
 Я нж га, нѣдзний,  
 злота и сребра нѣ маю,  
 О то, чим могѣ, тым тѣя,  
 пане мой, вѣтаю.  
 Пане милостивый и  
 отче прѣвѣлѣбный,  
 Пастырѣ добрый... [1, 2].

Постать з буквиці так само може бути святим Андрієм Первозваним.

Підставою для такого припущення є те, що традиційно з косим хрестом у вигляді літери „X”, як бачимо на гравюрі, в іконографії зображують саме Андрія Первозваного. Хрест у такому вигляді називають Андріївським, адже, за легендою, саме на такому був розп’ятий святий. Пам’ять святого Церква вшановує якраз напередодні різдвяного циклу.

Різдвяна збірка Памви Беринди містить шість гравюр, однак лише дві прикрашають деклямацію отроків. Варто звернути увагу на наповнення цих ілюстрацій – поклоніння пастирів та поклоніння мудреців. Цими ілюстраціями Памво Беринда графічно та контрастно витлумачує сенс Різдва, вони акумулюють і підпорядковуються єдиній ідеї різдвяних віршів – покоритись та поклонитись новонародженому Спасителеві світу, як убогі пастушки та величні царі зі Сходу. Гравер використовує свій шанс цілісно й одночасно змалювати те, що деклямація відкриває поступово з промовою кожного наступного отрока. Між ілюстраціями різдвяної збірки та літературним твором простежується стильова єдність, вони є кадрами мізансцен, які фіксують найбільш кульмінаційні моменти розвитку фабули. Якщо у пролозі йдеться про радість Христового народження, а вустами сьомого отрока автор оповідає про прихід мудреців зі Сходу, то й ілюструє текст відповідними гравюрами. Поезія стає зображенням, а зображення – поезією. Але парадоксально, що у цій фрагментарності є цілісність, притаманна лише ілюстрації. Книжкова гравюра Памви Беринди – це не лише, так би мовити, переклад літературного твору

на мову візуального мистецтва. У фокусі обидвох гравюр деклямації – тема поклоніння, якою ілюстрації створюють атмосферу твору. Хоч література та пластичне мистецтво й володіють різними інструментами, все ж слово стає видимим образом, і вони як дві системи знаків покликані привернути увагу читача до однієї й тієї ж ідеї.

Другу сторінку прологу прикрашає перша гравюра, яка змальовує ніч Різдва. Ілюстрація особлива тим, що не тільки допомагає ясніше уявити місце події, а й дозволяє називати Памву Беринду майстром деталі – вона відтворює характерні та доповнює біблійні образи поетичної деклямації.

Центром композиції є новонароджений Ісус Христос у яслах, підібних до царського трону. Справа від Нього зображено Богородицю – навколішки перед своїм дитям із молитовно складеними руками. Спокійні риси її обличчя промовляють: „Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно з словом твоїм!” (Лк., 1 : 38). Широкий німб над схиленою у покорі головою над Ісусом свідчить про велику святість і ніби є нагородою за ангельську чистоту Марії та глибоке смирення перед сповненням Слова Божого.

Зліва від Ісуса – зняковілий Йосиф поважного віку з густою пишною бородою, який наче й не сміє подивитись на Месію у яслах, на самого Господа. Над ним, як і над Пречистою Дівою, височіє німб, але його ликові надано певної нерішучості. В особі названого батька гравер зобразив не тільки індивідуальну, а й світову драму. Він є уособленням людства, яке часом теж сумнівається

ся у божественності Христа. Графічний образ Йосифа відображається й у віршах, хоч він згаданий коротко, як і у Святому Письмі. Гравери й іконописці так само часто не помічають цього старечого образу, увага здебільшого спрямовується до одного всепоглинаючого центру – народження від Діви. Однак можна стверджувати, що саме образі Йосифа на гравюрі Памви Беринди властива найбільша психологізація. Автор, звертаючись з привітанням до нього, пише:

І ты, о старче Іосифе,  
звытъ трвожливый,  
в повѣренномъ клѣнотѣ  
комзливый... [1, 11].

Невипадково змальовує Йосифа-старця як боязливого та стривоженого чоловіка, адже у Святому Письмі сказано, що, будучи людиною праведною, дізнавшись про вагітність Марії, Йосиф злякався та хотів таємно відпустити її, але Ангел Господній заспокоїв його: „Йосифе, сину Давидів, не бійся прийняти Марію, дружину свою, бо зачате в ній – то від Духа Святого. І вона вродить Сина, ти ж даси йому ймення Ісус, бо спасе Він людей Своїх від їхніх гріхів” (Мт., 1 : 19-21). У віршах Йосифа іменують сторожем тайн:

Строжъ великихъ таинъ  
козкого зряженя,  
Слуго невымовного  
его нароженя” [1, 12].

Новонародженого Ісуса зігрівають своїм диханням осел і віл. Ще старозавітний пророк Ісаїя передбачив цю картину: „Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого. Ізраїль нічого не знає, народ мій не розуміє” (Іс., 1 : 3). У віршах Памви Беринди це звучить так:

...Ѥ котрыхъ вол н осел  
сѧ покоромъ стоимтъ  
И надѧ Ізраиля лѣпше  
сѧ кога коматъ [1, 14].

Для гравюри з поклонінням пастирів характерна перспектива: з яскині на передньому пляні, де відбувається Різдво Христове, крізь арку видніються пагорби з пастухами та їх отарою. Над ними з неба зноситься ангел, який сповіщає про народження Ісуса. Він зусібіч огорнутий променями світла, що нагадують різдвяну зірку. Цей біблійний епізод оповідає один з отроків у передісторії до приходу пастушків у Вифлеєм. Ілюстрація є інформативно насиченою, адже гравер одночасно змальовує події, що відбувались на відстані та у різних просторових плянах, майстерно поєднує промови п'яти отроків в одну гравюру, не спотворюючи змісту деклямації. Крім того, аркоподібний вхід на першій ілюстрації перекликається із титульним аркушем, оформленим у такому ж стилі: читачеві вже з прологу вдається зазирнути крізь арку та стати свідком тайни Різдва.

Володимир Стасенко, розглядаючи цю різдвяну гравюру в своєму дослідженні, зауважує: „...дереворіз Памви Беринди сміливо можна зарахувати до шедеврів української книжкової ілюстрації. Ці перші галлицькі гравюри Різдва зафіксували значний прорив до нової стилістики із певним збереженням традиційних схем” [9, 216-217]. Так само зауважує, що у композиції Памви Беринди, окрім звичних тогочасних елементів в образотворчому мистецтві, простежується власне авторський стиль. Наприклад, несподі-

ваним для початку XVII століття є інтерпретація образу Немовляти: новонародженого Ісуса зображено не сповитим, а оголеним [9, 217].

Друга гравюра є окрасою промови сьомого отрока, у якій йдеться про прихід мудреців. Бачимо, що на тлі стаєнки зображено Йосифа та Богородицю, яка сидить, тримаючи на колінах новонародженого Ісуса. Володимир Стасенко зазначає, що такого змалювання Діви Марії у цій сцені вимагає візантійський посібник з іконопису *Єрмінія* Діонісія із Фурни, який містить канонічні правила щодо стилістичного та символічного зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, апостолів, пророків [9, 218]. Можливо, ця книга була джерелом релігійного гравєрства Памви Беринди, адже за всіма його творами плястичного мистецтва простежується обізнаність із тогочасними малярськими традиціями, особливо візантійськими. На небі над яскинею височіє ясна шестипроменева Вифлеємська зірка, подібна до комети, – неодмінний атрибут сцени поколоніння волхвів. Навчені зорею, перед Святим сімейством – три волхви-астролати, один із яких – старець із довгою бородою та непокритою головою – навколішки підносить Ісусові свій дар. Позаду, дивлячись один на одного, два інших зі своїми дарами у руках. За одежею мудреці-звездослужителі більш подібні до царів. У віршах цих астрологів автор так само за традицією називає королями („Въ Оѳофаніи Христовѣмъ королевѣ пришли / И, вѣдѣвъ кометы, въ вѣртепѣ царя нашии” [1, 16]), хоча євангеліст Матвій ні словом не обмовився щодо їх царської приналежності. Розкішна

одежа трьох мудреців істотно вирізняється, що спонукає глядача розмірковувати про те, що вони є правителями різних частин світу. Образ наймолодшого із царів доповнено шаблею.

Попри те, що всі дари мудреців важко ідентифікувати, у руках одного з волхвів добре видно амфору, очевидно, золоту. З цього приводу Святе Письмо каже: „Відчинивши скарбниці свої, піднесли Йому свої дари: золото, ладан та смирну” (Мт., 2 : 11). Вустами сьомого учня автор тлумачить символіку подарованого та вслід за Святим Письмом наголошує, що Ісус є Цар, Бог і Людина. Золото – це царський дар, який показує, що Ісус був Людиною, але народився, щоб бути Царем (золоту амфору на гравюрі тримає у руках мудрець у царській короні); ладан – це дар священникові, оскільки Ісус прийшов стати новим Вчителем і дійсним Первосвященником (мудрець, що зображений навколішки перед Ісусом одягнений у багатий плащ, подібний до фелону); смирна – дар тому, хто повинен померти та воскреснути, оскільки смирну вживали для бальзамування тіла померлого. Цей дар відсилає до майбутньої жертви Христа, адже одним із епізодів Страстей Господніх, які увінчалися Розп’яттям, буде умивання ніг Спасителя миром, а перед похованням його тіло теж буде помазано ним. Зважаючи на цей символізм, Дмитро Чижевський розглядає дари Христові як емблеми у різдвяних віршах Памви Беринди [11, 216].

Гравюра зі сценою поклоніння мудреців не вміщена у текст, як попередня, а розташована по центру

аркуша, перериваючи його. Вона так само прямокутна, а простір по кутах зображення задекоровано чотирма повними рожами, такими ж, як назву *На Рожитво Христово* вірш. Посередині між верхніми на нижніми „Зірками Матері” з обидвох боків – лики херувимів або серафимів, які ще можна побачити в давньому зображенні Ісуса Христа *Господь Пантократор*, яке представляє його як Небесного Царя і Суддю: Бог-Вседержитель сидить на престолі з численними херувимами й серафимами довкола. Про ці ангельські чини неодноразово йдеться у віршах, та, мабуть, ангельську присутність у часі Різдва Памво Беринда хотів відтворити ще й орнаментально.

Епілог деклямації відкриває буквиця „К”, що, спершу здається, стилізована рослинним орнаментом подібно до тієї, з якої розпочинається пролог. Однак, придивившись, можна побачити, що її основа – відкрита й перевернута вертикально на ліве ребро книга, над якою здіймається птах, крильми утворюючи бічні згини літери. Ця образно-текстова емблема може натякати на біблійну основу сюжету. Останнє слово епілогу „Амінь” оздоблено так само, як і початкова назва віршів, що свідчить про системний характер оформлення деклямації та завершення першої частини збірки.

Друга частина книжечки *На Рожитво Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа* складається з віршів *На Стефана первомученика*, *На Обрізанні Господнє*, *На плач Єлисії Великого* та *На Богоявленні або Явненні Бога*. Вони приурочені до біблійних подій, які разом є святами різдвяного циклу,

але не цілком відповідають хронології у брошурі.

Одразу після деклямації Памво Беринда поміщає у збірці вірш *На Стефана Первомученика*, назву якої вже традиційно з обидвох сторін декорує рослинним орнаментом, використовуючи дуже схожий елемент схиленого додолу стебла, але замість колосків, як у назві прологу, тут бачимо пишну квітку. Згодом у вірші Памво Беринда порівняє: „*Яксь пийкньной рожѣ квѣтам посыповати, / Такь єст Стефана хвалами коронова-ти*” [1, 23].

Вірш на честь святого торкається, здавалось би, несподіваної для Різдва теми страждань і проілюстрована гравюрою побиття Стефана. Втім, так автор продовжує різдвяну тему, адже пам'ять першомученика Церква вшановує на третій день Різдва Христового. Гравюрі-ілюстрації надано динамічності та руху. Святий Стефан зображений навколішки посеред розгніваного натовпу, який зусібіч закидає його камінням, яке так само лежить на землі. Памво Беринда з біблійної оповіді бере образ мужнього проповідника-борця. У той час, як люди довкола підіймають над Стефаном руки, щоб закаменувати його на смерть, він, з німбом-короною над головою, покійно здіймає свої руки до густих хмар, крізь які пробиваються ясні промені, ніби дозволяючи натовпові продовжувати, ніби приймаючи таку Божу волю.

Розпізнати тематику наступного вірша найперше можемо не за назвою, адже Памво Беринда не виносить її, як звично перед початком самого тексту, а за особливостями декору аркуша. Знову бачимо

чотири повних рожі, які повертають читача власне до теми Різдва Христового, та гравюру, вміщену під першими трьома рядками вірша по центрі сторінки. Заголовок *На Обрѣзаніє Господнє* розділений на дві частини та розташований вертикально побіч ілюстрації. На гравюрі зображено хронологічно найближчу важливу подію після Різдва – Господнє Обрізання. Центральними постатями є Ісус Христос, якого тримає преподобний Симеон у шатах священика, та Богородиця. Великим білим престолом храму автор відмежовує від них решту персонажів у глибині гравюри, тим самим надаючи їм другорядної ролі. Памво Беринда розпочинає свій короткий вірш словами: „Христос, сія народивши, наше всѣх збавенсь, / Человек власный, а не какоє приведенсь” [1, 25], наголошуючи на тому, що у народженні Він прийняв образ людини, а в обрізанні виявляє ще більше смирення і, безгрішний, обрізається за законом, немов грішник. Обрізання в Старому Завіті було встановлено як образ хрещення й символ очищення від первородного гріха. На першому пляні, на краю престолу бачимо кошик із двома птахами. Володимир Стасенко припускає, що це голуби й зазначає, що цей знак, описаний апостолом Лукою як символ очищення та прихильно сприйнятий у час раннього Ренесансу, засвідчує Божу присутність [9, 226]. Обрізанням, яке прийняв Ісус, Він починає Свої страждання за нас, які закінчить словом „Звершилось!” на хресті і помре (Ін., 9 : 30). Цю ідею вірша Памво Беринда дуже тонко втілює у змалюванні Пречистої Діви, яка навколішки молитовно складає руки

до Сина, а Ісус зворушливо простягає до Неї ліву руку, обоє наділені німбами Саме з часу пролиття першої крові Христа починається співтерпіння Богородиці.

Наступний вірш *За євангеліа на обрѣзаніє Господнє* має підзаголовок „...на приклад дѣтем христїаньским” дрібнішим шрифтом, який пояснює його призначення та концентрує виховну ідею твору. Памво Беринда починає вірш безпосереднім звертанням до дітей та вже з першого слова просить: „Присмотрѣтиса тѣ збавителеви, о дѣти, / И его лѣта на приклад хотѣте мѣти” [1, 27].

На гравюрі до цього вірша зображений євангельський епізод про дитинство Ісуса, коли батьки взяли Його дванадцятирічного до Єрусалимського храму: „Як дні свята закінчились, вернулись вони додому, а Ісус лишився на розмову з учителями Закону. Йосиф та мати його не знали того” (Лк., 2 : 42-43). У центрі ілюстрації посеред храму сидить на Господньому троні Ісус, склавши руки благословляти. Нижче довкола нього – сім книжників. Усю драматичність сюжету автор відображає антитезою спокою та впевненості Христа з недовірою та подивом книжників; ніби чогось шукаючи у писанні, ніби впевнюючись у правді Його слів. При вході до храму за німбами, що ледь торкаються один одного, можна розпізнати батьків малого Ісуса, які довго шукали Його: „...як вгледіли, то здивувались: «Дитино, чому Ти нам так зробив?.. з журбою шукали Тебе»” (Лк., 2 : 48). Особливо біблійні слова добре прочитуються у вказівному жесті Йосифа. Марія ж з усміхом склала свої на грудях.

Теоретично учні Памви були приблизно такого ж віку – у братській школі хлопчики навчались із дванадцяти років. Цей вірш є своєрідним педагогічним прийом виховання за аналогією, а євангельський образ малого Ісуса з гравюри – взірцем для наслідування. З обидвох сторін гравюри традиційно для ілюстрації з Ісусом автор розташував чотири повних рожі, а поміж ними – ще один елемент орнаменту, близький за стилем до буквиці вірша, останньої у збірці.

Завершує книжечку фронтиспісна гравюра святого Василя Великого. Очевидно, нею розпочинався наступний вірш *Зь ляментѣ над Василієм Великим*, але у львівському примірнику ці сторінки втрачено. З огляду різдвяної збірки Памви Беринди Антоніни Сичевської [12] зрозуміло, що загалом вірші містили шість гравюр, остання з яких – зображення Василя Великого, отже, на втрачених сторінках був надрукований лише текст віршів *На Святого Теофанія льво Богоявленія та звернення автора до чительника*.

На останній цілосторінковій гравюрі бачимо святого Василя Великого, ім'я якого автор прописує у просторі щедро вирізьбленої аркової рамки. Святий сивобородий старець у ризах архиерея стоїть на завітчаному пагорбі, тримаючи у лівій руці Святе Письмо, пальці правої складені до благословення. Гравюра ілюструє вірш, що передає смуток і плач за померлим Василієм Великим, прославляє його добрі справи на утвердження християнської віри. Дмитро Степовик пише про те, що позем – ділянка землі з рельєфними вигинами та впадина-

ми, на якій ростуть окремо один від одного соковиті тужаві кущі, як на гравюрі Василя Великого, в однофігурних композиціях є символом земної служительської діяльності зображеного [10, 38-39].

Як зазначалось раніше, усі гравюри різдвяної збірки могли існувати самостійно, незалежно від літературного твору. Однак важливим є те, що разом із літературним твором вони набувають нового значення: спрямовують процес читання, ведуть читача за собою та розкривають ідеї віршів. Разом із фортою, графічними шрифтами, стилізованими буквицями та іншими, не менш істотними прикрасами, які часто читач не помічає, вони спонукають розмірковувати над змістом тексту, образно витлумачують його. Книжкові ілюстрації втілюють віршоване слово, відчувають його найменші порухи та роблять видимим. Промовистим прикладом цього є один із знакових моментів різдвяної історії – побиття немовлят у Вифлеємі за наказом Ірода. Цей епізод міг стати основою для ілюстрації деклямації. Однак автор у промові восьмого отрока, якому на згадку спадає сумна доля дітей, пише: „*Нле що єст радостного, тѣ вспоминаю, / Я що кы до взрѣшенія жалю, опѣщаню, / Що при той же справѣ презь Ирода стало...*” [1, 21].

Отже, оформлення Памви Беринди не просто відповідає його віршованій мові, а підкоряється їй. За допомогою яскравих зорових асоціацій гравюри інтерпретують метафорику сенсу та віддзеркалюють її. А системний характер прикрас збірки не тільки доводить її мистецьку вагу, а й свою доречність.



## Bibliography and Notes

1. Беринда Памво, *На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для ѣтѣхъ православнымъ христїаномъ*, Львів 1616, 18 с.
2. Біблія: *Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту* / Переклад Івана Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство 1995, 296 с.
3. Бондар Наталія, *До історії побутування книжкових ілюстрацій у якості самостійних естампних гравюр наприкінці XVI – XVII ст.*, [у:] *Рукописна та книжкова спадщина України*, Київ 2005, Випуск 10, с. 212-231.
4. Іванченко Юрій, *Графіка Києва XVI – XVII століть*, [у:] *Мистецтво України*, Київ 2012, Випуск 12, с. 56-70.
5. Ісаєвич Ярослав, *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2002, 520 с.
6. Коляда Григорій, *Памво Беринда – архитипограф*, [в:] *Книга. Исследования и материалы*, Москва 1964, Сборник 9, с. 125-140.
7. Макаренко Микола, *Орнаментация української книжки XVI – XVII століть*, Київ 1926, 66 с.
8. Ошуркевич Лидія, *Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине*, [в:] *Народная гравюра и фольклор в России в XVII – XIX века*, Москва 1976, с. 34-56.
9. Стасенко Володимир, *Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу*, Київ: Друк 2003, 334 с.
10. Степовик Дмитро, *Українська графіка XVI – XVIII століть: Еволюція образної системи*, Київ: Наукова думка 1975, 331 с.
11. Чижевський Дмитро, *Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури*, Київ: Обереги 2003, 576 с.
12. Сычевская Антонина, *Памва Беринда и его Вирши на рождество Христово и другие дни*, [в:] *Чтѣнія въ Историческомъ обществе Несторальтописца*, Киевъ 1912, Книга XXIII, Выпускъ I, 63 с.



**Valentyn Maltsev**

**ELEMENTS OF TONICS  
IN VERSIFICATION OF HRYHORIY SKOVORODA'S**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Валентин Мальцев**

**ЕЛЕМЕНТИ ТОНІКИ  
У ВЕРСИФІКАЦІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ**

*Abstract:* In his poetic practice Hryhoriy Skovoroda made an effort of implementing one of the most radical reforms of the Ukrainian syllabic verse in 18<sup>th</sup> century. One of the vectors of such modernization was toning of syllabic versification. In the article there is examined a series of texts of H. Skovoroda with the distinct features of such toning. Among these texts there are works included to the volume *The Garden of Divine Songs*, and as well those texts that were not included in this volume. The texts were analyzed in terms of adherence to structural elements of a syllabic and syllabo-tonic verse. Based on the conducted analysis, a part of the texts are qualified as syllabo-tonic verses, another part is qualified as syllabic ones with a toning form.

*Keywords:* Hryhoriy Skovoroda, system of versification, syllabic, syllabo-tonic

Григорій Сковорода, безперечно, є найпомітнішою постаттю в українській літературі XVIII століття. Не дивно, що його поезії загалом, як і віршуванню зокрема, вже було присвячено чимало наукових розвідок. Питань, пов'язаних із віршуванням мандрівного філософа, ще в першій половині XX ст. торкалися Т. Пачовський, В. Перетц, П. Попов, та ін. У II половині XX – на поч. XXI ст. особливості його вірша привернули увагу Б. Бунчука, Г. Сидоренко, Д. Чижевського, В. Шевчука та ін.

Автор *Саду божественних пісень* виділяється на тлі поетів XVIII віку, посеред іншого, й свідомою спробою

реформування українського силлябічного вірша. Елементи новаторства Григорія Сковороди у царині версифікації докладно розглянули Дмитро Чижевський [11] та Валерій Шевчук [12]. Перший із них відзначав, поміж іншим, „повноправне” використання чоловічої клязули, поруч із жіночою, та відхід від культивування точної рими, звернув увагу на тонізацію кількох творів *Саду божественних пісень*. В. Шевчук наголошує на різноманітності віршових засобів „пісень” збірки, особливо щодо метрики та строфіки. Він підкреслює, що „всі тридцять поезій *Саду божественних пісень* розмірно не повторюють одна

одну, а написані не тільки по-різному, але й подають зразки найрізноманітнішої побудови твору. Відтак поет не тільки фіксує поетичні форми, які існують в українській поезії Бароко, але й вносить сюди цілий ряд нововведень – пропозицій, як можна урізноманітнити строфу, римування й чергування розмірів” [12, 175].

Слід наголосити, що Г. Сковорода, безсумнівно, залишився поетом-силябістом: переважні більшість його віршованих текстів – це „чиста” силябіка, з цілковито вільним розташуванням наголосів усередині рядків. Проте для низки творів характерна більша чи менша тонічна впорядкованість. Окремі з них, по суті, перебувають на межі між силябічним та силябо-тонічним віршем.

Низка літературознавців советського періоду (приміром, А. Ніженець, І. Табачников, Ф. Шолом та ін.) стверджували, що Г. Сковорода запроваджував в українській поезії силябо-тонічний вірш М. Ломоносова та В. Тредіаковського і, мовляв, саме за це він потрапив у немилість до єпископа, який усунув його від викладання в колегіюмі „не з честію”. Проте, як зауважував Д. Чижевський, „справу дуже ускладнює одна обставина: якщо Сковорода дійсно прийняв теорію Тредіаковського та Ломоносова, то треба запитати, чому він не переводив її в своїй поетичній практиці. Бо якщо переглянемо вірші Сковороди [...], ми не знайдемо в них ніякого (письмівка Д. Чижевського. – В. М.) слідування теоріям Тредіаковського та Ломоносова та не помітимо навіть наближення до них!” [11, 130]. Схоже зауваження знаходимо й у В. Шевчука: „У поетичній практиці мислителя слідів використання

ломоносовської системи ані на мак” [12, 174].

Борис Бунчук, проаналізувавши найбільш тонізовані твори „Саду...”, висловився так: „поет у ряді своїх *Лїсней*... витворив не нову систему віршування, а силябічні, дуже тонізовані структури, які перебувають на межі силябіки і силябо-тоніки. Унормованість наголосів у рядках легко втрачалася і структура знову набувала первинних силябічних ознак” [1, 101]. Таке впорядкування наголосів у межах силябічної системи, на його думку, пояснюється, поміж іншим, впливами Г. Сломінського та А. Кантеміра.

Як відомо, А. Кантемір здійснив спробу реформувати російський силябічний вірш шляхом певного унормування наголосів (значно вільнішого, аніж у клясичній силябо-тоніці). Цікаву характеристику його вірша свого часу дав М. Гаспаров: „Модернізований [...] силябічний вірш (А. Кантеміра. – В. М.) справді займав золоту середину між безладною вільністю традиційної силябіки та хорейною одноманітністю вірша Тредіаковського [...]. Теорія і практика Кантеміра показує, як на основі російської силябіки могла скластися російська силябо-тоніка, більш гнучка і багата ритмічними засобами, ніж та, яку вводили Тредіаковський та Ломоносов” [4, 41].

Схожу характеристику віршування українського поета дав Павло Попов: „У віршах Сковороди, очевидно, вироблялася інша силябо-тонічна система, близька до силябізму українських народних пісень. Ця система не була підтримана безпосередніми наступниками Сковороди у віршуванні, які з легкої руки Котлярев-

ського пішли іншим шляхом, але час від часу і ця система відчувалась як паралельна лінія, в пізнішій українській поезії, зокрема у Т. Шевченка” [6, 611]. Суголосну думку висловив і Д. Чижевський: „Ще більше значення треба надати сквородинським спробам якось ритмізувати силябічний вірш: шляхом цієї ритмізації український силябічний вірш міг сам собою прийти до якоїсь тонічної системи, мабуть, іншого типу, аніж російська” [11, 159].

Російський віршознавець В. Холшевников наголошував, що „про систему віршування треба судити перш за все за *первинною* (письмівка В. Холшевникова. – В. М.) ознакою. Одні й ті ж ознаки часто існують в різних системах віршування, але первинні (основні) в одній системі можуть бути вторинними (похідними) в іншій. [...] У будь-якій системі віршування первинна ознака не може бути порушена, в іншому випадку вірш (у цій системі) припинить існувати як вірш. Якщо ж якась ознака може бути відсутньою, а структура вірша зберігається, то хоч би ця ознака була естетично цінною і часто траплялася, за нею не можна визначати систему віршування” [9, 29-30]. Очевидно, що первинною ознакою у переважній більшості творів Г. Сковороди є ізо-силябізм (рівноскладовість), а тонічна впорядкованість буває помітним, навіть естетично вартісним, але вторинним, додатковим ритмічним елементом. Наголошував на цьому й Дмитро Чижевський, зазначаючи, що „часто навіть цілі рядки мають певний ритм, що повторюється 2 – 3 навіть 4 рази в сусідніх рядках, щоб потім уступити місце іншому ритму (при тій самій кількості складів, бо

вірш Сковороди залишається в основі силябічним, кількість складів, а не наголос – є в ньому конститутивним чинником)” [11, 152].

Однією з причин, що пояснює певні тенденції до тонічної впорядкованості у межах окремих розмірів українського силябічного вірша XVIII ст. (хоч і далеко не завжди) є пісенна маркованість значної частини текстів (приміром, той же Д. Чижевський, хай і з іншого приводу, припускав, що „можливо, що мала кількість переносів у віршах *Саду божественних пісень* з’ясовується тим, що Сковорода призначав свої пісні для співу” [11, 149]). Тяжіння окремих силябічних розмірів (перш за все 8-, 10- та 14-складового вірша) до хореїчної схеми (особливо у пісенно маркованих текстах) є доволі звичним явищем в українській силябіці як XVIII, так і XIX ст.

Зразком такої хореїзації, що ґрунтується на зв’язку із музикою, на наш погляд, є *Пісня 14-а* Г. Сковороди:

Колыкая слава нынѣ?

Зри на вѣйногть  
в сей годинѣ!

О Израиль! гидры звѣрѣ,  
Коль велика в оном мѣрѣ,  
Нужно развѣмѣти [7, 64].

Проте, окрім хорей, в окремих творах Г. Сковороди яскраво помітні також ознаки й інших силябо-тонічних метрів, які значно складніше пояснити пісенною маркованістю. Як уже йшлося, Д. Чижевський категорично заперечував думку, нібито Г. Сковорода був прихильником силябо-тонічного вірша, впровадженого у російській поезії внаслідок реформи В. Тредьяковського та М. Ломоносова. Проте він зазначав, що „все ж є кілька віршів, що змінюють наголос

за певною майже тонічною закономірністю, – але теорія вірша не знає «майже!» [11, 150].

Така категоричність, на наш погляд, навряд чи виправдана, позаяк література (як і мистецтво загалом) опирається вкладанню в Прокрустове ложе вузьких рамок. Власне, й сам Д. Чижевський, кількома абзацами нижче, пишучи про *Пісню 10-ту*, значно пом'якшує категоричність вислову: „В цьому випадку можемо навіть говорити про «правильний» дактиль, бо і в нормальних точних віршах зустрічаємо склади, що мали б бути ненаголошені, але дістають все ж наголос. Щоправда, їх звичайно буває менше, аніж у Сковороди” [11, 150].

Справді, силябо-тонічний вірш допускає різноманітні відхилення від метричної схеми; при цьому він залишається силябо-тонічним. К. Тарановський наголошував, що „нездійснення ритмічних сигналів чи, як це явище називала традиційна метрика, відступи від метричної схеми – це, попри думку метристів старої традиції, не „поетична вільність”, не недолік поетичного ритму. Навпаки, саме в них полягає багатство й краса вішованого ритму” [8, 15]. Проте, при цьому, принциповим є питання, які відступи від метричної схеми допустимі і можуть вважатися її ритмічним варіантом, а які руйнують цю метричну схему як таку, надають відповідній одиниці вішованої мови якісно інших ознак.

Отже, розглянемо кілька текстів Г. Сковороди, у яких, більшою чи меншою мірою, простежуються ознаки впорядкованості наголосів за силябо-тонічною схемою. Серед них привертає увагу *Разговор о премъдрости*,

який, за словами Д. Чижевського, має „майже ямбічний характер” [11, 150]. Науковець подав таблицю розподілу наголосів за складами у рядках [11, 150]:

Склад	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Кількість наголосів	4	37	5	28	5	37	5	36	4	22	3	40

Тяжіння наголосів до парних позицій у рядку, як у клясичному ямбі, є очевидним.

Відсоток наголошеності стоп у версах, які чітко відповідають схемі Я 6, подав Борис Бунчук [1, 100]:

I	II	III	IV	V	VI
91,7	76,7	91,7	94,5	61,2	100

Чи є наведені дані підставою вважати цей текст силябо-тонічним? В. Холшевніков, визначаючи ключові ознаки силябо-тоніки, поміж іншим, відзначив наступне. „Хоча у двоскладовиках пірихії досить часті, та все ж наголос падає на більш ніж три чверті сильних місць, а кількість наголосів на слабких складах рідко перевищує одну десяту. Цю кількісну ознаку необхідно внести у визначення, оскільки саме вона створює ясно відчутну *інерцію вішованого розміру* (письмівка наша. – В. М.)” [9, 169]. Перевівши дані таблиці Д. Чижевського у відсоткові показники, помітимо, що ці кількісні ознаки чітко відповідають параметрам, сформульованим В. Холшевніковим: частка наголосів на слабких позиціях – 10,8%, на сильних – 83,3%. Крім того, як із даних Д. Чижевського, так і Б. Бунчука, спостерігаємо досить звичну картину наголошеності іктів для силябо-тонічного Я 6: перший та останній ікти кожного із піввіршів сильніші за 2-й ікт; таким чином виникає своєрідна акцентна рамка у піввіршах, що утво-

рює двочленний ритм шестистоповика.

Звернемо також увагу на понадсхемні наголоси на слабких місцях, адже на цей показник у силабо-тонічному вірші накладено певні заборони. Той же В. Холшевников зазначав, що „у двоскладових розмірах досить часті пропуски метричних наголосів, так звані пірихії. Значно рідше трапляються позаметричні (понадсхемні) наголоси [...]. Вони утворюються лише односкладовими словами, оскільки пропуск метричного наголосу звичний, але зрушення його заборонене – і заборонене не нормативною теорією, а практикою поетів” [9, 168]. М. Гаспаров, базуючись на нормативному визначенні К. Тарановського висновує, що „різниця між сильними й слабкими позиціями у російських двоскладових розмірах зводиться до того, що сильні можуть заповнюватись наголошеними складами багатоскладових слів, а слабкі не можуть” [2, 174]. Проте сам К. Тарановський зацентрував ще й на такому моменті, як „удавані зрушення наголосу” (в оригіналі – „кажущиеся сдвиги”), для яких він окреслював 2 можливості: одна з них полягає у тому, що „ямбічна стопа здійснена двоскладовим словом, так, що його наголос припадає на метрично слабкий склад, а його ненаголошений склад збігається із метричним іктом; мова йде про слово, яке у реченні може цілковито втратити свій динамічний наголос або, із тонічної точки зору, опинитися у підлеглому становищі щодо іншого слова [...]. Коли ми говоримо про вдаване зрушення першого типу, маємо на увазі деякі двоскладові прийменники й сполучники, рідше – прислівники

та займенники” [8, 30]. Друга можливість – „метрично слабкий склад здійснено односкладовим словом, а наступний сильний – ненаголошений склад іншого багатоскладового слова” [8, 30].

Розглянемо рядки Разговора о премѣдрости, у яких порушено чистоту метричної схеми ямбічного шестистоповика.

1. Вѣтъ всяка без тебе  
дѣрна ѿ нас дѣла.
2. Вѣтъ без мене, дръг мой,  
одной чертъ не быть.
3. Составъ, ели хотиш.  
Ах ты! ищезни проч!
4. Вѣтъ га возлѣ тебе,  
как возлѣ свѣта ноч.
5. Вѣтъ глѣпа ты сама,  
ели в обман далась.
6. Чѣтъ развѣ ищется  
однн или дръгой.
7. Чел[ОВѢК]. Я развѣ ж  
есть сестра твоѧ?
- И[ЩЕДРОСТЬ]. Да! ѿ меня.
8. Вѣтъ одного ѡтца,  
но дѣти не однѣ.
9. Кѣда ты мнѣ, дръг мой,  
не лѣпѣю поѧш!
10. Докроты всякой ты  
и стройности ты мать.
11. Родился здесь народ  
и воспитан не так.

Отже, позасхемні наголоси реалізуються:

- а) у займенниках тебе, мене (рядки 1, 2, 4);
- б) у частці ели (рядки 3, 5);
- в) у прийменнику возлѣ (рядок 4);
- г) у сполучнику или (рядок 6);
- д) в односкладових словах у метрично слабкій позиції (рядки 2, 3, 7, 9).

Всі ці випадки є дозволеними відхиленнями в межах силабо-тонічної структури. Лише в рядках 10 та 11, в

яких наголоси іменника *доброты* та дієслова *воспитан* припадають на слабкі позиції, зреалізовано такі типи зрушення наголосу, які в силябо-тоніці вважаються забороненими<sup>1</sup>.

Крім того, досить промовистим є такий уривок:

Ч[ЕЛОВѢК]. Зокѣт же как?

М[УДРОСТЬ]. Ей сто имен.

Она

Однак ѡ Россіян

есть безтолковщина.

[ЧЕЛОВѢК.] С рогами ли она?

М[УДРОСТЬ]. Дѣрак!

Ч[ЕЛОВѢК]. Нль с кородей?

Нль в класѣкъ?

М[УДРОСТЬ]. Ты крѣш!

она койдѣот и в твоѣ [7, 126].

Тут уже, по суті, спостерігаємо перехід 6-стопового ямба у вільний. Ізосилябізм опиняється на задньому пляні, а чергування наголосів за ямбічною схемою витримано чітко.

На наш погляд, висловлені аргументи свідчать про те, що є всі підстави кваліфікувати форму *Разговоро о премѣдрости* Г. Сковороди саме як силябо-тонічний вірш – шестистоповий ямб.

За словами Б. Бунчука, „найближче до силябо-тонічного ритму Г. Сковорода був у П'єні 28-й, що є прикладом силябічного логаета зі схемою 14, 8, 8, 12. У сорокарядковому творі

<sup>1</sup> Наведемо ще раз слова В. Холшевнікова: „Зрушення його (метричного наголосу. – В. М.) заборонене – і заборонене не нормативною теорією, а практикою поетів” [9, 168]. Наголосимо, що заборонено практикою саме російських поетів. В українській силябо-тоніці й пізніших часів подібні відхилення від метричних схем допускалися легше. Як відзначав М. Гаспаров, „традиції української народної та книжної силябіки проникають навіть у ямб: тут у нього допускаються, хоч і зрідка, такі зрушення наголосів, які заборонені у російському вірші” [3, 188].

тільки вісім рядків з позасхемними, стосовно хорей і ямба, наголосами (20%). Рядки П'єні... звучать як справжня силябо-тоніка” [1, 101]. У кожному з катренів перші 3 рядки мають хореїчну будову, останній – ямбічну. Ямбічний рядок у перших 3-х строфах цього твору з'являється у вигляді своєрідної епіфори: *Когда ты не вьёол, то вьёо ты ниц и гол; / Когда ты не вьёол, то вьёо ты мертв и гол та Когда ты не вьёол, то вьёо ты подл и гол.* Останні рядки наступних строф вже мають інше лексичне наповнення, але при цьому ритмічна структура ямба чітко зберігається (*Нѣжнѣйшее тебѣ найдеш то сам в себѣ; в тюрьмѣ твоѣй там свѣт, в грязи твоѣй там цѣт тощо*). Жоден із позасхемних наголосів, теж наявних у рядках тексту, не руйнує силябо-тонічного ритму ні хорей, ні ямба відповідно.

Схоже „проникнення” тонічного елемента в силябічний вірш спостерігаємо також у *Пісні 23-й та Пісні 25-й*. Перша із них, зі складочисельного погляду, має будову 8, 7, 8, 7, 12, 13, 12, 13. При цьому 8-, 7-складова частина – майже правильний хорей. Зрушення наголосів спостерігаємо лише у 2-х рядках (всього 7- та 8-складових – 16), із них лише в одному – у „заборонений” спосіб (*На всякій бездѣлиць род*). У рядках другої частини строфи (12- та 13-складові) наголоси розташовано цілком довільно:

Всѣгли ж не ѡмѣш жити,

Так ѡчишь фигурьы сей.

Ах! не может

всяк вѣстити

Разѡм хитротги твоѣ.

Знаю, что наша жизнь

полна свѣтнѣх врак.

Знаю, что преглѣпна тѣварь

в свѣтѣ человек.

Знаю, что нѣм живѣт,  
тѣм горшій он дѣрак.  
Знаю, что слѣп тот,  
кто закладает себѣ кѣк  
[7, 75].

Сиялібічна структура строф *Пісні 25-ї* – 8, 8, 8, 8, 10. Перша (8-складова) частина кожного з п'ятивіршів тяжіє до хореїчної схеми (проте з більшою кількістю „відхилень”, аніж у попередніх зразках), в останньому рядку кожної строфи (10<sub>5</sub>-складовому) наголоси розташовано довільно.

На наш погляд, цілком очевидно, що Г. Сковорода розглядав такі квазі-хореїчні рядки, як одну з можливих ритмічних форм сиялібічного вірша. В іншому разі, або останній рядок кожної строфи був би написаний чи іншим сиялібо-тонічним метром (як у *Пісні 28-й*, мали б сиялібо-тонічний логаетд) чи теж хореєм (можливо, з іншою кількістю іктів, адже він виконує роль своєрідного метричного курсиву, помітно виділяючись на тлі інших рядків; не може бути ні найменшого сумніву, що виділено його автором свідомо), або перші рядки були б куди вільніші в розташуванні наголосів, так би мовити, чисто сиялібічні.

Порівняймо також *Пісню 1-у* та *Пісню 25-у*. Будову як однієї, так і іншої, із сиялібічного погляду, можна кваліфікувати як гетерометричні строфи, одним із ключових структурних елементів яких є 8-складовик.

#### *Пісня 1-а*

Кончѣтѣ народ соитчи  
гнить ко гроб, 10<sub>5</sub>  
Чтоб не был  
послѣ участный, 8  
Гдѣ горит огонь небгаеный. 8  
А смерть есть съята,  
кончит наша злая, 12<sub>6</sub>

Изводит злой войны  
в покой. 8  
О смерть сія съята! 6  
Не кончѣтѣ совѣсть чиста  
ниже перѣна огниста, ни! 17<sub>8</sub>  
Сей огнем адским  
не жжѣтѣся, 8  
Семѣ жизнь райска  
живѣтѣся 8 [7, 51].

#### *Пісня 25-а*

Возлетѣ на небеса,  
хоть в версальскій лѣса. 8+8  
Вздѣнь одеждѣ золотѣю, 8  
Вздѣнь и шапкѣ  
хоть царскѣю. 8  
Когда ты не вѣсоль,  
то вѣсь ты  
нищ и гол 12<sub>6</sub> [7, 81].

У другому прикладі, як бачимо, 8-складова частина – це, практично, чистий хореї. Тоді як у *Пісні 1-й* немає жодного хореїзованого 8-складового рядка (лише 17<sub>8</sub>-складовий рядок – хореїзований). Автор демонструє кардинально різні ритмічні варіанти цього розміру: з вільним розташуванням наголосів та всуціль хореїзований (згадаймо, до слова, термін, поширений у польському віршознавстві – „трохеїчний восьмискладовик”).

Порівняймо також різні ритмічні варіанти клясичного 13<sub>7</sub>-складового вірша, який, на відміну від 8-складовика, позбавлений пісенної маркованості. Для прикладу, візьмемо *Пісню 6-у* та *Пісню 21-у*. В обидвох текстах 13<sub>7</sub>-складовик є базовим елементом гетерометричних конструкцій. У обох випадках традиційні конструктивні елементи сиялібічної структури (ізосиялібізм, цезуровий поділ та жіноча рима) витримано чітко. Проте ритміка 13-складових рядків все ж відрізняється: у *Пісні 6-й* розташу-



вання наголосів – довільне, так би мовити, чисто силябічне, у *Пісні 21-й* – більш упорядковане, з тяжінням І піввірша до дактилічної, II – до хорейної схеми.

*Пісня 6-а*

Вонми небо и земля!  
нынѣ ужаснися.  
— — — — — || — — — — —  
Море безднами всѣмн  
согласно двиннися.  
— — — — — || — — — — —  
И ты, выстротекъщій,  
возвратнися, Иордане.  
— — — — — || — — — — —  
Прійди скоро крестити Христа,  
Юанне!  
— — — — — || — — — — —

*Пісня 21-а*

Небо, земля и луна,  
звѣзды всѣ прощайте!  
— — — — — || — — — — —  
Всѣ вы мнѣ гавань дѣрна,  
вперед не ожидайте.  
— — — — — || — — — — —  
О счастье и прощай.  
\*

Всѣ та минѣл небеса,  
негли вдалѣ обрѣщѣ.  
— — — — — || — — — — —  
И пренеподная вса,  
негли его срѣщѣ.  
— — — — — || — — — — —  
О счастье и проч[ая].  
\*

Се мой любезный прескор!  
скачет молодой елень.  
— — — — — || — — — — —  
Вышше небес, вышше гор,  
крын мой чист, нов, зелен  
— — — — — || — — — — —  
[7, 71].

Звісно, що у другому прикладі надто багато відхилень, щоб можна було його прокваліфікувати як силябо-тонічний логаяд, проте тенденція до поєднання піввіршів за схемою *дактиль + хорей* надто помітна, щоб вважатися випадковою.

Ще одним текстом, близьким до силябо-тоніки, є *Пісня 10-та Всякому городу нрав і права*. На наш погляд, Б. Бунчук переконливо довів впливи творів А. Кантеміра на Г. Сковороду (про що вже згадувалося). Нагадаємо, що російський поет у *Листі Харитона Макентіна* так визначив один із можливих ритмічних варіантів силябічного 10-складовика: „Ще можна складати десятискладові [...] без усічення, які приємно будуть закінчуватися тупою римою [...]. Такого виду вірші повинні обов'язково мати сьомий і десятий склади довгі, восьмий і дев'ятий – короткі; але буде вірш дзвінкішим, якщо і перший склад буде довгим” [5, 418]. Приклад, поданий А. Кантеміром перегукується з однією зі строф *Пісні 10-ї* Г. Сковороди, як у ритмічному, так, певною мірою, і в лексичному та синтаксичному пляні. Порівняймо:

*А. Кантемір:*

Слабое здравие  
любит покой  
Стѣжа скѣчна томѣ,  
скѣчен и зной,  
Всего ж вреднее  
выбает печаль,  
Что сердце грызет так,  
как ржа грызет сталь  
[5, 11-12].

*Г. Сковорода:*

Смертьє страшна!  
замашная кого!  
Ты не щаднш  
и царскихъ вологов.

<sup>2</sup> Кожна строфа закінчується рефреном з будовою 8, 8, 13.

Ты не глядишь, гдѣ мѣжик,  
 а гдѣ царь,  
 все жереш так,  
 как соломѣ пожар.  
 Кто ж на ея плакет  
 острѣю сталь?  
 Тот, чѣя совѣсть,  
 как чистый хрусталь  
 [7, 60-61].

Григорій Сковорода залишився поетом-сіялябістом, переважна більшість його поетичних творів – чисто сіялябічні. Проте він добре володів і сіялябо-тонічним віршем: є всі підстави щонайменше 2 його твори вважати сіялябо-тонічними, ще в низці текстів виразно проявляються ознаки тонічного впорядкування у межах сіялябічної структури. Проте сіялябо-тоніка не виявилася для нього настільки художньо переконливою, щоб відмовитись від традиційного сіялябічного вірша. Очевидно, для нього звертання до сіялябо-тонічних ритмів було одним із елементів збагачення та урізноманітнення сіялябіки. Він продемонстрував різноманітні ритмічні малюнки складочисельного вірша: як цілковито вільні щодо розташування наголосів, так і тонізовані, з розташуванням наголосів за сіялябо-тонічним принципом. Елементи такої „квазі-сіялябо-тоніки” охоплюють як цілі твори, так і частини гетерометричних строф.

Мав рацію Дмитро Чижевський, підкреслюючи, що „хоч та система вірша, якою користувався Сковорода, і не вдержалась в українській поезії, але з історичного пункту погляду вона мала можливості дальшого розвитку. Сковорода зробив рішучий крок в напрямі до нової системи українського віршування, крок, який, як мені здається, мав багато

виглядів на успіх. Що його реформа не знайшла розповсюдження, – не його вина” [11, 159].

### Bibliography and Notes

1. Бунчук Борис, *Про форму поетичних творів Г. Сковороди*, [у:] *Біблія і культура: Збірник наукових статей*, Випуск 1, Чернівці: Рута 2000, с. 98-103.
2. Гаспаров Михаил, *Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике*, [в:] *Проблемы теории стиха*, Ленинград: Наука 1984, с. 174-178.
3. Гаспаров Михаил, *Очерк истории европейского стиха*, Москва 2003, 272 с.
4. Гаспаров Михаил, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, Москва 2000, 352 с.
5. Кантемир Антиох, *Собрание стихотворений*, Ленинград 1956, 554 с.
6. Попов Павло, *Життя і творчість Г. С. Сковороди*, [у:] *Матеріали до вивчення української літератури: У 5-ти томах*, Том 1, Київ 1959, с. 600-617.
7. Сковорода Григорій, *Повна академічна збірка творів / Ред. Леонід Ушкалов*, Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій 2011, 1400 с.
8. Тарановский Кирилл, *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*, Москва: Языки славянской культуры 2010, 552 с.
9. Холшевников Владислав, *К спорам о русской силлабо-тонике*, [в:] *Проблемы теории стиха*, Ленинград: Наука 1984, с. 168-173.
10. Холшевников Владислав, *Русская и польская силлабика и силлаботоника*, [в:] *Теория стиха*, Ленинград: Наука 1968, с. 24-58.
11. Чижевський Дмитро, *Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури*, Київ: Обереги 2003, 576 с.
12. Шевчук Валерій, *У чому полягала поетична реформа Григорія Сковороди*, [у:] *Наука і культура. Україна*, Київ 1990, Випуск 24, с. 174-182.

**Nadiya Holubinka**

**TARAS SHEVCHENKO ART  
IN MYKOLA YEVSCHAN ESTIMATION**

Lviv Polytechnic National University, Ukraine

**Надія Голубінка**

**ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
В ОЦІНЦІ МИКОЛИ ЄВШАНА**

*Abstract:* In the article there is examined the subject of interpretation of Taras Shevchenko figure in literary criticism of Mykola Yevshan. There is made a number of generalizations about M. Yevshan. There are described literal-esthetic grounds of T. Shevchenko art analysis in Mykola Yevshan studies. There was mentioned about innovate approaches of literary critic at T. Shevchenko poetry estimation.

*Keywords:* T. Shevchenko art, esthetics, literature, critics

Рецепція творчості Тараса Шевченка в українській літературі, – на думку Соломії Павличко, – завжди була чимось ширшим за просто рецепцію найвидатнішого майстра. Вона традиційно більше говорить про реципієнта, будучи тим дзеркалом, у якому розкривається його власне обличчя [5, 153]. Тому велими цікавим та показовим виявився залишається аналіз Шевченкової творчості в оцінці Миколи Євшана, талановитого критика, пристрасного публіциста, що належав до натур, для яких критика була не просто “рецензуванням”, “рецензією”, а справжньою творчістю.

Микола Євшан був автором цілої низки літературних портретів. Діапазон його зацікавлень надзвичайно

широкий: Михайло Драгоманов, Петро Карманський, Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Грицько Чупринка, Марія Конопніцька, Болеслав Прус, Сандро Боттічеллі, Жан Жак Руссо, Фридрих Шпільгаген, Редьярд Кіплінг, і безперечно, Тарас Шевченко.

Шевченкові присвячені проблемні статті *Релігія Шевченка, Шевченко і ми*, літературні характеристики (своєрідні літературні портрети) *Тарас Шевченко і Шевченко і Куліш*.

Подібно до того, як маляр із окремих штрихів створює картину, портрет, так і Микола Євшан з фрагментів спогадів, деталей біографії, авторських роздумів вимальовує образ Шевченка-творця.

Критик вважає, що Шевченко не прочитаний і не проаналізований об'єктивно, що для того, аби оцінити справжнього Кобзаря, насамперед треба зруйнувати його народницький культ, який не лише спотворює образ поета, а й служить моделлю для творення інших, дрібніших культів. Особливо актуальними сьогодні звучать думки критика, висловлені на початку минулого століття: "Ми уряджуємо щороку всякі концерти і вечерниці, виголошуємо шумні промови убираємо синьо-жовті кокарди і співаємо *Ще не вмерла* – і кажемо, що тим шануємо пам'ять Шевченка. Всякі люди вишукують у його творах для себе програми і прикроюють його думки так, щоб з них уложити свою партійну програму. Цитують його слова і кажуть, що треба стреміти до здійснення його завіщань українському народові. Але те все – страшне велике непорозуміння, яке час був би викоринити. Таке офіційальне святкування Шевченка не посунуло нас ані кроку наперед, не поставило нас ближче до поета і його думок, – а навчило нас тільки облуди!! З живої душі і співу поетового хочемо викувати для себе догмат, який би нас оправдував, служив раз на це прикриттям та позліткою нашого убогого, нерухливого духа" [4, 31].

Сприймаючи мистецтво як святість, критик пише, що у момент творчого піднесення людина стає віч-на-віч із вічністю "і чує себе винесеною на таку висоту, з якої починає дивитися на світ іншими очима, розуміти загадки і тайни його" [2, 25]. А тому Т. Шевченко, як і генії інших народів, був посередником між читачем і вищим божеством, і душа

Шевченкова "світить крізь темні ночі своєю великою і болісною тугою за Богом, котрому хотів зробити місце в житті, і своєю жертвою для того ідеалу, в який сам вірив і просив нас вірити" [2, 30].

Юрій Шерех зауважив, що Тарас Шевченко переймає і пропускає через себе всі образи своєї поезії, всі образи реальності [6, 64]. Те саме помітив і Микола Євшан, а крім того відзначив, що творчість поетова стає зрозумілою для читача тільки тоді, коли дивитись на неї під оглядом власного поетового життя. "Вона не єть сферою, окремою для себе, замкненою в самій собі, а вся опирається, виростає і тісно в'яжеться з долею та характером самого поета" [3, 113]. Головна тема поезії Шевченка та "сенс його автобіографізму – він, як особистість, як «Я», немислимий поза його поезією; для самого себе він не існує без його поезії", – відзначав Григорій Грабович [1, 116].

У творчості Шевченка Євшан бачить вплив сентименталізму, однак вміння поета не піддатися впливам остаточно, відрізняє його творчість від сентиментальної традиції. Звідси критик виводить трагічне роздвоєння душі у Т. Шевченка, який не створений для жодної "дресури", вичування "всяких скоків та манер", інстинктом чув нову атмосферу, "з нервовим якимсь неспокоєм віддавався заняттям в Академії Художеств, чув якесь невдоволення безпричинне. Але таки вчився, підлягав тим псевдоклясичним шаблонам учителів. І тепер тільки ми можемо зрозуміти всю небезпеку його положення... Він був дійсно заблизько зв'язаний зі своїми учителями, щоб

разом визволитися з-під їх впливу. І вже тут він мусів поділити себе на дві половини, роздвоїтися і ослабити себе. Бо природа кінець кінцем взяла таки верх, і життю мусів Шевченко віддати дань так само, як і учителям” [3, 84].

Поклоніння життю, відтворення його у повній красі та гармонії, на думку критика, давалися Шевченкові надто дорогою ціною. “Йому хотілося думкою сягати неба, піднятися понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об’єднання, красу. Але ті творчі полоти боліли самого поета. Боліли тому, що віддаляли його від самого життя, від участі в горю і радості цілих тисячів його братів. Бо чого ж він бажав, як власне не гармонії з життям, з дійсністю, з людьми, чого, як не виявлення і об’єктивовання всіх сил свого духа тут, на землі, в конкретних образах, які б витворювали всю широту та різнородність життєвих явищ!” [3, 85]. Тому Микола Євшан повертає курс дослідження у незнаний досі в шевченкознавстві напрям. На його думку, Шевченкове роздвоєння душі, що особливо загострилося в його творчості в 1840-их роках, найбільше зближує його із Миколою Гоголем [3, 86]. “З усіх людей тої епохи був Гоголь нашому поетові душею по своїй організації і складу найріднішою, найбільш близькою. Можна сказати – обидва вони страждали тою самою недугою, у обох характер душевного роздвоєння, того трагічного роздвоєння, яке раз у раз приводило їх до конфлікту з життям, – був той сам. Серце брало все перевагу, випереджувало думку. Творчість інстинк-

тивно знаходила собі дорогу, психіка реагувала на всі зневаги і упокорення життя, але думка, інтелект були зовсім не розвинені, приспані. А коли будилися, то будили у поета страх і каяття за свої вчинки” [3, 87].

Роздвоєння душі у Шевченкових творах – це, з одного боку, усвідомлення нещасливої долі рідного народу, “черні горопашної”, “безсловесного, зневаженого смерда”, а з іншого – тонке розуміння краси, милування прекрасним. “Там, де артист розстелити хоче перед нами красивий образ, – виступає з протестом проти того поет-чоловіколюбцець, поет-судія! Любовання красою стає певного рода переступством, злочином проти брата терплячого. Чувство починає поета поривати у противний бік: він покидає малюнок, кидає все багатство своєї палітри – і починає гриміти проти неправди життя” [3, 99].

Микола Євшан одним із перших в українському шевченкознавстві ставив проблему своєрідності естетики Тараса Шевченка. І її вихідним пунктом критик вважав не вичувані правила, готові естетичні доктрини, а несвідомий потяг поета до прекрасного, його наївне задивлення на світ, його подив перед божественними творами природи [3, 91-102]. “Що вище: твір природи, недіткнений рукою творця, чи твір рук людських? Шевченко в одному з листів до Залеського відповідає в досить категоричній формі: «Дійсно ізящний твір на художника і взагалі на людину сильніше ділає, як сама природа»” [3, 97]. Але натрапивши на аналогічний погляд у Кароля Лібельта, полемізує з ним у не менш категоричній формі, пояснюючи

свою точку зору: "Лібельт коротко, ясно і прегарно висловлює отсю, – правда, не зовсім дрібно, – істину, що і в давніх, і в нових народів релігія завсігди була джерелом і підоймою мистецтва. Це правда. Але от що так вже зовсім не певне: він, наприклад, людину, творця в сфері мистецтва взагалі, а все ж і в малярстві, становить вище над природою; через те що природа, мовляв, творить у призначених про неї непремінних межах; а людина – творець у своїх творах нічим не обмежуваний. Чи так вона справді? Мені здається, що вільного артиста природа стільки обмежує навкруги його, скільки вона сама обмежувана вічними законами нестеменими. Нехай отой вільний артист на одну волощину зверне з законів віковичної красавиці-природи – він зробиться боговідступником, почварою моральним, як от Корнеліус і Бруні" [3, 97].

Вихід із суперечностей критик знаходить, приймаючи обидва рішення Шевченка за правдиві. Однак вихідним моментом естетичної оцінки тут стає та норма, яку поет несвідомо обирав для означування вартостей: момент чуття. "Те, що сильніше на нас ділає, що збуджує в нас сильніше биття серця, теплоту почувань, підносить на вищий ступень любови та доброти, – те краще, ідеальніше, вище, божественне" [3, 97-98].

Важливим етапом у розвитку сентименталізму Шевченка вважає Євшан поезію правди, пошуки за тим твердим ґрунтом, на якому людина могла б нарешті спочити, віддати назад природі подаровані нею почуття. Патос у найчистішій своїй формі з певного роду релігійним за-

барвленням, з шляхетністю почуттів виступає тепер на перший плян, стає головним моментом, який скупчує мистецькі образи поета.

Однак останній період у творчості Тараса Шевченка теж не дав йому заспокоєння і рівноваги для творчости. Відчуття "чужого чужениці" постійно каламутило душевний спокій поета. На думку Миколи Євшана, це основний мотив усього поетового життя і творчости. Т. Шевченко був надто ніжним, щоб витримати важкі випробування долі, заслабий, щоб силою своєї творчої волі перетворити свої видіння ідеальні в плястичні образи. А тому всі його ідеальні характери і типи, все те, у чому він позитивно бажав вилити свої мрії, – пасивне. "Світ він міг спостерігати тільки своїм серцем, реагувати міг тільки чуттям. А це чуття його, сентимент, був все тільки виявом незгоди внутрішньої, розладу, все виводив із рівноваги і розбивав ціле вдоволення поета своїми креаціями артистичними. Поет міг тільки молитися до свого далекого ідеалу, тільки величати його. Тільки упадати перед ним. До тої молитви він все повертав, все йшов до того, що його могло спасти: до моменту релігійного. В естетиці його все таким чином основним елементом стає елемент релігійний", – вважав Євшан [3, 102].

Отже, Микола Євшан в українському літературознавстві і критиці початку ХХ століття одним із небагатьох відійшов від традиційного шевченкознавства. Пропонуючи аналіз Шевченкової творчости у контексті теорії Фридриха Ніцше щодо індивідуальности генія та його психології, Євшан часом ближчий до Шевченка, ніж його опоненти. Леся

Українка називала Федьковичеве наслідування Шевченка найбільш невдалою його рисою, Франко плекав культ “Великого Кобзаря.” І якщо Євшан заперечив не Шевченка, а тільки його культ, то майже одночасно з ним люди вже наступного покоління – Михайль Семенко й футуристи – виступають і проти культу, й проти тиску на національну культуру стилю, риторики, мови самого Шевченка [5, 153].

При формуванні портрету Шевченка Євшан відштовхується від образів, створених поетом. Світогляд Шевченка ніби реконструюється на матеріалі його художніх творів, через творчість розкривається морально-психологічний склад, особливості характеру. Прямих характеристик, широкого контексту, фактів біографії практично немає.

Яскраво виражений індивідуалізований характер має й форма Євшанового викладу. Сам жанр літературного портрету передбачає розкутість, повну свободу. Тому думка критика асоціативна, плястична, емоційна. Тут немає хронологічно

чіткої послідовності викладу, який може розмежовуватися історичними екскурсами, начерками з сучасного життя, ліричними відступами, публіцистичними оглядами, розробкою теоретичних проблем.

### Bibliography and Notes

1. Грабович Григорій, *Шевченко, якого не знаємо*, Київ: Критика 2000, 305 с.
2. Євшан Микола, *Релігія Шевченка*, [у:] *Idem, Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядник Н. Шумило*, Київ: Основи 1998, с. 25-30.
3. Євшан Микола, *Тарас Шевченко*, [у:] *Idem, Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядник Н. Шумило*, Київ: Основи 1998, с. 79-119.
4. Євшан Микола, *Шевченко і ми*, [у:] *Idem, Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядник Н. Шумило*, Київ: Основи 1998, с. 30-33.
5. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.
6. Шерех Юрій, *1860 рік у творчості Тараса Шевченка*, [у:] *Idem, Поза книжками і з книжок*, Київ: Час 1998, 456 с.



**Tetiana Dziuba**

**MYKOLA HOHOL IN LITERARY AND AESTHETIC CONCEPT  
OF MYKHAYLO DRAHOMANOV**

Chernihiv Regional Institute of Postgraduate Education, Ukraine

**Тетяна Дзюба**

**МИКОЛА ГОГОЛЬ У ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ  
МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА**

*Abstract:* There is presented analysis of literary and critical thought state in Ukraine on the base of Mykhaylo Drahomanov works. There are outlined the tasks to be solved by Ukrainian literary criticism. There is outlined place of Mykola Hohol in Mykhaylo Drahomanov literary and aesthetic program. There is concluded that Hohol was considered to be the ideal in writer's concept. There is emphasized that scholar was one of the first to prove that Hohol belongs to Ukrainian literature; he researched the influence of Hohol on Ukrainian and Russian literary processes.

*Keywords:* literary criticism, Ukrainian culture, ideal in writer's concept, social approach, principle of ethnographic authenticity

Літературознавча діяльність Михайла Драгоманова у 1870-і роки позначена синтетичним характером. У цей період він виступав як естетик, історик літератури, критик – важко віднести до якогось одного підрозділу ту чи ту частину його студій. Микола Євшан із цього приводу писав: «Чи взагалі можна говорити про Драгоманова, як про літературного критика? Бо властиво він не був ані ученим, ані публіцистом, ані критиком, лиш усім нараз і то всюди, у кожному творі» [4, 423].

Аналізуючи стан літературно-критичної думки в Україні, М. Драгоманов відзначав невиробленість наукової мови, наукових підходів, есте-

тичних критеріїв; її безсистемність, спорадичність, відсутність фахових критиків та підготовленої читацької аудиторії, водночас акцентуючи на здобутках потужної російської критики, яка мала значний суспільний резонанс (хоча слід зауважити, що, звертаючись до аналогій із Росією, М. Драгоманов повсякчас не забував уводити їх до європейського контексту).

Серед вад української критики йому бачиться й те, що вона пишеться з погляду виключно національного, який є лише формою, а не суттю: «Українська ж література – або живуща без критики, інстинктивно, або тільки з критикою з погляду на-



ціоналізму [...], то потрапляла у такт новішому соціальному реалізму, то знов закидала не тільки романтизмом, але й сентименталізмом *à la* Карамзін, то кидала грязюкою на Котляревського і самого Гоголя за їх “панський” погляд на народ (чим показувала брак історичного змісту), то знову зводила буцімто реалізм до арлекінад часів Котляревського» [2, 153-154]. Тут М. Драгоманов налякає на критичні зауваження Пантелеймона Куліша Миколі Гоголеві та Іванові Котляревському з приводу порушення достовірності народної етики та аксіології у їх творах, зокрема у гоголівських *Вечорах на хуторі...* і висуває принципову вимогу творення «реальної критики». Основні завдання її полягають у з'ясуванні значення української словесності для письменників, чіткого розуміння засад нової белетристики і того, яких художніх засобів вона потребує; вирізненні слабких та сильних тенденцій у творчості провідних літераторів із метою формування літературних смаків у читачів (М. Драгоманов послідовно проводив думку про те, що письменник не повинен підлаштовуватися під літературні уподобання читача, а зобов'язаний розвивати і підносити їх).

До об'єктів критичного розгляду М. Драгоманова потрапляє творчість І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша, Марка Вовчка, О. Стороженка, Л. Глібова, О. Кониського, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького та ін.

Ідеалом у концепції автора для Михайла Драгоманова є Микола Гоголь, художній хист якого критик ставить значно вище Шевченкового.

М. Драгоманов одним із перших, відкинувши поділ літератур за мовним принципом, робить спробу повернути мистця українській словесності. Пишучи у листі до М. Бучинського, що Гоголя «я усе-таки не покину москалям і не проміняю на усю плеяду кулішівську, а особливо на Білецьких» [1, 449], М. Драгоманов водночас наголошує на неспівмірності здобутків української етнографічно-побутової школи із художнім доробком прозаїка світового масштабу.

Загалом же питання про уведення Гоголя до контексту української літератури, попри те, що має тривалу історію, і досі не втратило актуальності. Не зменшується і кількість гіпотез щодо того, хто і коли вперше аргументував належність М. Гоголя до української культури. Приміром, зовсім нещодавно літературознавець М. Наєнко делегував це право російському історикові літератури Іосіфові Мандельштаму, а час ідентифікації відтермінував на початок ХХ століття: «Про українськість Гоголя вперше заговорив чи не Йосип Омелянович Мандельштам – російський історик літератури, що працював професором Гельсінського університету у Фінляндії. 1902 року у студії про стиль Гоголя він наголосив: мовою душі письменника була така мова українська; не тільки лексика й семантика, але й синтаксис цього письменника був суто українським; писав він (Гоголь) російськими словами... “перекладаючи” їх з українських» [5, 145].

Серед сміливих, новаторських суджень М. Драгоманова з приводу творчої спадщини М. Гоголя є і те, що його українська ментальність виявилася не лише у

творах на українську тематику, де він відтворив українську природу, увів український фольклор, змалював типово українські образи, а й у сатиричних, не опертих на українські реалії: «Для того, хто цінить у літературі більш дух і матеріал, ніж слово, Гоголь не перестає бути українцем не тільки в *Вечорах* і *Миргороді*, але і у *Мертвих душах*» [2, 120].

Свого часу Микола Костомаров у статті *Кобзарь Тараса Шевченка 1860* саме в пізніх творах письменника, творах із російського життя, вбачав вплив української стихії на Миколу Гоголя, де іманентна народність та український характер проглядають у виборі оригінального ракурсу погляду мистця.

М. Драгоманов відзначає величезний вплив М. Гоголя на формування української культури першої половини XIX століття. Завдяки йому з'явилися поетичні спроби А. Метлинського, М. Костомарова і Т. Шевченка (критик називає Гоголя «праотцем» Шевченка), він паралельно працював у етнографії з М. Максимовичем, О. Бодяньським, І. Срезневським, а отже є попередником новішого українського народолюбства. Ніхто до Гоголя так широко не привертав уваги до духового життя, побуту й історії українців.

Водночас, запевняв критик, українці, зорієнтовані на мовну диференціацію, вчасно не осмислили українських підвалин творчості Гоголя; на відміну від росіян не пройшли його школи, а отже й втратили можливість мати в подальшому якісно іншу літературу, потужнішу, цікаву європейському та світовому читачеві.

У Галичині М. Гоголя порівнювали з польською школою в україн-

ській літературі (А. Мальчевський, Ю. Залеський, С. Гощинський, М. Чайковський). І хоча такий погляд, безумовно, вивищував польську школу, як зауважував М. Драгоманов, ці явища не рівноцінні ні за духом і наслідками, ні за читацькою аудиторією. Микола Гоголь подавав об'єктивний правдиво-український психологічний матеріал, пробудив самокритику соціальну та індивідуальну, снагу до служіння українському народу, його мова має спорідненість з народною українською.

М. Драгоманов слідом за Д. Мордовцевим, М. Максимовичем та ін. опонує П. Кулішеві з приводу застосування до розгляду творчості М. Гоголя принципів ідеально-етичного зображення народу та етнографічної достовірності, замість етнографічно-національного виміру, використовуючи соціальний підхід: «...Такої поваги до народу не знайдемо і у Квітки, так вивищеного п. Кулішем, – бо цей Квітка (у *Сватанні на Гончарівці*) висказав таку народолюбну ідею, що у доброго пана кріпаком лучче жити, як вольним» [2, 119]. Критик підмічає промовисту особливість: М. Гоголь по-різному зображує українських та російських селян: «І цікаво, що той самий Гоголь, котрий перемішує юмор і жарт з сентиментальністю і ідеалізацією, коли малює крестян і сільських панків малоруських, стає тільки юмористом, коли малює купців і селян великоруських, за що, замітимо, ніхто ще з сурйозних критиків у Росії не думав докоряти Гоголя, мовби то він зневажає великоруський народ» [2, 129].

Варто зауважити, закиди П. Куліша щодо «сміховини» М. Гоголя і серйозності Г. Квітки у погляді на народ

спростовує і той факт, що Г. Квітка-Основ'яненко дебютував у літературі збіркою народних анекдотів і гумористично-сатиричних творів.

М. Гоголь, за визначенням М. Драгоманова, став не лише єднальною ланкою між українською та російською літературами, але й «батьком критично-соціального і народно-реформаторського напрямку у російській громаді й літературі» [3, 450].

Творчістю Гоголя як еталоном літературознавець вимірює здобутки інших письменників, водночас порівнюючи формально-естетичний та ідейно-тематичний аспекти його творів з аналогічними у класиків європейських, російської та української літератур.

Так, викривальний патос Т. Шевченка, на думку М. Драгоманова, має публіцистичний характер, він вибирає вражаючі, найдіткливіші ситуації; недосконалість сучасного йому життя подає «як оратор, монологами, скріпленими часом дуже виключними мелодраматичними фактами» [2, 123], тоді як М. Гоголь у найбуденнішому житті відшукав галерею безсмертних типів, благодушних і, на перший погляд, невинних паскудників, які здатні вжахнути більше, ніж Шевченкові образи «катів», «душогубів», «кровозмісників».

М. Гоголь фактично, за М. Драгомановим, став предтечею реалістичної російської та української літератур, художнім методом Т. Шевченка, на його переконання є романтизм. Хоча, безперечно, творчість обох письменників не вичерпувалася реалізмом чи романтизмом.

Незаперечною заслугою М. Драгоманова є визнання національним надбанням написаного в галузі

української історії, культури, етнографії польською та російською мовами, включення до масиву української літератури творів латинською, польською, німецькою, російською з огляду на національну належність їх авторів, порушене коло тем та ідей, вияв української ментальності; увага до спадщини російських літераторів, у якій відтворені український характер та національно-визвольні прагнення. А ще, повернення українських інвестицій у літературу російську – від XVII століття до М. Гоголя, якого М. Драгоманов зараховував до українського письменства, і якому, на його думку, російська література мала завдячувати піднесенням у XIX ст.

### Bibliography and Notes

1. Драгоманов Михайло, *Лист до М. Бучинського 25 грудня 1872*. *Флоренція*, [у:] *Idem, Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах*, Том 2, Київ: Наукова думка 1970, с. 445-457.

2. Драгоманов Михайло, *Література російська, великоруська, українська і галицька*, [у:] *Idem, Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах*, Том 1, Київ: Наукова думка 1970, с. 80-220.

3. Драгомановъ Михаилъ, *М. А. Максимовичъ: Его литературное и общественное значение*, [в:] *Вѣстникъ Европы* 1874, Томъ 2, Книга 3, с. 442-453.

4. Євшан Микола, *Михайло Драгоманов*, [у:] Михайло Драгоманов, *Документи і матеріали 1841 – 1994*, Львів 2001, Док. № 277, с. 423-430.

5. Наєнко Михайло, *Гоголь і Шевченко в зарубіжній транскрипції*, [у:] *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*: Збірник наукових праць, Кривий Ріг: Криворізького національного університету 2016, Випуск 7, с. 143-154.

**Svitlana Karpenko**

**UKRAINIAN FAIRY TALE STUDIES IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup>  
CENTURY: NARRATIVE RECORDING AND EDITION PRACTICE**

Bila Tserkva National Agrarian University, Ukraine

**Світлана Карпенко**

**УКРАЇНСЬКЕ КАЗКОЗНАВСТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ:  
ФІКСАЦІЯ НАРАТИВУ ТА ЕДИЦІЙНА ПРАКТИКА**

*Abstract:* In the article there is researched the formation of the Ukrainian fairy tale studies during the 19<sup>th</sup> century. There are emphasized the main directions in the study of the national fairy tale starting from the first cases of recording up to the broad scientific researches on the storyline of the fairy tale prose, beginnings of the genre and type classification, approbation of the scientific collection of fairy tales. There are highlighted the most important works of the Ukrainian fairy tale studies (such as works of M. Draho-manov, O. Potebnia, I. Franko, M. Sumtsov) and roles of ethnographic centers in the planning and support of publishing digests of folk fairy tales. There have been established the types of the edition practice of this period. They should contain passport data and scientific comments on origin of the story, comparing it with the narrative tradition of neighboring peoples; review of Ukrainian folk tale in Slavic fairy tale studies with links to published collections, views of other authoritative scientists; reviews of publications and articles with an emphasis on topics of Ukrainian fairy tale studies coverage.

*Keywords:* folkloristics, fairytale, Ukrainian fairy tale studies, genesis, collection of fairy-tales, scene pointer of fairytales, narrative, edition

Українська народна казка як складова етнічної культури в нашому сьогоденні стала об'єктом і предметом вивчення етнопсихології українців. Через призму казки стають зрозумілими етнічні стереотипи, культурні традиції та вірування, характер, вдача та історична доля народу. Розвідки ХІХ ст. про українську народну казку неможливо розглядати окремо від становлення етнографії як науки. Народна проза, а поміж

неї й казка, досліджувалася у розмаїтті тогочасних шкіл та методик.

У нашій статті розглянемо генезу, тяглість українського казкознавства ХІХ ст., презентування системності у вивченні народної казки. З великої кількості матеріялу, зупинимося на значенні для українського казкознавства: збірників казок із апаратом їх наукового осмислення; теоретичних розвідок про казку казкознавців; можливостей створення сюжетного

показчика, який за певних умов міг би відбутися; ролі наукових етнографічних осередків у формуванні методологічної платформи вивчення народної казки.

Фіксація казкових сюжетів сягає літописної літератури періоду Руси-України X – XII ст. (у Початковому літописі є переказ про Кожум'яку та події військових сутичок з печенігами близько 992 р. на Трубайлі (сучасний Переяслав)). Зустрічаються казки й у перекладах релігійно-дидактичних повістей *Стефаніт і Іхнілат* та *Індійське царство*. Поряд із пропагуванням мандрівних та етнічних казкових сюжетів спостерігалася й заборона «казки казати» (у повчальному слові XII ст. Кирила Турівського пекельні муки на тому світі чекали на тих, хто «байки баїть» [30, 37]). Народна казка творчо використовувалася у поетичних та прозових творах І. Вишенського, Х. Фіلالета, у *Пересторозі*, у проповідях Л. Барановича, І. Галятовського, А. Радивиловського (XVI – XVII ст.). Пояснення терміну «казка» зустрічаємо вперше у рукописному словнику середини XIV ст. *Синонімі словенороскім*, по тому – у словнику Лаврентія Зизанія (*Лексис, сиріч реченія, вкратці собрани і із словенського язика на простий рускій діалект істолковани Л. З.* (1596, Вільно)), а згодом у Памви Беринди (*Лексікон словенороский і імен толкованіє* (1627)). Отже, казка, як різновид оповіді, має досить давню традицію, що й зумовила на початок XIX ст. існування великого фольклорного масиву який вирізнявся рядом функціональних та естетичних ознак.

Вже з 1920-х років українські фольклористи відгукнулися на заклик наукової громадськості зано-

товувати старовину, що безслідно зникала. Методологію запису казок було перейнято у європейському казкознавстві, зокрема у Вільгельма та Якоба Грімів, які у збірці німецьких народних казок *Дитячі та родинні казки* (1812 – 1814) подавали тексти наближено до народного джерела. Виразним прикладом наслідування цього стала збірка Осипа Бодяньського *Наськы украинскы казкы запорозьця Іська Матерынкы* (1835) [34]. Три казки у віршах (1. *Казка про царів сад да живу ю сопілочку*; 2. *Казка про дурня да його коня*; 3. *Казка про малесенького Йвася, змію, дочку її Олесю та задніх гусенят*) за зразками бурлескно-трагедійної *Енеїди* Івана Котляревського та байок Петра Гулака-Артемівського на довгі роки збудили український казкознавчий рух. У науковому описі збірки Іван Франко зазначав, що «одинок книжечка О. Бодяньського видана українською мовою здавна належить до великих рідкостей української бібліографії, проте має велику популярність в Україні» [34, 5]. Розглядаючи сюжети з позицій компаративізму, він вказав на їх мандрівну основу, наводячи паралелі із розвідок В. Бугеля *Тю ludowe «Balladyny»* [36, 339; 557; 665] – казка про братовбивство або сестровбивство, розкрите із допомогою чарівної сопілки, пов'язана із віруванням у метемпсихозу; друга казка із староегипетським початком, досліджена у Е. Коскена [37, 97] та у І. Франка [31, 110], третя казка – не досліджена як мандрівна, проте має натяки на канібалізм тощо.

Другим важливим джерелом для черпання казок до збірників були етнографічні описи, так звані *Записки* чи *Зразки говорів*. Серед перших

таких збірників варто назвати польські видання, де фольклорні твори фіксувалися двома способами: дослівно з усіма лексико-стилістичними подробицями, та конспективно, без збереження мови оригіналу. Це залежало від перспективної мети, яку ставили перед собою збирачі/упорядники. Наприклад, О. Кольберг [42], М. Мошинська [43], С. Рокосовська [50] записували українські казки із збереженням основних мовних особливостей оригіналу, з метою фонетичного співставлення територіальних говорів, а К. Войціцький [52], [53], С. Баронч, Б. Сокальський подавали у перекладі (стислий переклад) польською мовою, що фактично позбавляло їх наукової вартості, але вказувало на побутування того чи іншого сюжету в оповідній традиції.

Серед українських подібних видань назвемо *Записки о Полтавской губернии (Записки про Полтавську губернію)* Миколи Арандаренка (1848 – 1852), де у другій частині вміщено тексти народних казок (70 стор.) [4]. Казки тут подано у хронології запису, без групування за видовими категоріями. З поміж останніх аналогічних видань ХІХ ст. вкажемо *Етнографічні матеріали зібрані в Чернігівській і сусідніх з нею губерніях* Б. Грінченка [2] (1895, 1897, 1900), де близько 500 позицій казок подано у перших трьох томах серед легенд та повір'їв. Праця була колективною: записи зроблені Б. Грінченком, його учнями, дописувачами (М. Дикаревим, А. Русовим, В. Степаненком, В. Андрієвським та ін.), а також запозичувалися з інших рідкісних джерел. У цьому виданні простежується наукова методика роботи над матеріалами, виокремилися критерії укла-

дання збірників. У передмові упорядник характеризує збірку, підбір матеріалу до неї, вказуючи на новизну, використання клясифікації Михайла Драгоманова. Укладач наголошує на колективності та традиційності уснопоетичних зразків: «Майже весь вміщений тут матеріал є набутком загальнонародним у тому сенсі, що ці оповідання, казки та ін. можуть розповідатися кожним селянином; [...] особисте тут лише форма, а погляди на факти, що складають зміст подібних оповідей, поширені в народній масі» [2, 5]. Агатангел Кримський високо оцінив казкові матеріали, вміщені в збірках Бориса Грінченка: «... Це дуже корисна вкладка до української казкової літератури. Вони становлять, мабуть, чи не найважливішу для нас частину Грінченкової двотомової книги. Здебільшого все це новини, опубліковані досі хіба у варіантах великоруських або білоруських, і то тільки почасті» [11, 457]. Через двадцять років С. Савченко назвав видання «найзначнішим явищем в етнографічній літературі у російській Україні» [23, 327].

Датування публікацій текстів українських народних казок та їх досліджень (приміток до текстів) бібліографи-фольклористи фактично розпочинають з 1841 року, коли побачив світ *Додаток до збірника пісень народних польських і руських* К. Й. Туровського [38]. Окремі публікації українських казок здійснив Р. Подбереський (*Казка про Василису Золотоволосу та Івана Гороха* (1841) [45], *Казка про сім Семенів, роджених братів* (1842) [44]), де у примітках розмірковував про казки загалом, спираючись на європейську традицію дослідження цього жанру. Йому ж належить

стаття *Джерела текстів, короткий огляд і список руських (українських) казок* (польською мовою) [46], [47]. Серед перших спроб теоретичного осмислення українського казкового епосу також слід згадати розвідки Е. Ізопольського *Badania podań ludu (Pamiętki Ukrainy)* [41] та *O Wernyhorze* (1843), де об'єктом вивчення стали фантастичні казки; анонімну статтю *Bajka, czyli kazka ukraińska (Kilka napředce rzuconych uwag i myśli)* (1853) [35]. Таким чином, українська народна казка ставала об'єктом вивчення європейського казкознавства вже у першій половині XIX ст. З середини 1850-х років запис фольклорного нарративу на українських теренах відбувався у контексті комунікативної ситуації, що сприяло його відтворенню та виконанню. Зокрема, Пантелеймон Куліш у другому томі *Записок о Южной Руси (Записок про Південну Русь)* [5] облаштовує матеріал так, що казкові сюжети виходять перед читачем із побутових сцен. У неопублікованій передмові до збірки він вказав на принципи запису ним фольклорних одиниць: точність копіювання натури, дослівне записування тексту та фіксування загального колориту і дрібних деталей побутування оповіди [7]. Основні зауваження, висловлені П. Кулішеві у рецензіях та критичних статтях пізнішого часу, стосувалися однак неточності передавання (випускання, доповнення, прибирання некрасивої вимови тощо).

Публікування збірок казок поставило науковців перед проблемою класифікації, групування подібних за структурою сюжетів. Авторські класифікації обстоювалися упорядниками збірок у розлогіх передмовах. Роз-

поділ казкових нарративів відбувався: за тематичними ознаками; регіональною належністю текстів; за репертуаром виконавців. У збірнику *Народних казок* Івана Рудченка [22] 137 варіантів упорядкував за народною систематизацією: про звірів, про птицю; про нечисту силу; про зміїв, богатирів і тому подібну диковину, і чисто побутові – про билицю, бувальщину. Крім записів самого упорядника, до збірки увійшли тексти казок різних збирачів, членів Київської Старої громади та Південно-Західного відділу Російського географічного товариства (О. Лоначевський, І. Новицький, Б. Познанський, А. Свидницький та ін.). У передмові І. Рудченко наголошував на науковому публікуванні казок, тобто на подачі без змін, із збереженням діяльних особливостей, пропонуючи уникати переробок змісту, викидання частин тощо [22, IX-X]. Збірку високо оцінили М. Драгоманов, П. Куліш, А. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, А. Веселовський. М. Сиваченко зазначав, що на прикладі видання І. Рудченка та дискусії навколо нього можна спостерегти традицію поглядів на фольклор представників різних періодів, від старого, романтичного, до нового, наукового, де на перший план ставилась проблема вже не художньої якості твору, а точності його запису, достовірного відтворення тексту таким, яким він функціонує в усній традиції [24, 360].

У цей час розгортають активну діяльність Південно-Західний відділ Географічного товариства у Києві, Харківське історико-філологічне товариство, Наукове товариство імені Тараса Шевченка у Львові й такі державні установи, як Харківський губернський статистичний комітет

та Чернігівське земство. Зокрема, Південно-Західним відділом РГТ плянувалося два видання: експедиційні записи та збірник фольклору, що включав би як попередні, так і нові записи, а Стара Київська Громада працювала над збірником українських казок Івана Рудченка. Отже, два томи І. Рудченка (1869 – 1870) [22], збірник М. Драгоманова [16] та другий том *Трудів* (1878) П. Чубинського [29] мали вмещувати народні казки. Відмінності цих збірників полягають у специфіці класифікації, систематизації прозових нарративів, різних способах відбору матеріялу, концепції видань, їх меті та принципах створення першого наукового видання, покликаного прислужитися історико-філософським запитам тогочасної науки.

До збірника М. Драгоманова *Малороські народні перекази та оповідання* (1876) [16] увійшли матеріяли з архіву Південно-Західного відділу РГТ, приватних колекцій, передруки зі збірників та періодичних видань. Найбільше матеріялу найвищої якості (як оцінили його М. Драгоманов, М. Костомаров, А. Веселовській) надійшло від І. Манжури. Записи Я. Новицького, М. Мурашка, В. Менчиця, С. Руданського укладач отримав від О. Котляревського з матеріялів колишньої редакції часопису *Основа*, а О. Лоначевський-Петруняка передав зошит записів невідомого. Географічно записи казок, що потрапили до укладача, охопили Галичину, Буковину, Поділля, Полісся, Полтавщину, Катеринославщину, Київщину [12, 120-122]. За свідченням упорядника збірки, його особиста праця полягала майже виключно у відборі й систематизації матеріялу, застосуванні

наукового підходу до усної народної словесности (казки подано розділом *Казка фантастична, гра слів та домену*) [16, 5]. У рецензії Філарет Колесса зазначав, що збірник «заслужує пильної уваги як перша і досі одинока спроба систематизації творів української усної словесности» [9, 177]. Надалі на цю систематизацію спиралася більшість упорядників фольклорних збірок, зокрема П. Чубинський, Б. Грінченко та ін.

Другий том *Трудів* Павла Чубинського *Малоруські казки* (1878) [29] вмещував передмову *Казки та казки*, що викликала резонанс серед фольклористів. За кількістю вміщених текстів (близько 300) збірка П. Чубинського стала одним із найзначніших видань XIX ст. У передмові до видання упорядник порушив питання класифікації, врахувавши досвід попередників П. Куліша, І. Рудченка, М. Драгоманова. Сучасна дослідниця О. Івановська вважає П. Чубинського «предтечею контекстуальної школи в українській фольклористиці». Його *Труди* представили всі можливі варіанти вербального тексту за регіональною специфікою, що дало змогу зробити синхронний зріз фольклорного репертуару населення України другої половини XIX ст. Його збирацька діяльність заклала підвалини створення фундаментальних наукових праць А. Веселовського, Ф. Вовка, О. Білецького, В. Проппа [6, 19]. Проте, М. Драгоманов критикував *Труди* за невелике впорядкування матеріялу, за нехтування правилами запису народних творів [3]. Федір Вовк також відзначав, що праця Павла Чубинського стала величезним, незвичайно багатим і тому дорогоцінним збірником, але цей збірник як-небудь



зшитий, майже не систематизований і дуже погано редагований. Через сорок років М. Сумцов писав, що «після Чубинського в українській етнографії з'явилися цінні праці Головацького, Іванова, Рудченка, Грінченка, Манжури, Гнатюка, Франка, Яворницького, Новицького, Милорадовича, проте жоден з них за обсягом та змістом не зможе замінити *Труди* Чубинського, котрі як і раніше, так і нині є вагомим зразком української етнографії, лишаючи таким чином за П. Чубинським славу відданого сина свого народу, людини з чистим, благородним серцем та великими історичними заслугами» [9, 177].

Об'єктивні підсумки про стан дослідження української казки знаходимо у передмові до неопублікованого збірника казок харківського фольклориста та етнографа П. Іванова, який зазначав, що у фольклористиці ХІХ ст. не вироблена чітка наукова класифікація казкового матеріалу, цей жанр мало потрапляє у коло зацікавлення дослідників; на кінець ХІХ ст. виникла нагальна потреба упорядкувати покажчики-довідники казкових сюжетів. Він висловлює стурбованість, що українські учені – як фольклористи, так і мовознавці – не звертають належної уваги на активне побутування цього жанру у загальній системі українського фольклору, бо й досі казка не класифікована науковими покажчиками. У 1891 р. П. Іванов надіслав до цензурної комісії у Москву рукописну збірку, до якої увійшли більше 400 казок Слобожанщини та ні за життя вченого, ні по смерті його не опублікували. Частина казок (із Московського архіву) лише у 2004 р. невеликою кількістю та тиражем вийшла як додаток до дисертаційного дослідження І. Неїло [19].

Порушуючи питання сюжетного покажчика, зазначимо, що ряд українських наукових досліджень останніх років ХІХ ст. розвинули тенденцію до його створення. Прикладом цьому є ряд розвідок М. Сумцова [25], [26], [27], [28] О. Малинки [15], М. Марковського [17], І. Франка [31], [33], [39], [40], де досліджено сюжетні типи жінка-чарівниця, невірна жінка, жених-мрець, шахрай, мотиви перетворення, розцвітання сухої палиці, про жабу тощо.

Окремі розвідки представили систему казкових образів. Найвагомим стало дослідження фольклориста харківської етнографічної школи Олександра Потєбні. Цикл його статей (*Різдвяні обряди, Баба-Яга, Змій. Вовк. Відьма*) у збірнику *Про мітичне значення деяких обрядів та повір'їв* [21] аналізують великий масив традиційних казкових сюжетів та мотивів у міжкультурному контексті. В іншій окремій розвідці *Про Долю та подібних до неї істот* [20] вчений торкається образу Доли саме у казках. Ці праці й нині користуються попитом в українському казкознавстві як джерело для історико-типологічного вивчення казки.

Частково казкознавчі матеріали потрапили до міжнародних видань. Так, методологічним джерелом для українського казкознавства ХІХ ст. став переклад А. Кримським праці В. Клоустона *Народні казки та вигадки, їх мандрівки та зміни* [8]. Додатково у виданні вміщено статті Е. Коскена *Уваги до казки про двох братів* та І. Франка *Примітки до праці Е. Коскена "Уваги до казки про двох братів"* [10]. Німецькомовна праця чеського фольклориста Ір. Полівки популяризувала відому в Україні казку про ві-

щуна (*Невільний знахар*), де наведено українські паралелі та бібліографічні примітки [48], а Фр. Ржегорж вміщує українські народні казки на сторінках своїх збірників про побут бойків та народознавство галицьких Карпат в цілому [49]. У часописі «Живая Старина» (1898) подано переклад статті фінського фольклориста А. Аарне *Декілька паралелей фінських казок до російських та інших слов'янських* [1], де наведено чотири типи казок і до них цитуються українські паралелі із збірників Б. Грінченка, М. Ястребова, М. Драгоманова, П. Чубинського, І. Рудченка, О. Кольберга.

Характерною для кінця XIX ст. була тенденція вивчення фольклористами репертуару казкарів. Так, В. Лесевич у розвідці про Денисовського казкаря Р. Чмихала [13], [14] подав різні за видами фольклорні тексти (легенди, перекази, казки, анекдоти; усього 72 номери), зазначаючи у передмові, що цінність книги полягає у фіксації текстів у одному селі від одного оповідача. Хоча й немає тут нових казок, однак сам спосіб їх сполучення, тобто контамінації, те, як вони переходять одні в другі, доповнюють себе і переміняються є дуже цінним для фольклориста. Дослідник свідчить про російські вкраплення в текст українських казок, як про негативне явище, демонструє приклади їх пристосування до української мовної системи. Збірка В. Лесевича важлива своїми акцентами на особистості казкаря та його соціальному середовищі, специфіці виконавства, мові, що певною мірою випереджало свій час.

Отже, шляхи вивчення народної прози цього періоду були різними: найперший – це фіксування, рукописні збірники; другий – публікація

записів як у періодичних виданнях, так і у регіональних збірниках вивчення говорів; третій – подання поряд із текстом паспортних даних та наукових коментарів про походження сюжету, зіставлення з оповідною традицією сусідніх народів; четвертий – укладання окремих збірників із коментарями, спробами класифікації текстів, елементами довідкових покажчиків; п'ятий – окремі розвідки про українську чи слов'янську казку із посиланнями на опубліковані збірники, погляди інших авторитетних науковців; шостий – рецензування всього того, що видавалося із вагомим акцентом на висвітлення у рецензованих працях теми українського казкознавства. Це могли бути як українські, так і закордонні праці (польські, чеські, німецькі, французькі тощо). Все це зумовило інтенсивний казкознавчий рух початку XX ст. та є важливим методологічним джерелом для сучасних наукових студій.

### Bibliography and Notes

1. Аарне Анте, *Несколько параллелей финских сказок къ русскимъ и прочимъ славянскимъ*, [в:] *Живая старина* 1898, Выпускъ 1, с. 105-110.

2. Грінченко Б. Д., *Етнографические материалы, собранные въ Черниговской и соседнихъ съ ней губерніяхъ*, [в:] *Земскій Сборникъ Черниговской губерніи*, Выпускъ I, Черніговъ 1895, 304 с.; Выпускъ II, Черніговъ 1897, 390 с.

3. Драгомановъ Михайлъ, *Ученая экспедиция въ Западнорусский край* [рецензія], [в:] *Вѣстникъ Европы* 1877, Томъ 3, с. 85-109.

4. *Записки о Полтавской губернии, Николая Арандаренко, составленные въ 1846 году. Въ трёхъ частяхъ*, Полтава, Часть 1, 1848; Часть 2, 1849; Часть 3, 1852.

5. *Записки о Южной Руси* / Изд. Пантелеймонъ Кулишъ, Томъ II, Санкт-Петербургъ 1857, 354 с.
6. Івановська Олена, *Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів*, Київ 2012, 335 с.
7. Івашків Василь, «Украинские народные предания» Пантелеймона Кулиша: до питання творчої історії, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Випуск 47, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2009, с. 38-63.
8. Клоустон В. А., *Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни* / 3 англ. мови переложив А. Кримський, Львів 1896, 184 с.
9. Козар Лідія, *Київська громада як центр розвитку української фольклористики в 60-70-х рр. ХІХ ст.*, [у:] *Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування*, / Ред. М. Дмитренко, Київ 2014, 252 с.
10. Коскен Е., *Уваги до казки про двох братів*, [у:] Клоустон В. А., *Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни* / 3 англ. мови переложив А. Кримський, Львів 1896, с. 111-147.
11. Кримський Агатангел, *До етнографії Чернігівщини*, [у:] *Idem, Твори: У 5-ти томах*, Київ: Наукова думка 1972-1973, Том 3, 504 с.
12. Кухта Наталія, *Михайло Драгоманов – дослідник народної казки (про укладання збірника «Малоруських народних переказів та оповідань» (1876))*, [у:] *Пазяківські читання*, Київ 2002, с.120-122.
13. Лесевичъ Владимиръ, *Денисовскій сказочникъ Р. Ф. Чмыхало (Мелкія заметки). Его сказки и приказки*, [в:] *Міръ Божій* 1895, апрель, с. 9-22.
14. Лесевичъ Владимиръ, *Сказки и присказки деда Чмыхала. Записаны въ селе Денисовке Полтавской губернии*, [в:] *Сборникъ въ пользу недостаточныхъ студентовъ университета св. Владимира*, Санкт-Петербургъ 1895, с. 211-234.
15. Малинка Александр, *Несколько варіантовъ на тему о госте Терентіи*, [в:] *Этнографическое обозрение* 1893, Томъ XII, с. 146-147.
16. *Малорусские народные предания и рассказы. Сводъ Михаила Драгоманова. Изданіе Юго-Западнаго Отдела Императорского Русскаго Географическаго Общества*, Киевъ 1876, 436 с.
17. Марковскій Михаилъ, *Бродячій анекдотъ въ малорусской народной словесности*, [в:] *Кіевская Старина* 1895, Томъ XII, с. 94-96.
18. Милорадовичъ Владимиръ, *Сказки о жабахъ*, [в:] *Кіевская Старина* 1896, Томъ XI, с. 37-40.
19. *Народні казки Куп'янщини* / Упорядник І. Неїло, Київ 2004, 215 с.
20. Потєбня Александръ, *О Доле и сродныхъ съ ней существахъ*, [в:] *Чтѣнія въ Императорскомъ обществе исторіи и древностей російскіхъ*, Томъ 1: *Древности: Труды Московскаго Археологическаго Общества*, Москва 1865-1867, с. 34-52.
21. Потєбня Александръ, *О мифическомъ значении нѣкоторыхъ обрядовъ и повѣрий*, [в:] *Чтѣнія въ Обществе Исторіи и Древностей Російскіхъ*, Книга 1-3, Москва 1865, с. 85-310.
22. Рудченко Иванъ, *Народныя южнорусскія сказки* / Издал И. Рудченко, Киевъ, Випускъ 1, 1869, 216 с.; Випуск 2, 1870, 210 с.
23. Савченко С. В., *Русская народная сказка (Исторія собиранія и изученія)*, Киевъ 1914, 539 с.
24. Сиваченко Микола, *Іван Рудченко як збирач і публікатор українських народних казок*, [у:] *Idem, Літературознавчі та фольклористичні розвідки*, Київ: Наукова думка 1974, 464 с.
25. Сумцовъ Николай, *Жаба и лягушка въ народныхъ поверьяхъ и сказкахъ (Къ предметной фольклорной библіографіи)*, [в:] *Сборникъ Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества*, Томъ IX, Харьковъ: Тіпографія Губернскаго Правленія 1897, с. 242-243.
26. Сумцовъ Николай, *Пожеланія и проклятія преимущественно малорусскія*, [в:] *Сборникъ Харьковскаго Исто-*

рико-Филологического Общества, Томъ IX, Харьковъ: Типографія Губернскаго Правленія 1897, с. 183-208.

27. Сумцовъ Николай, *Былины о Добрыне и Марине и родственныя имъ сказки о жене-волшебнице*, [в:] *Этнографическое Обозрение* 1892, Томъ XIII – XIV (№ 2-3), с. 143-169.

28. Сумцовъ Николай, *Песни о госте Терентіи и родственныя имъ сказки (Къ исторіи сказаній о неверной жене)*, [в:] *Этнографическое Обозрение* 1892, Томъ XII (№ 1), с. 106-119.

29. *Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-русский край... Материалы и исследования собранные д. чл. П. П. Чубинскимъ*, Томъ 1, Изданный подъ наблюдениемъ чл.-сотр. П. А. Гильдебрандта, Санкт-Петербургъ 1872; Томъ 2: *Малорусские сказки*, Санкт-Петербургъ 1878, Отделъ 1, 2; 688 с.

30. *Українська байка*, Київ: Дніпро 1983, 463 с.

31. Франко Иван, *Коментар до перекладу Жана Мосперо «Єгипетські казки і казка про двох братів»*, [у:] Клоустон В. А., *Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни / З англ. мови переложив А. Кримський*, Львів 1896, с. 110.

32. Франко Иван, *Дві школи у фольклористиці*, [у:] *Життє і Слово* 1895, Том 3, Книга 1, с. 149-155.

33. Франко Иван, *Коментарі до казки «Жених-мрець»*, [у:] *Життє і Слово* 1895, Том 3, Книга 5, с. 178.

34. Франко Иван, *Осип Бодянський. Наські українські казки запорожця Іська Матирунки*, [у:] *Тексти й пояснення вибраних творів української й інших літератур*, Випуск II, Львів: З друкарні НТШ 1903, 88 с.

35. *Bajka, czyli kazka ukraińska*, [w:] *Dziennik Warszawski* 1853, s. 269-273.

36. Buhel Vol., *Tło ludowe «Balladynu»*, [w:] *Wisła* 1893, Tom VII, s. 339, 557, 665.

37. Cosquin Em., *Contes populaires de Lorraine*, Paris, 1886, Tome II, 382 pp.

38. *Dodatek do zbiorów pieśni ludu polskiego i ruskiego / Przez Kazimierza Jozefa Turowskiego*, Lwów 1846, 82 s.

39. Franko Ivan, *Pověst o Přemyslově a pověsti o kvetousi holi*, [v:] *Český Lid* 1895, IV, s. 43-67.

40. Franko Iwan, *Najnowsze prądy w ludoznawstwie*, [w:] *Lud* 1895, Tom I, Zeszyt 1, s. 4-16.

41. Izopolski E., *Badania podań ludu*, [w:] *Atheneum* 1843, Tom I, s. 19-30; Tom IV, s. 65-77; 77-84; Tom V, s. 39-75.

42. Kolberg Oskar, *Pokucie: obraz etnograficzny*, Tom 4, Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego 1889, 328 s.

43. Moszyńska Jozefa, *Bajki i zagadki ludu Ukraińskiego*, [w:] *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, Tom IX, Kraków 1885, s. 73-160.

44. Podbereski Romuald, *Skazka o siedmiu Semionach, rodzonych braciach*, [w:] *Atheneum* 1842, Tom I, s. 140-169.

45. Podbereski Romuald, *Skazka o Wasilisi Złotowłosej kosie nie pokrytej piękności i o Iwanie Gorochu*, [w:] *Atheneum* 1841, Tom VI, s. 114-127.

46. Podbereski Romuald, *Źródła tekstów, kratkie obejrzenie i spis ruskich skazek*, [w:] *Atheneum* 1841, Tom I, s. 169-177.

47. Podbereski Romuald, *O źródłach ruskich skazek*, [w:] *Atheneum* 1843, Tom I, s. 189-193.

48. Polivka J., *Slavische Beitrage zur vergleichender Märchenkunde*, [in:] *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 1895, Band 1, S. 47-64.

49. Řehoř, Fr., *Čert. Mosaika z ludových podání halickoruských / Sestavil Fr. Řehoř (Pritel V. S. Ponci učiteli v Černilově)*, Zlata Praha 1895, 34 č.

50. Rokossowska Zofia, *Bajki (skazki, kazki) ze wsi Jurkowszczyzny*, [w:] *Materiały antropologiczne, archeologiczne i etnograficzne*, Tom II, Kraków 1897, s. 14-118.

51. *Słowo o skazkach ruskich*, [w:] *Rocznik krytyczno-literacki*, Warszawa 1842, nr 55, s. 9.

52. Wójcicki Kazimierz Władysław, *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi: W 2 tomach*, Warszawa 1837, Tom 1, 223 s.

53. Wójcicki Kazimierz Władysław, *Klechdy: starożytnie podania i powieści ludowe*, Warszawa 1876, 237 s.

**Hanna Sokil**

**THE HISTORY OF UKRAINIAN-POLISH FOLKLORE RELATIONSHIPS  
OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY IN LVIV**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Ганна Сокіл**

**З ІСТОРИЇ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ  
ЗВ'ЯЗКІВ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ**

*Abstract:* In the article there is described an important period in the development of Ukrainian ethnology connected with active work of the Scientific Society in Lviv on the margin of 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries. A special role in the implementation of scientific plans played the relationships – business ones, established through the Shevchenko Scientific Society and personal. The scope of cooperation between Ukrainian and Polish folklore was in different aspects: membership of Polish representatives in the Shevchenko Scientific Society and Ukrainian ones – in Polish societies, academies, common expeditions, participation in congresses, publications of scientific studies – both in Ukrainian and Polish editions, common reviews, widespread use of ethnic and cultural heritage.

*Keywords:* folklore, Polish societies, cooperation, journals, scientific publications, review

Історично склалося так, що українсько-польські фольклористичні зв'язки мають давню традицію, що сягає ще XVI століття. У діяльності українських дослідників із Галичини значне місце посіла продуктивна робота з польськими народознавцями, деякі аспекти якої розглядали вже окремі дослідники [19], [18], [9], [1], [7], [5], [10], [11].

Особливого розвитку набрала співпраця на рубежі XIX – XX століть. Значну роль у її зміцненні відіграло Наукове товариство імені Шевченка (НТШ) у Львові, засадничими принципами якого були тісні контакти з

науковими установами та центрами багатьох європейських країн. Такі взаємини налагоджувалися різними шляхами й реалізувалися у різних формах. Зупинимось на кількох пріоритетах, які простежуються крізь призму тогочасної наукової діяльності: членство українських і польських дослідників у наукових товариствах; взаєморецензування, огляд періодичних видань; впровадження етнокультурної спадщини як української, так і польської у наукові дослідження; спільна участь у конгресах, з'їздах, різних урочистостях тощо.

1. *Членство в наукових товариствах.* Одним із вимірів наукової діяльності було членство фольклористів у різних товариствах. Оскільки українці орієнтувалися на досягнення світової науки, то постійно намагалися брати активну участь у міжнародній співпраці, налагоджуючи ділові контакти та особисті стосунки з іноземними дослідниками. Сприятливі умови для українсько-польських взаємин виникли з часу створення спеціального науково-організаційного центру «Towarzystwo Ludoznawcze» у Львові (1895). Його головою був професор Львівського університету, славіст А. Каліна, заступником, за пропозицією І. Франка, обрано українського громадсько-культурного діяча і мецената В. Федоровича. До правління товариства входив І. Франко. Членами цього центру стали М. Грушевський, О. Колесса, М. Павлик, О. Франко, В. Шухевич. До нього вступили тоді ще студенти Львівського університету В. Гнатюк, Ф. Колесса, О. Роздольський [7, 175], які проводили діяльну участь у роботі товариства поряд з Бодуеном де Куртене, Я. Карловичем.

Перший номер друкованого органу польського Товариства «Lud» відкрився розвідкою Івана Франка *Найновіші напрямки в народознавстві*, що стала програмною працею, у якій визначено основні завдання тогочасної народознавчої науки. І це не випадково, адже авторитет І. Франка у Галичині на той час був високим не лише серед українських, а й польських та інших європейських науковців. Саме він зумів належним чином підготувати міцний ґрунт для широкої наукової діяльності в цьому краю та, разом з іншими дослідниками

(Ф. Вовк, В. Гнатюк, Ф. Колесса, З. Кузеля), підтримувати тісні контакти з такими польськими дослідниками, як Бодуен де Куртене, О. Брюкнер, А. Фішер, із Краківською академією наук, університетами, етнографічними товариствами Польщі.

З приходом до НТШ професора Михайла Грушевського посилилися взаємозв'язки, особливо з часу надання академічного статусу Товариству, присвоєння дійсного членства не лише українським науковцям, а й іноземним. Велика заслуга М. Грушевського полягала, зокрема, у тому, що він перший підніс звання дійсного члена товариства на висоту академічного. За порівняно короткий час було створене відповідне теоретичне підґрунтя, що дозволяло не лише деклярувати статутні завдання товариства як наукової інституції, а й узагальнювати нагромаджені роками історичні, мовні, фольклорні, етнографічні, археологічні та інші матеріали з українських теренів. Значних результатів досягнуто насамперед завдяки відповідно високоосвіченому кадровому потенціалу.

Надання статусу дійсного членства у Науковому товаристві ім. Шевченка іноземцям відіграло важливу роль у взаємній праці. Упродовж існування товариства такого звання удостоїлися 86 іноземних науковців, із них 44 належали до філологічної та 11 до історично-філософської секцій, при яких діяла Етнографічна комісія НТШ. Дійсними членами НТШ були такі польські науковці, як Іван Бодуен де Куртене, Олександр Брікнер, Адам Фішер. На засіданні філологічної секції від 1 лютого 1914 р. констатовано, наприклад, про обрання дійсними членами 9 чужинців,

серед яких значаться й польські дослідники. На сторінках *Хронік НТШ* опубліковано їхні біографічні дані та висловлені подяки деяких із них за вибір їх дійсними членами.

Варто наголосити, що вперше в історії НТШ у квітні 1933 року дійсним членом іменовано жінку-чужоземку – Цезарію Бодуен де Куртене (доньку відомого дослідника) [6, 4], яка згодом після II світової війни була ректором Польського університету у Лондоні, а в наукових колах відому як Цезарія Еренкройц. Вона мала значну кількість праць із слов'янської етнографії й словесности, якими цікавилися й українські учені. На звання дійсного члена НТШ її запропонував Ф. Колесса, котрий, до речі, привернув увагу дослідниці своїм виступом про українські гаївки, виголошеним на Конгресі народного мистецтва в Антверпені й Льєжі (Бельгія) у вересні 1930 року. Відтак, у травні 1931 року на засіданні Етнографічної комісії Ф. Колесса зreferував працю Ц. Еренкройц, (що побачила світ у Вільно 1929 року), про польський весільний обряд (під назвою *Ze studjów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego. Część I: Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*) [8, арк. 16].

Керівництво Наукового товариства імени Шевченка добре розуміло, що реалізація завдань українського відродження неможлива без участі в ньому представників інших національностей. Наявність іноземних учених у товаристві формувала його престиж у науковому світі, сприяла налагодженню ділових і наукових взаємин. До того ж, треба визнати, що сам статус іноземного члена НТШ передбачав особливе навантаження, яке не існувало для іноземних чле-

нів інших академій. Усе це пов'язане з відсутністю на той час в українців держави. Тому згода називатися іноземним членом Наукового товариства імени Шевченка одночасно означала визнання європейськими діячами науки факту існування української культури.

2. *Огляди періодичних видань, рецензування.* На сторінках *Записок НТШ* із 1896 року систематично подаються огляди польської періодики, зокрема, часопису «Lud» «Wisla» та ін. Майже кожен випуск *Записок НТШ* до 1914 р. містить рецензії на збірники та книжкові видання. Низку статей, рецензій на польські публікації підготував І. Франко, в яких розглядав наукову діяльність фольклористів. Учений відгукнувся на третій том *Pokucia* О. Кольберга [17, 348-349], на працю Я. Свентека *Lud Nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny* [16, 205-208]. Оцінку роботи польських фольклористів він висловив у статтях *Галицьке краєзнавство* [14, 116-150], *Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в.* [15, 233-242], в окремих листах.

Цінність зауважень українських учених на дослідження польських фольклористів полягає і в тому, що у своїх рецензіях вони торкалися важливих теоретичних питань, що стосувалися природи усної словесности та методів її вивчення. Важливими є критичні зауваження Володимира Гнатюка на збірник Едварда Порембовіча *Пісні народні кельтські, германські, романські*, де він з'ясовує питання індивідуального та колективного моментів у фольклорному процесі.

У рецензіях на польські видання українські фольклористи неоднора-

зово вказували на продуктивність порівняльного методу, що стимулювало розширення інтересу до творчості інших народів і насамперед слов'янських. До того ж, численні поради й зауваження щодо принципів добору систематизації та наукового опрацювання фольклорних творів часто слугували для поляків доброю вказівкою у підготовці матеріалу до друку. Не секрет, що вони нерідко «грішили» особливо на мовленнєвому ґрунті.

Своєю чергою українськими виданнями цікавилися польські вчені. У 1903 – 1904 роках А. Брюкнер опублікував огляди періодичних видань з етнографії та фольклору, де проаналізував також дослідження І. Франка, В. Гнатюка, В. Шухевича, М. Дикареєва та ін. У його ж збірнику *Пісні польсько-руські* (1911) він бере до уваги українські матеріали тощо.

3. *Впровадження етнокультурної спадщини польських і українських фольклористів у наукові дослідження.* Незважаючи на інколи досить суворі критичні зауваги, українці широко праці та джерела польських фольклористів застосовували у своїх наукових студіях – наводили паралелі зі збірників Ж. Паулі, В. Залеського, О. Рокоссовської, Я. Свентка та інших; публікуючи власні видання, покликалися в наукових дослідженнях на польський фольклор. Особливо популярними у Галичині були видання Оскара Кольберга.

На ниві польської фольклористики й етнографії другої половини ХІХ ст. він був, за словами І. Франка, «найцікавішою постаттю». З його іменем пов'язуються якісні зміни в галузі народознавства в Галичині. О. Кольберг був найбільш продук-

тивним записувачем усної словесності й музики. Адже тоді, у ХІХ ст., серед діячів культури були й такі, які своїми працями «відштовхували інтелігенцію від селян». І. Франко гостро критикував їх у своїй статті *Галицьке краєзнавство* (до речі, вперше надрукованій польською мовою в газеті «Kurjer Lwowski» за 1892 рік), маючи на увазі насамперед «злосливі *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*» (Poznań, 1854) Ришарда Вінцента Бервінського, які не визнавали народної творчості, заперечували саме існування польського простолюду» [14, 129].

Натомість у О. Кольбергові український учений убачав такого представника інтелігенції, який звертався до великих скарбів «людської освіти» і «ніс підмогу» народові як польському, так і українському. Щоправда, І. Франка не цілком задовольняла методика фіксування та публікування матеріалів. «Збираючи поспішно, він (О. Кольберг. – Г. С.) хапав у кожній околиці, що міг на борзі захопити, наповнював свої томи описами околиць, виписками зі старих газет і т. ін., а в записанім матеріалі друкував при описах різних околиць по десять разів ті самі пісні, казки, рідко коли покликаючись на попередні томи, не говорячи про чужі збірки. Таким способом багатство зібраного матеріалу в значній мірі ілюзоричне, таким методом можна наповнити сотки томів, а не посунути науки вперед» [15, 238].

Подібні зауваги висловили й сучасні дослідники спадщини польського фольклориста. Розміщення українських пісень в окремих розділах, як зауважила В. Юзвенко, «ви-



кликає враження довільно накиданого матеріалу, нічим не виправданої клясифікації» [19, 68]. Однак додамо, що питання систематики народних пісень ще не було вирішене у 1850 – 1860-х роках, коли розгорталася діяльність Оскара Кольберга. Лише пізніше до його розв'язання наблизилися польські фольклористи Ян Карлович та Ян Бистронь. Тому, очевидно, для головним Кольберговим завданням було зафіксувати матеріал і видати його в світ, щоб зберегти народні скарби для майбутніх поколінь, не надаючи принципового значення клясифікації та систематизації. Франко критикував відсутність варіантів та паралелей у виданнях Кольберга, особливо наголосив на неповній паспортизації, у якій не зазначено прізвищ інформаторів та відомостей про них. Із цього приводу між обома фольклористами розгорнулася дискусія на сторінках польської преси [10, 179-180]. Та навіть критикуючи, український учений не применшував заслуг польського дослідника, однією з яких було вивчення не лише словесного (вербального тексту), а й народної музики (мелодій пісень). Він підкреслював також постійну увагу О. Кольберга до духової культури українців, завдяки чому маємо чотири томи *Покуття*, два томи *Холмщини* та ін., у яких, за словами І. Франка, поміщено «багаті причинки до руської етнографії».

Позитивно про діяльність польського фольклориста й етнографа О. Кольберга відгукнувся і В. Гнатюк, вважаючи, що він стоїть «о ціле небо висше від інших його земляків-етнографів» [4, 40]. Окремо відзначив його заслуги у вивченні побуту та культури українського народу, оці-

нивши збірки *Покуття* та *Волинь*. Високу фахову оцінку В. Гнатюк дав іншим польським дослідникам – С. Удзелі, М. Федоровському, Е. Порембовічеві. У рецензії на збірник М. Федоровського *Lud białoruski na Rusi litewskiej* вказав на багатство та новизну матеріалу (байок, прислів'їв, переказів), які фольклорист зафіксував персонально без допомоги кореспондентів [2, 37-39].

Львівські українські фольклористи постійно вказували на те, що першими у Галичині саме поляки звернули увагу на багатство української народної словесності (Вацлав Залеський, Жегота Паулі) і значно швидше за українців почали видавати фольклорні збірники. Усю роботу, як підкреслив В. Гнатюк, аж до останніх кількох літ минулого століття (XIX ст. – Г. С.) проводили «майже виключно поляки». Серед них ціла когорта польських дослідників: Червінський, Вуйціцький, Голембійовський, Новосельський, Кольберг, Руліковський, Садок, Баронч, Поповський, Биковський, Брикчинський, Густавіч, Цісек, Коперніцький, Талько-Гринцевіч, Мошинська, Рокосовська, Томашевська, Шаблевська, Маліновська, Стадніцька, Ванке, Найман, Здзярський та інші [4, 39]. Усе це свідчить про об'єктивність українських дослідників у оцінці розгортання фольклористичної роботи в Галичині та показує вміння пошанувати надбання своїх попередників, активно вводячи уснопоетичні матеріали з цих видань у науковий обіг.

4. *Спільна участь у конгресах, з'їздах*. На засіданнях Наукового товариства імени Шевченка постійно розглядалися питання участі у різ-

них міжнародних заходах. Скажімо, члени Товариства прилучилися до відзначення п'ятисотлітнього ювілею найстарішого у Польщі, одного з найстаріших університетів у Європі – Ягеллонського (Краків) та наукових з'їздах із нагоди цього ювілею. Більшістю голосів на спільному засіданні секцій від 23 травня 1900 року ухвалено виделегувати до Кракова Олександра Колессу, який виголосив свою розвідку *Українсько-руська і польська ритміка. Перегляд дотеперішніх дослідів, уваги, дезидерати, де йшлося, зокрема про ритміку українських народних пісень, вертепну драму та інше.*

У вітальному адресі, який підписали М. Грушевський і В. Гнатюк, зазначено, що Наукове товариство імени Шевченка як єдина на той час наукова інституція українського народу бере участь з великим задоволенням у цім святі науки й освіти, бо історія Краківського університету не була чужою для русинів, оскільки, «з одного боку українсько-руська народність висилала своїх учеників до Краківської академії від перших часів її існування, так і з другого, між професорами сеї Академії, а пізніше університету, стрічаємо від найдавніших до останніх часів чимало учених українсько-руської народности, що своєю науковою діяльністю причинилися до розвою сих інституцій» [12, 10].

Фольклористи із Галичини репрезентували українську науку і на міжнародних конгресах, з'їздах. Наведемо кілька із них: І. Франко брав участь у Празькому з'їзді слов'янської молоді (1891), Ф. Вовк був делегований від НТШ на конгрес археологів і фольклористів у Парижі

(1900), З. Кузеля представляв українців на конгресі американістів у Відні (1908). Активним учасником різних міжнародних конгресів музичного і народного мистецтва, славістики був Ф. Колесса у Відні (1909), Лондоні (1911), Празі (1924, 1928, 1929), Кракові (1927) Антверпені (1930). Ряд членів НТШ (Ф. Колесса, В. Лев, І. Свенціцький, В. Сімович, С. Смаль-Стоцький, К. Студинський, В. Щербаківський та ін.) взяли участь у II Міжнародному з'їзді славістів-філологів, що відбувся у Варшаві та Кракові 21-30 вересня 1934 р., і налічував понад 250 учасників із різних країн Європи та США. У рамках з'їзду, до речі, було приурочене спеціальне засідання щодо української мови [13, 28]. З рефератами виступили Ф. Колесса (*Формули закінчення в українських народних думках*), В. Лев (*Іван Франко і польський позитивізм*), К. Студинський (*Карел Яромир Ербен і Яків Головацький*) та ін.

Отже, у Львові, який на той час був культурним осередком і для українців, і для поляків, Наукове товариство імени Шевченка сприяло налагодженню контактів між діячами двох слов'янських народів. Зв'язки між ними та іншими європейськими вченими призвели до кращого взаєморозуміння, а відтак і взаємозбагачення науковими здобутками. Завдяки активній міжнародній співпраці українська наука запозичила досвід світової, а згодом провідні члени НТШ, досягнувши певних узагальнень, запропонували світові свій науковий доробок, представлений потужними джерелознавчими та теоретичними працями.

## Bibliography and Notes

1. Болтарович Зоряна, *Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст.*, Київ 1976, 140 с.

2. Гнатюк Володимир, [Рецензія:] *Lud białoruski na Rusi litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1893 przez Michała Federowskiego, Kraków, 1902, t. 2, cz. 1. – XXXII, 358 s.* [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1902, Том 47, Книга 3, с. 37-39.

3. Гнатюк Володимир, [Рецензія:] *M. Fedorowski. Lud białoruski na Rusi litewskiej* [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1899, Том 27, Книга 1, с. 44-48.

4. Гнатюк Володимир, [Рецензія:] *O. Kolberg. Pokucie, Kraków, 1904, 21s. (Widbitka z: Materiały Komisyi antrop. i etnogr. Akademii Umiejętności w Krakowie, t. 3.)* [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1905, Том 64, Книга 2, с. 39-42.

5. Дем'ян Григорій, *Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX століття*, Львів 2004, 223 с.

6. *Нові дійсні члени НТШ у Львові, "Діло" 1933, 8 липня, Число 175, с. 4.*

7. Кирчів Роман, *До ювілею «Towarzystwa ludoznawczego»*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 1995, № 3, с. 174-176.

8. *Книга протоколів засідань членів Етнографічної комісії за 1914 – 1943 рр.*, [у:] Центральний державний історичний архів у Львові, Фонд 309, Опис 1, Справа 746, 33 арк.

9. Руда Тетяна, *Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору*, Київ 1974, 156 с.

10. Сокіл Ганна, *Іван Франко про фольклористичні зацікавлення Оскара Кольберга*, [у:] *Українське літературознавство*, Львів 2006, Випуск 68, с. 177-183.

11. Сокіл Ганна, *Українська фольклористика в Галичині кінця XIX – першої половини XX століття: історико-теоретичний дискурс*, Львів 2011, 588 с.

12. *Хроніка НТШ*, Львів 1900, Число 3, с. 8-11.

13. *Хроніка НТШ*, Львів 1935, Число 72.

14. Франко Іван, *Галицьке краєзнавство*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ 1986, Том 46, Книга 2, с. 116-150.

15. Франко Іван, *Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в.*, [у:] *Idem, Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955, с. 233-242.

16. Франко Іван, [Рецензія:] *Jan Świątek. Lud Nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny. W Krakowie, nakładem Akademii Umiejętności*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ 1981, Том 29, с. 205-208.

17. Франко Іван, [Рецензія:] *Pokucie. Obraz etnograficzny. Skreslił Oskar Kolberg. – Tom III. – Kraków, 1888* [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ 1980, Том 27, с. 348-349.

18. Юзвенко Вікторія, *Іван Франко в польських фольклорно-етнографічних виданнях*, [у:] *Народна творчість та етнографія*, Київ 1966, № 3, с. 40-44.

19. Юзвенко Вікторія, *Польський фольклорист Оскар Кольберг – збирач і дослідник української народної поетичної творчості*, [у:] *Народна творчість та етнографія*, Київ 1961, № 2, с. 65-71.

20. Юзвенко Вікторія, *Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.*, Київ 1961, 132 с.

**Tetiana Matvieyeva**

**NIGHT AS A SPECIAL CHRONOAREA IN UKRAINIAN NOVEL DISCOURSE  
OF THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY:  
ARCHETYPAL AND MYTHOLOGICAL ASPECTS**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Тетяна Матвєєва**

**НІЧ ЯК ОСОБЛИВА ХРОНОПЛОЩИНА В УКРАЇНСЬКОМУ  
РОМАННОМУ ДИСКУРСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ:  
АРХЕТИПНО-МІТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*Abstract:* In the article there is made an attempt to define and analyses the specifics of the artistic embodiment of the night symbol, based on considerable illustrative material – Ukrainian novel discourse of the second half of the XIX century. In the article there is proved the priority of philosophic and psychological issues, there is payed attention to the synthesis in works of realism and romantics, modern thinking elements. Genre movement is taken into consideration, based on the prevalence of the tendency to homocentralization. So, a conclusion is made about the frequency of using such poetical devices as gradation, oxymoron, antinomy and parallelism that are the most suitable for reproduction of psychological (often irreversible) shifts of “self” characters, night becomes indirect manifestation of them.

*Key words:* novel, myth, archetype, symbol, night

Українська романістика другої половини ХІХ століття справедливо визначається дослідниками як естетичний феномен, що виник і активно розвивався всупереч несприятливим культурно-історичним умовам, стаючи надбанням європейської, світової літератури. Тому чимало аспектів, пов'язаних із вивченням змістотвірних і формотвірних особливостей великої епіки зазначеного періоду, вже стали предметом глибоких наукових студій. Ішлося про проблемно-тематичні комплекси, поетику характерот-

ворення, архітектоніку як конкретних романних зразків, так і груп творів, які об'єднуються за найрізноманітнішими ознаками (від естетики світобачення до лямбмотивів). Із сучасних літературознавців в Україні, хто найбільш активно вивчає царину роману, називаємо Т. Гундорову, Г. Левченко, Є. Нахліка, В. Панченка, Л. Сеніка, М. Ткачука, А. Швець, чії роботи відзначаються оригінальністю текстових спостережень, переконливістю висновків щодо специфіки романного мислення. Разом із тим український

романний дискурс другої половини XIX століття настільки складне, полісмісловне явище, що, на наше переконання, ніколи не буде осягнуте вповні.

До маловивчених ми відносимо й обраний нами аспект, пов'язаний із часовими трансформаціями романного цілого, до того ж такий, що прочитується в архетипно-мітологічній площині. Відтак спробуємо на широкому художньому матеріалі проаналізувати особливості представлення ментальних уявлень про один із найбільш розповсюджених архетипів – ніч та її атрибути – темноту, тіні.

Обмежений обсяг статті не дозволив залучити всі твори, у яких художньо представлено нічний час доби, проте ми намагалися дібрати такі приклади, які дали би уявлення принаймні про два способи використання архетипу ночі – для відтворення глобальних суспільних рухів і для зображення характерних змін окремого персонажа. Ітиметься про властивість архетипу “описувати безсвідомі душевні події в образах зовнішнього світу” [4, 74].

На початку XX століття в українській літературі з'явилося чимало творів, у яких мистці намагалися осмислити епохальні події, що безповоротно змінювали спосіб життя, – революції, війни. Ми виокремимо романи Михайла Коцюбинського *Fata morgana* (1903 – 1910) і Миколи Чернявського *Блискавиці* (1906 – 1924), в яких показано не стільки зовнішні (просторові), скільки внутрішні (психологічні) деформації – наслідки процесу політичних, ідеологічних трансформацій, коли один спосіб життя змінює інший і чимало людей, які не змогли пристосуватися до нових умов існування, опинялися на його маргі-

несах, вважаючи себе зайвими, незапитаними. Фактично йшлося про екзистенційну ситуацію закинутости не в свій час і простір, межовий стан вибору між існуванням і буттям.

У М. Коцюбинського це паралелізація земної та космічної проєкції перспективи людства, яка може прочитуватися від зворотного: гармонізація буття можлива, якщо людина повернеться до себе первісної, адже створена вона на образ і подобу Богу. Саме описом ночі як особливого часу доби, коли зникають реальні обриси, тьмяніють кольори й усе знайоме перетворюється на загадкове, а часто й вороже, завершується роман: вітер несеється у “чорну безвість”, розхитує зорі, а на землі – тиша й непроникна чорнота, адже барви ночі набули ще більшої контрастності через пролиту кров, яка вже запеклася, просякла в землю й стала такою ж чорною. Доповнює цю майже апокаліптичну картину дим, що, ніби кістлява рука, простягся в повітрі. Так письменник, на нашу думку, єднає вселенський та земний простір, але ця єдність нетривка, як нетривким є дим. Ця розірваність – духовна й просторова дисгармонійність – відкриває філософську площину твору: ілюзорність прагнення збалансувати вічне й минуле, досягнути миру вічною. Відтак, уважаємо, буде доцільно паралелізувати заголовок роману й архетипний смисл ночі, адже “*fata morgana*” – це водночас і бажане, видиме, й ілюзорне, бо людина бачить те, чого насправді немає, тому її прагнення дістатися оазису марні: така оаза – утопія – місце, якого нема. Тому й темнота ночі є подвійним символом: з одного боку, це “первісний страх перед невідомістю, злом”, “відчай, безум, смерть”, але, з другого боку, це “від-

починок, сон, мир, мрія, оновлення” [5, 240]. Щоправда, сам М. Коцюбинський перспективу останнього вбачав у далекому майбутньому, зважаючи на відповідне її (перспективи) художнє вирішення, а, головне, на час написання другої частини твору – 1910 рік, коли вже кілька років перед тим революційний підйом змінився реакцією, про що автор напише і в малій прозі (*Сміх* (1906), *Він иде!* (1906), *Persona grata* (1908), *Intermezzo* (1908), *Подарунок на іменини* (1912) тощо).

У цьому й тематично подібних творах віднаходимо спільний для українських авторів лейтмотив – представити за допомогою прийому доказу від зворотного, що порушено зв'язок часів, знехтувано уроками минулого, тому час утратив свою креативну функцію, перетворився на безчасся існування. Найпридатнішим символом цього й стала ніч – “страшна звільненням неkontrolьованої енергії хаосу” [6, 60].

Згадана у *Fata morgana* чорнота крові проектується на криваві відблиски пожеж, що їх описує М. Чернявський у романі *Блискавиці* (1906 – 1924). Обидва автори зображують революційні події, акцентуючи на деструктивній енергії збройного спротиву соціальному антагонізмові, оскільки паралельно йдеться про деперсоналізацію особи, її перетворення на одну з натовпу, в якому губляться обличчя, залишаються тільки загальні обриси. Така маса руйнує простір, своїми діями ніби викривлює час, відкидаючи себе в період дикунства, бо налаштована на нищення без розуміння того, що безповоротно загине плід творчості – картина, музичний інструмент, скульптура, мозаїка, гербарії, колекції мінералів, зброї,

монет – все те, що називається культурою. Письменник скрупульозно фіксує кольорові контрасти нічного часу доби й полум'я, яке він порівнює з гривою велетенського лева: вітер розгойдує язика вогню, вони яскравішають, збільшуються, їх барва насичується відтінками червоного, а в апогеї стає багряною з чорними контурами від попелу. І цей вінець є жалобним, бо після себе вогонь не залишає нічого. Тому чорнота згарища, підсилена нічним часом доби, як і у *Fata morgana*, набуває абсолюту вияву. Недарма одне з тлумачень ночі пов'язане з царством Аїда – вічно темного потойбіччя, в якому “живуть” тіні [3, 347]. У такий спосіб, як нам видається, письменник протиставив викривлене уявлення людини про можливість досягнути внутрішньої досконалості, знищивши попередні набутки – уособлення в свідомості колишнього раба соціальних верхів, а насправді витворів, які повинні були існувати поза часом, однак обернулися порохом, друзками, уламками, димом – і креативність відчуття приналежності до спільноти (не юрби), для якої перспектива в гуманізації життя. Проте ночі, показані М. Коцюбинським і М. Чернявським, не стали “магічними й сакральними” [3, 347], із них не народився справжній день – тільки задимлена сірість.

У іншому аспекті використано архетип ночі (темряви) у творах, об'єктом художнього дослідження в яких стали власне внутрішні дисонанси в людському естві, спричинені відчуттям “викинутості” зі звичного середовища, інтимними перипетіями. Яскравою ілюстрацією існування людини в абсурдному світі Задзеркалля, в якому можливі будь-які трансформації предметів, явищ, стали романи

*Повія* (1883 – 1919) Панаса Мирного та *Городянка* (1892) Любові Яновської, головні героїні яких перетворилися на неприкаяних мандрівників у ворожому до них просторі. Обидві зв'язані вітром, обидві блукають у лабіринтах нічних вулиць. Їх ночі – це час сумнівів, “час пошуку відповідей на духові питання” [6, 62], що їх вони так і не знаходять, бо самотні без підтримки, у велелюдді міста відчують себе піщинками, які сиплються крізь натовп, байдужий і чужий.

Ніч веде Христю (*Повія*) додому, але це дорога в нікуди, бо дому в неї вже нема, й вона, замерзла під порогом колись своєї хати, занурюється у вічну ніч смерті. Тут письменник не відходить від традиційного витлумачення архетипу, адже, за віруваннями українців, “ніч – мати смерті та сну (героїня й померла уві сні. – *Т. М.*). Коли на землю спускається богиня ночі, богиня смерті Мара теж приходиться із царства мертвих, щоб забрати із собою наступну жертву” [2, 336]. Маємо мітологічно-психологічну концепцію символу ночі: з одного боку, вічний образ дихотомії *смерть/народження*, з іншого, аналог безсвідомого – інтуїції, осяяння. Однак в обох творах акцентовано негативну складову архетипу – темряву як уособлення Ніщо – абсолюту неіснування. Матеріальним еквівалентом останнього в романі *Городянка* є образи “латаного човника” наймички, що його обов'язково поглинуть хвилі житейського моря, і “Хвесьчин льох” – хата на околиці міста, в якій уже не один наймит і не одна наймичка закінчили свої дні – прижиттєва могила, з якої тільки одна дорога – на цвинтар.

Подібні метаморфози переживає капітан Ангарович (*Для домашнього*

*огнища* (1892) І. Франка), який далеко від дому шукає відповідь на питання, чому змінився світ навколо. Його дорога до “істини” – лабіринт міських вулиць, провулків, площ, які, проте, не наближають до знання, а, навпаки, відбирають його: в романі неодноразово підкреслюється, що дорогу замітає сніг, кольоровий контраст якого особливо помітний на фоні нічного полісу. Цікаво, що будь-який вихід із дому для Антіна завершується на цвинтарі, що можна витлумачити як пролог фатальної розв'язки конфлікту – самогубство його дружини. Тут ніч – символ умирання: “жахливою є вічна ніч, та вічна темрява, після якої не настає день, коли щезає час, і людина не бачить світла земного” [3, 348]. Образом-паралеллю ночі – ми бачиться кипарис – цвинтарне дерево, крона якого нагадує застигле полум'я, що саме по собі сприймається як оксюморон, адже вогонь – амбівалентна стихія, руйнівна й креативна водночас. Домашнє вогнище Ангаровичів не перемогло темряву, вони не стали людьми одного вогню, бо, розділені підозрами, спровокували власне безчасся – “ніч між учора й завтра” [3, 348], за якою не настане день: діти залишилися сиротами, а капітан, зберігши суспільний статус, утратив дружину.

Аналогічний прийом використав Іван Франко й у наступному романі – *Основи суспільности* (1893 – 1895), – показавши нічні блукання згарищем власного маєтку головної героїні твору – Олімпії Торської. Щоночі її переслідують привиди – своєрідне нагадування про ілюзорність прожитого нею як існування часу. Серед фантомів виділяється леді Макбет, яка миє руки від крові, – теж, як і в *Для домашнього огнища*, образ-про-

лог наступних подій – замаху на колишнього коханця, що до нього вона намовила їх сина. Таким же образом ми вважаємо й примару русалки, яка над греблею чатує на запізнілого перехожого, щоб його втопити: темрява глибини асоціюється з ніччю, в яку занурюється Олімпія, опанована гріхом помсти й ненависті. Паралель прозора: “будинок ночі знаходиться в безодні Тартара” [3, 346], а в романі набуває ще й іншого, оксюморонного, відтінку, адже після замаху Олімпія випроваджує Адама до Львова, щоб той знайшов удатного адвоката й за його допомогою вони б уникнули покарання. До міста він їде в кареті, яка в творі асоціюється з катафалком – колісницею смерти, що везе людину в ніч, у темряву могили, й нікому ще не вдалося проїхати цей шлях у зворотному напрямі.

Безповоротним був шлях і головної героїні роману І. Франка *Перехресні стежки* (1900) Регіни Стальської, що його вона закінчила вночі в бистрині Клекоту. Ошукана в почутті, фізично й морально принижувана впродовж багатьох років, відійшла у вічність. А перед тим були сни Євгенія Рафаловича, в яких він бачив свою загублену кохану мертвою: її понівечене тіло винесла на берег ріка, темні води якої незабаром стануть для неї останнім прихистком. Незворотність цього автор підкреслює й за допомогою просторової деталі: русло ріки нагадує латинську літеру S, відтак обидві її вершини приречені існувати ніби в паралельних світах, близько одна від одної, проте не разом, як день та ніч, адже, за уявленнями древніх, “Ніч (Нікта, Нікс) протистоїть Гемері (Дню)” [3, 346], вони одне – нероздільність часу й разом – антиномічні.

Вражаючою є картина нічного видіння пана Суботи (роман *Великий шум* (1908) І. Франка), зображена письменником за канонами романтичного контрасту, коли явища, які протиставляються, постають як максимально антиномічні. Персонаж бачить, як на нього насувається чорна карета, запряжена чорними кіньми з кривавими очима, з ніздрів коней виривається полум'я, править екіпажем чорна постать, обличчя якої закрите чорним запиалом, сама карета безгучно пересувається в повітрі. Така картина є неочікуваною в загалом реалістичному творі, об'єктом дослідження в якому стали взаємини пана з громадою. Припускаємо, що подібний відхід від соціально спрямованих спостережень за змінами в клясовій вертикалі був потрібний авторові, щоб рельєфно представити внутрішні дисонанси людини, яка змушена була відмовитися від усталеного способу існування внаслідок кардинальних зрушень, що відбулися в Австрійській імперії після 1848 року. Усталені зв'язки розпалися, відвічні уявлення про світ і себе в ньому почали трансформуватися, відтак – відчуття дискомфорту в колись звичній сфері взаємин, помножене на сімейний конфлікт (лінія старшої доньки Суботи – Євгенії).

Художньою паралеллю у творчості самого І. Франка може бути поезія-легенда *В Перемишлі, де Сян пливе зелений...* (збірка *Зів'яле листя* (1896)), в якій автор зображує напіввидіння/напівреальність, свідками якого стали десятки людей. На середину ріки виїхала четвірка коней й, заледве пронісшись кілька сотень метрів, раптом провалилася під лід, а води Сяну зімкнулися над нею, “облизавшись”, неначе диявол. Ніхто ніколи не шукав



ні візника, ні тих, кого він віз. Тут же письменник пояснює суть видіння: це зболена муками нерозділеного кохання душа ліричного героя побачила в ньому власний присуд, який і був виконаний, – самогубство (поезія *Оцей маленький інструмент...*).

Архетипний смисл видіння зафіксований у багатьох мітологіях. Зокрема давні греки уявляли Нікс у колісниці, запряженій чотирма чорними кіньми [5, 241]; атрибутом ночі вважали коня й давні українці [2, 336]. Відтак ідеться про суміщення мітологічної та художньої хроноплощини з метою підсилити, як це парадоксально, психологічну складову характеротворення. Тому визначаємо такий прийом як діяхронічно-синхронічну характеротвірну градацію.

Для уяскравлення мук братовбивці подібний прийом використав Борис Грінченко у творі *Під тихими вербами* (1901). Життя було відібране через землю, проте швидко земля й покликкала на покуту. Автор описує нічну дорогу Момота на цвинтар, довгу, бо веде його на могилу не біль природної втрати, а намір випросити собі прощення. Мистець використав прийом віддаленої проєкції, оскільки показує персонажа ніби з космічного безміру “маленькою фігуркою”, що хрестом лежить на гробі й благає брата відпустити гріх. Але відповіддю було мовчання. Мовчало й нічне небо, з якого лили своє холодне світло зірки, адже непроминальне – душу – було вбито через речовинне, відтак світ ніби завмер. Стійкою асоціацією тут може бути архетипне уявлення дня й ночі білим та чорним щурами, які гризуть час, а разом символізують його невмолимість та безжальність [5, 241]. Громада пробачила скоєне,

проте існує інший суд – Божий, який тільки й може звершити остаточний вирок, відправивши душу на довічні пекельні муки або очистивши від скверни земного існування, критерієм “повноцінності” якого є минуще.

Такою ж експресивністю відзначається зображена О. Кобилянською в романі *Земля* (1902) сцена похорону Михайла Федорчука, теж убитого братом за шматок поля. Градація досягає максимуму в сцені нічного прощання з молодого людиною – проти-природного дійства не тільки тому, що ховають людину, яка не прожила відпущене їй Богом, але й через те, як це відбувається: за традицією, поховання звершується до заходу сонця, бо наші предки вірили, що тоді “Сонце встигне довести небіжчика до царства мертвих” [2, 186], а нічний похорон робить цю дорогу важкою, непередбачуваною, адже у віруваннях давніх українців богом ночі вважався ворог світла Чорнобог, царство якого – це ніч на землі [2, 336].

Не менше розповсюджений символ ночі – ворона – використала Ольга Кобилянська у романі *Ніоба* (1905), показуючи за допомогою доказу від зворотного перипетії духового прозріння головної героїні – Анни Яхнович. У творі це градаційні пуанти: спочатку оніричне видіння ворона стало пророцтвом смерті старшого сина, потім “птаха ночі” [6, 62] супроводжував її дорогу до чоловіка й доньки, і врешті ніч обернулася втратою чоловіка, бо ніби нізвідки виник звук, який, швидко наростаючи, перетворився на болісний крик, який проник у саме ество жінки, змусив завмерти посеред польового безміру й вжахнутися здогадом, що то чоловік прощався з нею перед відходом у вічність. Так у творі вибудову-

ється архетипно-психологічна площина представлення проблемно-тематичного комплексу – змістової основи твору – й особливостей поетики – його формотвірних складових: ніч – сон – ворон – поле (безмір) – емоційно-чуттєвий зв'язок. Фактично маємо продовження розробки заявленого в *Землі ракурсу* бачення людини – “безодня душ” як віддзеркалення розчакнутого гріхом єства й світу, адже світ є таким, яким він є всередині кожного з людей.

Філософським висновком із вищезазначеного, на наш погляд, можуть бути сентенції про шлях пізнання смислу буття, висловлені Михайлом Яцковим у *Слові від автора* в романі *Огні горять* (1902): “Дороги свідомості гіркі, а її плоди пекельні” [7, 312], адже йдеться про вибір між існуванням і буттям, зробити який у прагматичному світі непросто. Письменник неодноразово це підкреслює, проводячи своїх персонажів лабіринтами духовних і духових шукань – від пантеїстично-гуманістичного переконання, що “Християнин не звір, аби його словом не можна навести на розум” [7, 315], до речовинного: “...у клопотах його (старого Кулика. – Т. М.) дух охолов і закріп у шаблоні” [7, 342] – мистець перетворився на ремісника. Вони (шукання) проєктуються на проаналізовані архетипні вияви ночі як особливої хроноплощини – джерела всього суцього, яке часто буває закритим від людини нашаруваннями минущого. Про це в фіналі роману попереджає мудра життєвим досвідом бабуся Ніни Куликової: “Розлетілися ясні години. Розходяться люди – лишається дим, світло погасне...” [7, 420].

Отже, залучивши об'ємний літературний матеріал, ми прагнули проана-

лізувати особливості представлення однієї зі складових архетипної свідомості – хроноплощини ночі – як уособлення первісного хаосу й одночасно темноти творення – деяку “ментально-художню домінанту” комунікативної моделі – універсальність якої забезпечує її ідентифікаційна функція, що викликає в реципієнта “спалах пізнання” [1, 43].

Такий напрям дослідження українського романного дискурсу другої половини XIX століття вважаємо продуктивним, оскільки він уможливує вихід в контекстуальну, інтертекстуальну площину інтерпретації художнього цілого, відкриває перспективу компаративних студій, що, разом узяті, дозволяє поглибити уявлення про особливості розвитку літературного процесу в діяхронії та синхронії формування й функціонування його складників.

### Bibliography and Notes

1. Большакова А. Ю., *Теория архетипа на рубеже XX – XXI веков*, «Вопросы филологии» 2003, № 1, с. 37-48.
2. Войтович Валерій, *Українська мітологія*, Київ: Либідь 2002, 662 с.
3. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, Москва 2001, 576 с.
4. Мелетинский Е. М., *О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов*, [в:] *Литературные архетипы и универсалии* / Ред. Е. Мелетинский, Москва 2001, с. 73-150.
5. Тресиддер Дж., *Словарь символов*, Москва 2001, 443 с.
6. Шейнина Е. Я., *Энциклопедия символов*, Москва 2002, 591 с.
7. Яцків Михайло, *Огні горять*, [у:] *Idem, Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*, Київ: Дніпро 1989, с. 312-421.

Svitlana Yagello

## GENRE DEFINITION OF DEMONOLOGICAL STORIES

Danylo Halytskyi Lviv National Medical University, Ukraine

Світлана Ягело

### ЖАНРОВА ДЕФІНІЦІЯ ДЕМОНОЛОГІЧНИХ ОПОВІДАНЬ

*Abstract:* The genre features of folk demonological stories are considered in the article. On principle of chronologic analysis, the process of forming of the noted genre is traced in sciences of ethnology of different peoples. In the article it is indicated on old tradition of existence and study of genres of «bilichka» and «buval'schina» in the Russian specialist in folklore, the question of its genre determination in Ukrainian tradition is traced, and also own definition of genre is given.

*Keywords:* genre, reason, specific, determination, folk demonological prose, demonological story

Кожен твір народної демонології доносить до нас певну частину духового та духовного життя нашого народу, розкриває його таємничий світ. Аналогічно, персонажі народної оповідної традиції демонологічного змісту пов'язані із живими віруваннями, із сучасним життям людей, із щоденною побутовою діяльністю. Власне, давні вірування про добрих чи злих істот – русалок, мавок, диких бабів, домовиків, утоплеників, чортів, вовкулак, відьом, знахарів тощо – поширені на всій території України, наявні в активному функціонуванні населення і формують пов'язані з ними розповіді. На думку Степана Мишанича, саме цей аспект народної демонології обумовив її вивчення в етнографічному пляні як елемент побутовий, щонайбільше –

світоглядний [32, 296]. При цьому дослідники звертали недостатньо уваги на форму оповідань, у якій виразилося духове життя народу, його етичні та естетичні норми та погляди. Форма, поряд із змістом, є одним з визначальних критеріїв розмежування жанрів неказкової прози, а конкретніше “форма підпорядковується змістові” [31, 90]. Певним чином недостатність її врахування у фольклорі зумовила існування проблеми жанрової дефініції творів демонологічної тематики, яка і надалі залишається нез'ясованою.

Питання жанрового визначення оповідної прози демонологічного змісту порушувалося як у народознавчих дослідженнях поза межами України, так і в українських у середині XIX ст. На території України за-

цікавлення, записування та дослідження української оповідної демонологічної традиції розпочалося із утворенням гуртка "Руська трійця". Активніший інтерес до жанрів неказкової прози, зокрема оповідної демонологічної творчості, проявився на початку 1960-х років. У той час проблемі класифікації неказкової прози була присвячена Міжнародна Будапештська нарада (1963), на якій комісія із неказкової прози запропонувала укласти загальноєвропейський каталог цих жанрів, а також VII Міжнародний конгрес антропологів та етнографів, що відбувся в Москві у 1964 році. Вказані симпозиуми стали своєрідним підсумком багатолітньої роботи європейських дослідників (А. Аарне, Н. Андреева, Я. Сінінге, С. Томпсона, Л. Сімонсуурі, Г. Тільгагена тощо), які систематизацією народної прози займалися ще з початку ХХ ст. Як стверджує С. Азбелев, вивчення оповідної традиції у цей період залежало від специфіки матеріалу [2, 176]. На з'їздах дослідники окремою самостійною групою виділяють жанр "мітичні оповідання" для позначення творів про надприродні істоти й сили [2, 181-182]. У 1973 році у Фрайбурзі відбулася міжнародна нарада, присвячена проблемам вивчення цього фольклорного плясту. У центрі уваги заходу стояло питання дослідження і класифікації демонологічних розповідей [37, 9]. Згодом, при Фрайбурзькому університеті було створено комісію із вивчення цього жанру усної прози у міжнародному масштабі [37, 9].

Досить широко розроблене та теоретично осмислене питання жанрового визначення творів не-

казкової прози про демонологічні персонажі у російській фольклористиці. Характерними для російської оповідної традиції та поширеними у вживанні є терміни "биличка" та "бувальщина". Як зазначає дослідниця Е. Померанцева [37], вивченням цих жанрів займалися Н. Ончуков, брати Б. і Ю. Соколови, а також В. Зінов'єв, який свої розвідки проводив лише на основі живого фольклорного матеріалу, а сам жанр вважав "цікавим фактом поетичного осмислення життя" [19]. Саме у цьому жанрі оповідної традиції, вважав науковець, відображається багатий етичний, педагогічний і художній досвід народу [19], [20]. Цієї позиції дотримувався Владімір Пропп, який під час вивчення "биличок" та "бувальщин" – "язичницьких уявлень про мітичних істот і людей, наділених надзвичайними здібностями" [38, 60], вказував також на спосіб зображення дійсності у цих зразках.

Більш наукове обґрунтування оповідної народної традиції запропонував Кіріл Чістов. Виокремивши жанри неказкової прози за кількома критеріями (ознака часу, ознака локальної прикріпленості чи неприкріпленості, наявність чи відсутність надприродних персонажів, відношення оповідача до подій, що лежать в основі твору), дослідник визначив, що "розповіді за участю надзвичайних персонажів зазвичай називаються биличками" [49, 22]. Вчений зауважив, що билички та легенди відбивають "різні історичні плясти" [48, 5], тому билички, на відміну від релігійної та християнської легенди, як правило, залишаються побутовими розповідями із недавнього минулого [49, 23]. Отже,

дослідник подав дефініцію жанру та вказав на його функціональну природу.

Подібною також є позиція С. Азбелева, який у розмежуванні жанрів неказкової прози за основу ставить наявність чудесного у творі та вірогідність розповіді [35, 14], биличку і бувальщину уніфікує як забобонні розповіді, сформовані на народних віруваннях [1, 98], а розрізняє їх за позицією оповідача.

Дослідниця Е. Померанцева відстоює жанрову самостійність билички та бувальщини, а їх своєрідністю вважає збереження зв'язку з народними віруваннями та установку на достовірність розповіді [37]. Досвід Е. Померанцевої перейняв В. Морохін, який розглядає биличку як окремий незалежний жанр фольклору забобонного змісту, що розповідає про зустріч із надприродними істотами, про незвичайні події, яким і оповідач, і слухач надають значення реальних фактів [33, 171]. Вивченням жанрів неказкової прози займалися В. Соколова [43], Н. Кринична [25], [26], В. Анікін, який звернув увагу на закономірності виявлення художнього начала у легендах та переказах на мітологічну тему, а жанр “биличка” конкретизує за принципом зображення центрального персонажа – лісовика, домовика, русалки тощо [3]. У 1990-х роках дослідженням взаємозв'язків казки та билички, а також типологічне співвіднесення демонологічних персонажів у контексті казкового епосу займалася Іріна Разумова, яка окреслила нову тенденцію у вивченні народної демонологічної прози у кросжанрових студіях [29], [41].

Проблемою дослідження жанрового складу народних оповідних творів на демонологічну тематику займалися і представники інших країн постсоветського простору. Так, в абхазькому фольклорі розповіді про зустрічі людей із різними надзвичайними силами (дзилзан – істота ріки та води, абнаоуаю – лісові люди тощо) називали міташибиличками [21, 203]. Дослідники таджицької демонологічної прози, не торкаючись дефінітивного питання, вказували на живе побутування творів “про зустріч людей із тими чи іншими духами” [34, 204]. У білоруській оповідній традиції простежується тенденція розглядати жанри демонологічного змісту у співвіднесенні із казковим епосом. Таким чином, биличками називали “короткі оповідання казкового характеру про уявні зустрічі із нечистою силою, про скарби тощо” [22, 65]. Або використовують термін “страхи”, за принципом зображення у них персонажів – мітичних істот. Цей жанр у білоруському фольклорі, як зазначають дослідники, був поширений у минулому [28, 20]. Для систематизації жанрів неказкової прози у литовській фольклористиці використовують європейську класифікацію, згідно із якою фольклорні наративи, що зображують мітологічних персонажів, називають мітологічними оповідями [23, 7]. Отож, у народознавчій науці цих країн простежується неоднозначність термінології щодо дефінітивного питання жанрової приналежності фольклорних зразків демонологічного змісту. Зазначені твори, застосовуючи різні критерії розмежування жанрів, відносили то до казки, то до

легенди або розглядали як самостійний різновид оповідної традиції.

Серед українських фольклористів немає також однастайности у визначенні жанру народної демонології. Актуальною дотепер залишилася думка Василя Сокола про невідомість масиву демонологічної прози у пляні з'ясування його термінологічного визначення та жанрової специфіки [42, 20]. Такі твори мають свою особливість, сюжетно-мотивний фонд, систему персонажів, а також наділені певними національними рисами, які ще у XIX ст. закликав виокремлювати та досліджувати Володимир Гнатюк: "Українська мітологія не є в цілості оригінальним витвором нашого народу, але спільним добром усіх слов'ян, хоч поодинокі епізоди та подробиці є оригінальні. Виказувати, що саме оригінальне, а що спільне [...] належить до окремої студії, тим більше, що й слов'янська мітологія не зовсім оригінальна в цілості і має багато спільного з мітологією інших європейських народів" [9, 8].

Певні орієнтири в пляні диференціації народної прози були накреслені представником "Руської трійці" Яковом Головацьким, який, вивчаючи мітологію давніх слов'ян, увесь емпіричний матеріал, зібраний під час багатьох експедицій, об'єднавав терміном "баснословіє" [7, 94]. У своїх працях представники цього гуртка класифікували демонологічні наративи за принципом змістового наповнення тексту і називали "легендами", проте не подавали жанрової дефініції.

Подібної тенденції дотримувався і Михайло Драгоманов. Дослідник займався виокремленням спільних

тем, сюжетів, мотивів народної прози, але також не дав чіткого визначення жанрів. У своїй роботі *Замітки про систематичне видання творів української народної словесности* [15, 98] він використовував терміни "оповідання" і "переказ" на позначення однотипних текстів. Учений зазначав, що "сі оповідання та перекази укладаються в природні рубрики відповідно природним розділам світогляду, людського життя та вживання слова" [15, 98]. Відповідно до цього принципу розповіді демонологічного змісту М. Драгоманов відносив до кількох груп.

Одну із найповніших і науково обґрунтованіших класифікацій фольклорної прози у кінці XIX ст. запропонував Іван Франко, застосувавши принцип поділу народних фольклорних зразків за літературними формами. Серед жанрів оповідальної творчости він виділив казки, легенди, новели, фацеції, оповідання мітичні, оповідання про особи, події та місцевості історичні, байки звірячі, притчі і апологи [47, 1-3]. Власне, розповіді про демонологічні істоти дослідник помістив у групу "оповідання мітичні", під якими вчений розумів твори про фантастичні, незвичайні явища та образи, "що становили або й досі становлять предмет живого вірування люду (чари і чарівники, злі духи і т. и.)" [47, 1-2]. І. Франко наголошував на тому, що "для питомої праслов'янської та праруської дохристиянської мітології в них знайдеться дуже багато матеріалу; може бути, що якесь зерно тої мітології в них і є..." [46, 2]. Отже, науковець першим в українській фольклористиці використав окрему назву на

позначення творів демонологічного характеру і дав їм своє визначення.

Запропонована І. Франком концепція відображення дійсності у прозових творах лягла в основу класифікації усної народної словесності В. Гнатюка. Демонологічні нарративи вчений також виділив окремою групою під назвою “міти”, що об’єднує “оповідання, в яких говориться про такі фантастичні поста-ті та явища, що творили або й досі творять предмет живого вірування простолюдина” [10, 38]. Як бачимо, дифініція жанру демонологічної народної прози у В. Гнатюка перегукується із трактуванням І. Франка. Отже, обидва дослідники вказували на незвичайність героїв у творах та на живе народне побутування зразків оповідної демонологічної традиції й збереженні вірувань, що лягли в основу народних творів.

Проблемою визначення жанру народних розповідей про демонічні персонажі займався також Філарет Колесса. У контексті розгляду прозових творів вчений виділяє “оповідання з обсягу демонології”. Основною рисою зазначеного жанру народної прози науковець визначав фантастичність та “давні вірування про «нечисту силу», різних духів і демонів, які своїми початками сягають глибоко в передхристиянську добу, хоч підлягли вже значним впливам християнства” [24, 137]. Для повнішої характеристики жанру слід додати думку Ф. Колесси, що слухачі до таких творів ставляться серйозно, “навіть з деякою повагою, тобто, як, наприклад, лірницькі пісні духового змісту або історичні пісні й думи” [24, 124]. Таким чином, науковець подав найповні-

ше визначення та характеристику цього жанру.

Отже, І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса дотримувалися однієї тенденції у проблемі дефініції жанру демонологічного оповідання, вказуючи на змістову основу тексту, яку складають демонологічні вірування, що й обумовило специфіку жанру. XIX століття можна вважати початком осмислення демонологічних нарративів, систематизації творів цього жанру та спроб наукового обґрунтування.

У XX ст. в українській фольклористиці домінувала тенденція класифікувати зразки народної неказкової прози за способом зображення дійсності. Зазначеного принципу дотримувалися Г. Сухобрус [44] та Л. Дунаєвська [16], які твори мітологічного, апокрифічного та героїчного змісту зараховували до жанру легенди. Проте недоліком визначень цих вчених, як слушно зауважує В. Сокіл, було те, що матеріал, який вони розглядають “відбиває різні сфери суспільної свідомості – вірування (мітологічні й апокрифічні легенди) й знання (героїчні легенди)” [42, 22]. Олексій Дей, розглядаючи дефінітивні питання неказкової прози, критерієм визначення жанрової приналежності вважав “питому вагу істинного, реального, можливого, чи, навпаки, вигаданого, фантастичного й нереального” [13, 7], тобто за основу трактування жанру також брав до уваги характер відношення до дійсності, а тому розповіді про надприродні істоти (русалок, домовиків, перелесників, духів різного типу) відносить до мітологічної легенди [13, 15]. Вважаємо, що за тематико-змістовим

наповненням науковець виділив значений вид жанру як споріднений до демонологічного оповідання. Припускаємо, що жанр мітологічна легенда, джерела якої сягають демонологічних вірувань, могла розвинутися на основі демонологічного оповідання, яке є одним із найдавніших епічних форм [30, 83], коли його жанрові риси затираються, тобто віддаляються у часі.

Проблема своєрідності творів демонологічного змісту та їх взаємозв'язки з іншими жанрами неказкової прози також цікавила С. Мишанича. При дослідженні усних народних оповідань, взявши за основу запропонований І. Франком термін “мітичне оповідання”, вчений використав подібні терміни на позначення зразків демонологічної тематики – “мітологічне оповідання”, “демонологічна оповідь”, “демонологічний меморат”, і вживав їх у синонімічному значенні, не порушуючи дефінітивного питання. Розглядаючи деякі специфічні риси зазначених творів – відображення дійсності, об'єкт розповіді та форма оповідань, науковець акцентує на ролі оповідача, який є творцем і носієм відповідного плясту народної оповідної традиції. Таким чином, С. Мишанич наголошує на контекст живого побутування творів демонологічного характеру.

Віктор Давидюк, досліджуючи жанри народної неказкової прози, акцентує увагу на єдність форми і змісту, яка є характерною для творів усної словесності [12, 25-26]. Дослідник, користуючись традиційним поділом легенди на три різновиди, твори, сформовані на давніх дохристиянських уявленнях, які з

часом втратили свою світоглядну основу і набули чисто символічного художнього значення, називає мітологічними легендами [12, 31]. Персонажами цього різновиду легенд поряд із реальними героями виступають чудодійні добрі та злі сили, серед яких лісовики, водяники, русалки, упирі, чаклуни тощо, але “демонічність образів в українському фольклорі не вважається жанровою домінантою” [12, 31] й тому такі зразки оповідної традиції не виділив як окремий жанр. У зв'язку із цим пропонує, власне, фабулати мітологічного характеру, які у російській фольклористиці називають «бувальщинами», віднести до, поширених в українській фольклористиці, легенд мітологічного типу [12, 26], побутування яких є поширеним ніж меморати – оповідання особистого характеру, тобто “билички”. Таке марновірне оповідання-меморат В. Давидюк означає як “мітологічна оповідь” [12, 35], його центром виступає персонаж, точніше “те, що ним видалось, оскільки сам він найчастіше залишається невидимим і вгадується лише за приписуваними йому в народних повір'ях діями” [12, 35]. В основі розрізнення цих жанрів дослідник використовує принципи відношення до дійсності та епічної позиції (для легенди – зовнішня, а для оповідей – внутрішня). Отже, науковець, використавши досвід російських фольклористів, врахувавши змістові ознаки жанру, зробив спробу виділити демонологічні оповідання (“мітична оповідь”) із масиву мітологічної легенди.

У кінці ХХ ст. в українській фольклористиці започатковується нова тенденція у вивченні дефінітивного



питання жанрів неказкової прози на демонологічну тематику. Так Олександра Бріцина за аналогію до російських дослідників запропонувала сюжетні утворення про демонологічні персонажі називати термінами “билиця” та “бувальщина”. Билицями дослідниця називає твори “про незвичайні пригоди, зіткнення людини з надприродними істотами” [5, 163], у яких підкреслюється достовірність зображеного, а бувальщини – це твори, які ґрунтуються на художній вигадці, але зображують події як достовірні (відображують події як правдиві); пов’язані з “марновірними уявленнями, в них розповідається про незвичайні події, зіткнення людини з надприродними істотами (відьма, лісовик, домовик, мавка тощо)” [6, 240]. Як бачимо, у визначенні жанрів дослідниця користувалася кількома критеріями: вказівкою на вірогідність, епічним ракурсом, відношенням оповідача до подій, проте чіткого розмежування жанрів вона не подала.

Позицію О. Бріциної частково поділяє В. Сокіл. Науковець у контексті дослідження легенд та переказів на основі формально-змістових ознак жанру виокремлює билицю, як прозовий народнопоетичний твір, який виник на основі демонологічних вірувань. Персонажами у таких творах виступають демонічні істоти, розповідь ведеться від першої (інколи від третьої) особи, описуються теперішні, зрідка недавньоминулі, події [42, 22]. Таким чином, В. Сокіл, врахувавши формальні ознаки оповідання, за принципом єдності форми і змісту подав чітку дефініцію жанру неказ-

кової прози демонологічного змісту, яку означив терміном “билиця”.

На сучасному етапі розвитку української фольклористичної науки простежується термінологічна нечіткість у визначенні жанрової приналежності творів демонологічного змісту та полісемія номінування. Так, О. Бріцина дещо переглянула свої погляди на цей жанр фольклору. Дослідниці (у співавторстві з Г. Довженок), провівши більш аналітичні дослідження, констатують, що розповіді, які зображують сучасні фантастичні події: зустрічі з надприродними істотами чи людьми, наділеними надзвичайними здібностями, свідками яких є самі оповідачі чи їх оточення “мають рефлексії у мітологічних оповідях-спогадах” [4]. Тобто “це демонологічні оповіді про відьом, чарівників, а також про лісовиків, чугайстрів, водяників (болотяників, очеретяників), домовиків (хованців, годованців, хазяїв), вовкулаків, русалок (мавок), мерців, потерчат, зміїв, упирів, страх, блуд, персоніфікації хвороб та інших” [4]. Характерною рисою творів, науковці відзначають достовірність зображеного, тобто єдність віри оповідача й слухача, що підтримує “не лише інтерес до таких оповідей, а й життя їх в устах народу” [4]. Таким чином, О. Бріцина та Г. Довженок, зваживши змістове коло означеного жанру, використовують лише один термін на його означення та вказують на активний стан побутування творів такого типу.

Отже, на сьогодні простежується спроба окреслити жанр української неказкової прози на демонологічну тематику. Дотримуючись різних принципів класифікації, вчені спро-

бували знайти вирішення цього дефінітивного питання, проте воно залишається до кінця не вирішеним та не з'ясованим. В українській народознавчій науці помітний плюралізм поглядів щодо номінування та дефініції жанру оповідань демонологічного змісту. Дослідники на основі тематичних особливостей та характеру відображення дійсності твори такого змісту називали мітичним або демонологічним оповіданням, простежується також розгляд цих творів у межах мітологічної легенди. Однак поділ із точки зору установки на вимисел чи на достовірність не виявився ефективним, оскільки у різних проявах він присутній у всіх прозових жанрах. У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. за принципом єдності форми і змісту, за аналогією до російської фольклористики, сформувалася тенденція на означення творів демонологічної тематики використовувати термін «билиця», проте така механічна взаємозаміна неможлива, оскільки «жанровий склад фольклору, характерний для одного народу, не може механічно переноситися у склад фольклору іншого народу» [39, 147]. Продовжується також тенденція розглядати твори демонологічного наповнення в межах мітологічної легенди. Таким чином, в українській фольклористичі зазначена проблема деклярувалася неодноразово. Проте загально-визнаного жанрового розподілу та загальноприйнятої дефініції поки що не існує, оскільки науковці, дотримуючись різних принципів поділу жанрів, не дійшли узгодженості щодо існування оповідань демонологічного змісту як окремого фольклорного жанру.

Беручи за основу систему диференціації жанрів К. Чістова, яка є “узагальненням роботи ряду учених” [12, 19], ґрунтуючись, перш за все на національному матеріалі, з метою кращої диференціації прозових жанрів, пропонуємо розповіді про зустріч людини з демонічними істотами називати демонологічними оповіданнями. Вважаємо доцільним використання такого терміна на означення прозових творів, основним змістовим наповнення яких є демонологічні вірування, уявлення, конфлікт людини з демонічною істотою, що відбувся у теперішньому, зрідка недавньому минулому, часі, оповідь у якому ведеться від здебільшого першої особи (інколи третьої), де оповідач одночасно є учасником або свідком події.

#### Bibliography and Notes

1. Азбелев С., *Отражение действительности в преданиях, легендах, сказаниях*, [в:] *Прозаические жанры фольклора народов СССР*, Мінск 1974, с. 96-110.
2. Азбелев С., *Проблемы международной систематизации преданий и легенд*, [в:] *Русский фольклор*, Москва-Ленинград: Наука 1966, Том 10: *Специфика фольклорных жанров*, с. 176-195.
3. Аникин В., *Художественное творчество в жанрах несказочной прозы*, [в:] *Русский фольклор*, Ленинград: Наука 1972, Том 13, с. 6-19.
4. Бріцина О., Довженок Г., *Українські епічні прозові нарративи*, Web 12.10.2016. <<http://ukrainaforever.narod.ru/ukrproza.html>>.
5. Бріцина Олександра, *Билиця*, [у:] *Українська Літературна Енциклопедія: В 5 томах / Ред. І. Дзевєрін*, Київ 1988, Том 1: А – Г, с. 163.
6. Бріцина Олександра, *Бувальщина*, [у:] *Українська Літературна Ен-*

циклопедія: В 5 томах / Ред. І. Дзевєрін, Київ 1988, Том 1: А – Г, с. 240.

7. *Виклади давньослов'янських легенд, або мітологія* / Укладена Я. Головацьким, Київ: Довіра 1991, 94 с.

8. Виноградова Людмила, *Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения*, Web. 25.10.2016. <[http:// www.inslav.ru/olkfolk.html](http://www.inslav.ru/olkfolk.html)>.

9. Гнатюк Володимир, *Останки передхристинського релігійного світогляду наших предків*, [у:] *Етнографічний збірник*, Львів 1912, Том 33: *Знадоби до української демонології*, с. V-XLII.

10. Гнатюк Володимир, *Українська народня словесність: в справі записів українського етнографічного матеріалу*, Відень 1916, 45 с.

11. Гордеева Н., *Указатель сюжетов быличек и бывальщин Омской области (1978/1984 гг.)*, Web. 22.09.2016. <[http:// www.ruthenia.ru/folklore/gordeeva1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/gordeeva1.htm)>.

12. Давидюк Віктор, *Українська мітологічна легенда*, Львів: Світ 1992, 176 с.

13. Дей Олександр, *Легенди та перекази*, [у:] *Легенди та перекази*, Київ: Наукова думка 1985, с. 7-36.

14. Дмитренко Микола, *Українська фольклористика: історія, теорія, практика*, Київ: Редакція часопису «Нардознавство» 2001, 576 с.

15. Драгоманов Михайло, *Замітки про систематичне виданє творів української народної словесности*, [у:] *Idem, Розвідки про українську народню словесність і письменство*, Львів 1899, Том 1, с. 95-102.

16. Дунаєвська Лідія, *Легенди та перекази*, [у:] Грицай Михайло, *Українська народнопоетична творчість*, Київ: Наукова думка 1983, с. 243-253.

17. Ефимова Е. С., *Современная городская быличка*, Web. 27.08.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova6.htm>>.

18. Ефимова Е. С., *Основные мотивы русских быличек (Опыт классификации)*,

Web. 27.08.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova7.htm>>.

19. Зиновьев Валерий, *Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин*, Web. 24.01.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/zinoviev1.htm>>.

20. Зиновьев Валерий, *Указатель сюжетов-мотивов быличек и бувальщин*, Web. 23.02.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/zinoviev2.htm>>.

21. Зухба С., *Жанровый состав абхазкой народной несказочной прозы*, [в:] *Прозаические жанры фольклора народов СССР*, Мінск 1974, с. 203-204.

22. Кабашников К., *До характеристики жанрового складу білоруської народної прози*, [у:] *Народна творчість та етнографія* 1974, № 4, с. 59-68.

23. Кербелите Бронислава, *Типы народных сказаний: структурно-семантическая классификация литовских этимологических, мифологических сказаний и преданий*, Санкт-Петербург 2001, 605 с.

24. Колесса Філарет, *Українська усна словесність: загальний огляд і вибір творів*, Львів 1938, 644 с.

25. Криничная Неонила, *Когда гранит и летопись безмолвны...*, [в:] *Легенды. Предания. Бывальщины*, Москва 1989, с. 18.

26. Криничная Неонила, *Русская народная историческая проза: вопросы генезиса и структуры*, Ленинград: Наука 1987, 325 с.

27. Левкиевская Елена, *Быличка как речевой жанр*, Web. 02.02.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/sitechronik.htm>>.

28. *Легенды і паданні*, Мінск: Навука і тэхніка 1983, 543 с.

29. Лурье М., Разумова И., *Анализ структуры устных демонологических рассказов как этап систематизации их сюжетов*, Web. 05.02.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/lurjem>>.

30. Мелетинский Е. М., *Народный эпос*, [в:] *Теория литературы: Основные*

*проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*, Москва 1964, Книга 2, с. 50-96.

31. Мишанич Степан, *Від факту до художнього узагальнення (майстерність оповідача)*, [у:] *Фольклористичні та літературознавчі праці*, Донецьк: Донецький національний університет 2003, Том 1, с. 88-106.

32. Мишанич Степан, *Усні народні оповідання: питання поетики*, Київ: Наукова думка 1986, 327 с.

33. Морохин В., *Предания. Легенды. Былички*, [в:] *Idem, Прозаические жанры русского фольклора: Хрестоматия*, Москва: Высшая школа 1983, с. 163-178.

34. Муродов О., *Особенности таджикских демонологических рассказов*, [в:] *Прозаические жанры фольклора народов СССР*, Минск 1974, с. 204-205.

35. *Народная проза*, Москва 1992, 605 с.

36. Неклюдов С., *Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности*, Web. 05.02.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov16.htm>>.

37. Померанцева Эрна, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, Москва: Наука 1975, 192 с.

38. Пропп Владимир, *Жанровый состав русского фольклора*, [в:] *Idem, Русская литература. Историко-литературный журнал*, Ленинград: Наука 1964, № 4, с. 58-76.

39. Пропп Владимир, *Принципы классификации фольклорных жанров*, [в:] *Советская этнография*, Москва: Наука 1964, № 4, с. 147-154.

40. Пропп В. Я., *Фольклор и действительность*, [в:] *Idem, Поэтика фольклора*, Москва: Лабиринт 1998, с. 69-92.

41. Разумова Ирина, *Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра)*, Первозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993, 112 с.

42. Сокіл Василь, *Народні легенди та перекази українців Карпат*, Київ: Наукова думка 1995, 157 с.

43. Соколова В., *Изображение действительности в разных фольклорных жанрах*, [в:] *Русский фольклор*, Ленинград 1981, Том 20, с. 43-45.

44. Сухобрус Галина, *Легенди та перекази*, [у:] *Українська народна поетична творчість*, Київ 1958, Том 1, с. 401-423.

45. Указатель сюжетов-мотивов быличек, [в:] *Правдивые рассказы о полтергейсте и прочей нежити на овине, в избе, в бане*, Пермь 1993, Web. 17.02.2016. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/shumov1.htm>>.

46. Франко Іван, *Людові вірування на Підгір'ю*, [у:] *Етнографічний збірник Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1898, Том 5, с. 160-218.

47. Франко Іван, *Передмова до збірки "Галицькі народні казки. В Берліні пов. Бродського із уст народа списав Осип Роздольський"*, [у:] *Етнографічний збірник Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1895, Том 1, с. 1-3.

48. Чистов Кирилл, *Фольклор. Текст. Традиция*, Москва 2005, 271 с.

49. Чистов Кирилл, *Прозаические жанры в системе фольклора*, [в:] *Прозаические жанры фольклора народов СССР*, Минск 1974, с. 6-32.

Vasyl' Sokil

**FOLKLORE RECORDS BY JOSEF SCHNEIDER  
ON PAGES JOURNAL "LUD"**

The Institute of Ethnografy, National Academy of Sciences of Ukraine

Василь Сокіл

**ФОЛЬКЛОР У ЗАПИСАХ ЮЗЕФА ШНАЙДЕРА  
НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ "LUD"**

*Abstract:* In the article there is researched the figure of the Polish ethnographer and folklorist Josef Schneider (1874 – 1959) – multi-years member of Ethnology group, the founder of the department in Tatariv. For several years he lived in Hutsul region, where he studied the culture and life of local residents in detail. However, many folklore records he did – folk songs and prose, he published them in different editions of the annual magazine "Lud". There is conducted the analysis of carols, wedding ritual songs, ballads, historical and social everyday songs. There is paid attention on legends and retellings about O. Dovbush, journeys of Jesus Christ with the Apostles, toponomic texts related to nature, places of settlements, meadows, streams.

*Keywords:* folklore researcher, songs, legends, riddles

Насамперед треба підкреслити, що народознавчий осередок «Towarzystwo Ludoznawcze» засноване у Львові 1895 року. До його створення були причетні як польські, так і українські відомі на той час особистості. Його організаторами виступили польський лінгвіст і етнограф, завідувач кафедри слов'янської філології у Львівському університеті Антоній Каліна, дослідник етнографії польського населення Західної Галичини Северин Удзеля, український письменник, учений і громадсько-культурний діяч Іван Франко та інші. Друкованим органом вони обрали часопис «Lud», у якому публікувалися

фольклорно-етнографічні матеріали, розвідки різних авторів. У це число потрапив і Юзеф Шнайдер. Його ім'я ще й досі залишається маловідомим у фольклористиці. Звичайно, маємо вже окремі відомості про нього [1, 291-292], [2, 116-118], проте скрупульознішого представлення вимагає його праця на ниві українського народознавства.

Ю. Шнайдер народився 12 березня 1874 року в містечку Стебнику тодішнього Дрогобицького повіту на Львівщині. Це син Францішка, власника одного з маєтків у Стебнику, та Людмили Максимович. 1892 року він закінчив лісничу школу в Болахові,

однак іспит на лісника склав через два роки – у 1894-му. Упродовж 1894 – 1899 років працював помічником лісника в Татарівському лісництві (в советські часи назване село в Надвірнянському районі Іванно-Франківської області перейменовано на Кременці, зараз повернуто його історичну назву Татарів). У 1900 – 1907 роках він працював лісником у с. Ясень Калуського повіту (тепер Богородчанського району Івано-Франківської області). Тривалий час Юзеф Шнайдер перебував на відповідній службі в Дрогобицькому повіті, звідки й вийшов на пенсію (1932). Відтак переїхав у містечко Живець у Західній Галичині (тепер Сілезького воєводства, Польща). Після Другої світової війни він короткотерміново працював у місцевому лісничому бюро, а в 1947 – 1952 роках учителював у технікумі м. Живець. Помер Ю. Шнайдер 21 травня 1959 року в Живці, де й похований [3].

Як член Народнознавчого товариства, Ю. Шнайдер активно розпочав свою діяльність у цій ділянці, допомагав структурно розбудовувати її, заснувавши 1899 року відділ у Татарові. Прибувши туди на своє місце праці, йому довелося контактувати з місцевими жителями, вивчати їхні звичаї, обряди, багатючий фольклор. Усе це він ретельно фіксував, системно укладав та публікував у журналі «Lud». Однією з перших стала його розвідка *Z kraju Husiów*, друкована у кількох томах цього видання за 1899 – 1901 роки. Чільне місце в дослідженні зайняли побутові складові життя народу: будівництво, одяг, їжа, вівчарство, мисливство, обрядовість. Особливої уваги Ю. Шнайдер приділив історії села Татарів за народними переказами. Його цікавило питання

походження топонімів. Тема переказів – боротьба українців проти татар. У сюжетну тканину вплітається кілька мандрівних мотивів: 1) мотив хитрости (жителі понадрізували дерева, які під час подуву вітру падали й винищували ворогів); 2) боротьба жінок із нападаючими (баба втопила татарина в бочці з розсолем); 3) мешканці знищили татарку з дитям. З того часу люди назвали село Татарів, а яр – Татарівчук [4, t. 5, 58]. Інший переказ пов'язується із назвами гір Лесньової та Підлесньової. Згідно із ним, там жили «лісні» (німфи) – істоти в образі гарних дівчат. Вони здійснювали в лісі свої «ігрища»: співали, водили веселі танки, заманювали хлопців своєю вродою і чарами [4, t. 5, 59]. Як цінний матеріал із топонімікону гуцулів Ю. Шнайдер подав низку мікротопонімів з Татарова, присілка Микуличина, серед яких назви гір, полонин, верхів (Бащинка, Зелениці, Товстий, Магура), потоків (Бобровий, Баранячий, Чертий), урочищ (Осередок, Клиня, Ружа) [4, t. 5, 147-148] та ін.

Увагу дослідника привернув гуцульський календар, зокрема зимовий. Його захопили колядки і щедрівки, різноманітність мотивів, яскравість образів, оригінальна манера виконання величальних пісень. Згідно із твердженням Ю. Шнайдера, ці народні твори призначалися відповідно до статі та соціального статусу людей. Таким чином, колядки і щедрівки адресувалися господареві (*Ой устань, не спи, гречний паночку*), середньозаможному (*Тернові двори, тисові столи*), бідному (*Ішов, перейшов місяць по небу*), вдові (*Чи дома, дома бідна удова*), дівчині (*Ой у коршмоньці, на муравоньці*),

парубкові (*Ой із-за гори, за високої*) [4, т. 5, 208-211].

Ю. Шнайдер зафіксував 12 гуцульських анекдотів, об'єднавши їх у підрозділ *Gadki*. Це короткі одно-епізодні оповідання гумористичного змісту, в яких висміюються особисті побутові негативи – дріб'язковість, нешанування батьків, зрадливість тощо. Основні мотиви цих оповідань: а) дочка перед заміжжям скаржить на батькові, що чоловік є, а колиски ще нема (№ 2); б) дочка жаліється хворій матері, що вона їла хіба у четвер увечері, а снідала аж у п'ятницю рано (№ 8); в) батько, який помирає, просить сина молитися за нього, тоді Бог і йому за те щось дасть (№ 6); г) куми розмірковують над прощенням гріхів (№ 3) [4, т. 7, 65-73]. Завершують добірку різножанрові гуцульські пісні: соціально-побутові, наприклад, про двох братів – бідного та багатого (*Орав богач сивенькими воли*), баяди родинно-побутового змісту – про вбивство дружини за намовою коханця (*Ой у тії дубровоньці зацвила калина*) та історичної тематики, зокрема опришківської (*Ой попід гай зелененький* – про Довбуша; *На вербові цариньці керваві ворота* – про Мочернака). Є також цикл різноматематичних коломийок [4, т. 7, 169-175].

За спостереженнями Ю. Шнайдера, мешканці уздовж річки Лімниці жили нібито в зачарованій країні, в атмосфері надприродних істот, у світі привидів, духів, чар і відьом. Зібраний там матеріал він об'єднав у праці *Wśród mar* (1902). Ці вірування стали основою для створення деяких легенд. Так, у селі Підлюте (Східна Бойківщина) знаходиться гора, що називається Малі. На ній, як стверджує фольклорна традиція, богиня

лісів народила сім дівчат – «малих», від чого й пішла назва гори. Невдовзі мати померла і «майкам» (лісовим дівчатам) дісталася зла мачуха. Вони не змогли знести знущань мачухи і залишили її на горі, яку назвали Лютою. На іншому березі річки Лімниці лісові дівчата знайшли гарного пастуха Кузьму, який грав на флюярі, а вони танцювали, веселились. Звідси й назва гори Ігровище, а потоку – Кузьминець. Зла мачуха, дізнавшись про ігри пасербиць, послала погоню, яка й убила музиканта, внаслідок чого місце назвали Заплатою. Майки так оплакували бідного пастуха, що з їх сліз утворилось озеро, а урочище назвали Озірним [5, 184-185]. У цьому випадку маємо один із небагатьох прикладів топонімічного твору з кількома епізодами. Це не комплекс різних легенд, а цілісний твір, пов'язаний одним сюжетом, темою. Майки втілюють у собі риси лісових духів, однак подаються зі значним побутовим забарвленням.

Поетичним пам'ятником відповідних подій вважаються у місцевого населення назви гір Царина, Річ, Сивуля біля села Осмолоди. Згідно із записом Юзефа Шнайдера, перша назва виводиться від того, що на горі переховувалась дівчина-царівна, яка втікала від татарської погоні. Друга назва прикладається до гори, на якій ординці хотіли здійснити розправу над нею, але почувся голос мисливського рогу – й татари повтікали. Назва третьої гори пов'язується із місцем, де з великими труднощами батько знайшов свою дочку, яка посивіла від страху [5, 185-186]. Ці три епізоди склали у місцевій оповідній традиції своєрідний топонімічний триптих.

Наступна праця Ю. Шнайдера – *Lud Peczeniżyński* – була опублікована

в 1906 – 1907 роках. Автор представив історичний нарис цього краю, розглянув його географічне розташування, місцеві назви. Він дав характеристику господарської діяльності мешканців, типів забудов, проілюстрував унікальний одяг та головні убори [6, t. 12, 277-283]. Дослідник акцентував увагу і на фольклорному матеріалі. Знову ж головним об'єктом його спостережень стали колядки та щедрівки: *Ой що ж нам наш господаречку* (господареві), *Ой що ж нам наша гречная панна* (дівчині), *Ой що ж нам, наш гречний молодче* (парубкові), *Ой сів Ісус Христос та й вечеряти* (під хатою, відходячи). Серед родинних обрядів чільне місце у дослідженні посідають хрестини та весілля. Останнє супроводжується низкою пісень («ладканками»): до посагу (*Ой благослови же, Боже, і отець, і мати*), у дворі молодого (*Ой стій, зятю, за порогом* [6, t. 13, 22-30; 98-102] та ін.

У той же час Ю. Шнайдер зібрав та опублікував низку переказів у праці *Garść podań* (1907). Деякі з них стосуються так званих «татарських» чи «турецьких» місць. Про Турецьке поле біля Перегінська розповідали, що на укріплену церкву в цьому селі декілька разів нападали турки. Одного разу приснилося фундаторові, що церква згоріла. Вранці він розповів свій сон синам і ті вирішили подивитись на церкву. Тим часом слуга взяв топір і пішов у ліс та побачив, що від церкви залишилися тільки тліючі головешки. В той момент турки спіймали господаря із синами і пов'язали. Вони хотіли схопити і слугу, але той сховався в кущах на поляні. Коли під'їхав турок, він вискочив із сховку і відрубав йому голову. З того часу поле називається Турецьке [7, 233-236].

В іншому зразку виявлено народне тлумачення назви полонини Гробок. Згідно із записом Ю. Шнайдера, давно на тих теренах випасали вівці. Та одного разу напали злодії на отару, що її стеріг молодий вівчар. Злодії забрали всі вівці, а хлопця вбили та поховали на полонині, насипавши на ньому високу могилу. З того часу те місце і всю полонину назвали Гробком [7, 239-240].

Побут, звичаї, обряди, господарська діяльність, фольклор – усе це предмет праці Ю. Шнайдера *Z życia góral nadłomnickich* (1911 – 1912). Автор детально з'ясував уклад полонинського життя місцевих мешканців, пов'язаного з випасанням овець, ночівлею вівчарів, виробництвом продуктів, як правило сира. Водночас він залучив сюди низку вівчарських коломийок (*Пішли вівці в полонину біленькі, біленькі; Ой овечки біленькі в траві зашуміли*). Більше зосередився Ю. Шнайдер на весільних обрядах та піснях, зафіксованих у селі Ясень. Вони ілюструють різні етапи цього дійства: дорогою до шлюбу (*Ой то нашим сусідочкам дивненько, дивненько*), молодій-сироті («Ой зацвила рісна грушка, / аж сі розвиває / Ой дівчина рано плаче, / бо мамки не має»), молода прощається з родиною («Ой засвіти, місяченьку, / над нами, над нами, / Збирайся, донечко, / із нами, із нами») [8, t. 17, 138-161]. Ю. Шнайдер представив також весілля в Перегінську. Він розглянув передвесільні звичаї та обряди (домовленість про шлюб, підготовка до виголошення в церкві «заповідей»), а також безпосередньо весільні. Автор подав водночас весільні пісні: під час накладання вінка на молоду (*Ой плули гусоньки бистрою водою; Ой слубе*



мій, слюбе). Дослідник підкреслив, що на «гостині», під час «пропою» співають також чимало коломийок (*Воли мої половіі, чи орати вами; Ой у мої молоді стрішеньки низенькі*) та ін. [8, t. 17, 141-151]. Восьмий підрозділ праці репрезентують різножанрові пісні, які автор звів у три групи («міфосне», «satyry», «kołysanki»). Перша з них насправді балада (*Ой чого ти, Парасуно, по ліскові блудиш*) та різнотематичні коломийки; інші відповідають сучасній жанровій системі: сатиричні (*Ой ішли куликівці студеньким ледом, колискові (Ой спи, синку, хоть годинку; Ой соколе, соколочку)*) [8, t. 18, 168-171].

Серед записів Ю. Шнайдера з-над Лімниці виявлено малі фольклорні жанри, ідеться насамперед про прислів'я та приказки. Уважний аналіз змістової парадигми показав, що вони стосуються різних тем – моралі, в тому числі й християнської, дотримання обрядодій, звичаїв, процелюбности, відповідальности (*Малий простибіг, бо малий колач; Мала вечері, малий Отченаш; Чого бик навик, того риче*). В іншому підрозділі подано 33 загадки разом із відгадками. Основу цих творів становлять афористичні вислови, що потребують розшифрування закодованого змісту, як, наприклад: 1) «З-за ліса, з-за переліса каштан коні гонит» (гребінь); 2) «за лісом, за перелісом жовте тиле риче» (трембіта); 3) «білий белів на воду бреше» (праник); 4) «іде в ліс, дивитсе в село, іде з ліса, дивитсе в ліс» (сокира) [8, t. 18, 171-174].

З викладеного можна зробити певні висновки. Ю. Шнайдер, перебуваючи на Гуцульщині та Бойківщині, уважно вивчав місцеву народну традицію. У його дослідницьке поле потрапили як матеріальна, так і духовна

культура. Остання репрезентована різними фольклорними жанрами. Найвагомішу частку зайняли народні пісні – колядки, щедрівки, весільні пісні, коломийки та ін. Автор зберіг їхнє автентичне звучання. Те саме можна твердити і про прислів'я та загадки. На жаль, у прозових жанрах він не дотримався цієї вимоги, оскільки сюжети переповідалися польською мовою. Проте з них простежується народний погляд на події та факти, герої. Тим самим Юзеф Шнайдер заслужив собі гідне місце в українському народознавстві.

### Bibliography and Notes

1. Головатюк Валентина, *Народна словесність українців у зацікавленнях польських дослідників кінця XIX – I половини XX ст.*, [у:] *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*, Випуск 11, Київ 2010, с. 291-292.

2. Головатюк Валентина, *Український фольклор у дослідженнях народознавчого товариства у Львові: перша половина XX століття*, [у:] *Матеріали української етнології: Збірник наукових праць*, Випуск 9 (12), Київ 2010, с. 116-118.

3. Nyto L., *Józef Schnajder*, [w:] *Polski słownik Biograficzny*, Warszawa 1994.

4. Schnaider Józef, *Z kraju Hucułów*, [w:] *Lud*, 1899, Tom 5, s. 57-62, 147-154, 207-220, 336-345; 1900, Tom 6, s. 157-160, 257-265, 351-361; 1901, Tom 7, s. 65-73, 169-175, 259-272.

5. Schnaider Józef, *Wśród mar*, [w:] *Lud*, 1902, Tom 8, s. 183-187.

6. Schnaider Józef, *Lud Peczeniżeński*, [w:] *Lud*, 1906, Tom 12, s. 277-308; 1907, Tom 13, s. 21-31, 98-113, 202-205.

7. Schnaider Józef, *Garść podań*, [w:] *Lud*, 1907, Tom 13, s. 233-243.

8. Schnaider Józef, *Z życia góral nadłomnickich*, [w:] *Lud*, 1911 – 1912, Tom 17, s. 138-161; Tom 18, s. 141-217.



**Mykola Zymomyra, Roman Horak, Ivan Zymomyra**

**LETTERS OF IVAN FRANKO:  
ESSENCE OF AUTHOR'S CREATIVE ASPIRATIONS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine  
Ivan Franko Lviv Literary and Memorial Museum, Ukraine  
Uzhhorod National University, Ukraine

**Микола Зимомря, Роман Горак, Іван Зимомря**

**ЛИСТИ ДО ІВАНА ФРАНКА:  
СУТНІСТЬ ТВОРЧИХ УСТРЕМЛІНЬ АВТОРА**

*Absrtact:* There are presented German letters of the Austrian ethnographer Michael Gaberland (1860 – 1940) addressed to Ivan Franko. These letters deal with creative interaction that inspires for fruitful work.

*Keywords:* Ivan Franko, Michael Gaberland, letters, ethnographic trip to Boikivshchyna in 1904

В останні десятиріччя системне осмислення приватного, офіційно-ділового листування набуло в літературознавстві плідотворної тенденції. Питання про важливість епістолярю – з проекцією на динаміку взаємодії творчих особистостей – аргументовано виокремлювали численні дослідники літературного процесу, зокрема, О. Астаф'єв, О. Галич, Р. Горак, Р. Гром'як, І. Дзюба, М. Жулинський, І. Забіяка, Т. Заболотна, С. Кіраль, Ю. Ковалів, В. Кузьменко, Л. Курило, Г. Мазоха, В. Марко, Н. Миронець, І. Набитович, Я. Поліщук. У цьому сенсі заслуговує особливої уваги як епістолярна спадщина Івана Франка, так і великий масив листів, адресованих письменникові. Наприклад, досі залишаються неопубліко-

ваними двадцять три німецькомовні листи Міхаеля Габерляндта до Івана Франка. Вони зберігаються у фонді письменника (Фонд 3), відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка Національної Академії Наук України. Зміст окремих текстів переповів у своїй статті Мирослав Мороз [2]. Вони стосуються в основному відомої експедиції на Бойківщину, що відбулася упродовж 18 серпня – 24 вересня 1904 року; йдеться також про наміри здійснити аналогічну експедицію на Лемківщину. Остання, хоч і не відбулася, але плянувалася на липень 1905 року.

Ініціатором проведення згаданих експедицій був Міхаель Габерляндт. Він народився 29 вересня

1860 року в місті Альтенбург, у сім'ї відомого австрійського агронома Фрідріха Габерляндта (1826 – 1878). Його старшим братом був відомий австро-німецький ботанік та фізіолог рослин Готліб Габерляндт (1854 – 1945).

У 1882 році Міхаель Габерляндт закінчив Віденський університет, де студіював індологію. Після успішного захисту докторської дисертації почав працювати куратором етнографічно-антропологічного відділу Музею історії природознавства (Naturhistorisches Museum)

У 1892 році він захистив габілітацію у Віденському університеті і став викладати новий курс етнології; тут у 1910 році він став професором надзвичайним. Роботу в університеті він на деякий час перервав задля подорожі Європою з метою збирання матеріялу, що лів в основу книжки *Cultur im Alltag (Культура у побуті, 1900)*.

Міхаель Габерляндт дуже швидко збагнув, що уряд зацікавлений у розширенні етнографічних досліджень тих народів, які входять до складу Австро-Угорської імперії. Тому він, власне, разом із відомим дослідником Вільгельмом Гайном створює «Асоціацію австрійського фольклору». Разом вони розробили план музею австрійського фольклору (Österreichisches Museum für Volkskunde), щоправда, без чіткої теоретичної основи, але з позицій, близьких для багатьох різномовних народів Австро-Угорської монархії. Музей був відкритий 1895 року й містився у приміщенні фондової біржі, а від 1917-го продовжував функціонувати у Літньому палаці Шенборн. Він має дуже багату колекцію

культурного народного спадку як Австрії, так і сусідніх країн. Основна колекція охоплює період XVII – XIX століть і висвітлює повсякденне життя, народну архітектуру та побут. Велика кількість експонатів присвячена народному мистецтву народів колишньої Австро-Угорської імперії, в тім числі бойків, гуцулів, лемків. Упродовж 1911 – 1923 років Міхаель Габерляндт був директором цього музею.

Напередодні відкриття музею у 1894 році було створене Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора (Verein für österreichische Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor). Зрештою, після Людвіка Віктора Товариство очолив ще один представник цісарської родини – Франц Фердинанд, але фактичним керівником цього товариства був Міхаель Габерляндт. Він же став і одним із засновників «Zeitschrift für österreichische Volkskunde» («Журналу австрійської етнології»).

Важливо, що на той час Австро-Угорська імперія підкорила і ввела у свій склад всі слов'янські народи, за винятком росіян; і, зрозуміло, відкриваючи музей, створюючи Товариство, організовуючи видавництво народознавчого часопису, які субсидувалися урядом, Міхаель Габерляндт не міг обійтися без допомоги багатьох учених-народознавців і вдавався до їхніх порад. Так склалося, що найкраще в музеї була представлена етнографія придунайських країн і зовсім мало, або майже нічого не було в ньому із тієї частини імперії, яка була

найбіднішим економічно, але найбагатшим культурним різноманіттям її краєм. Він іменувався Королівством Галіції і Лодомерії, заселених передусім мазурами (у Західній Галичині) та бойками, гуцулами, лемками, поляками (у Східній Галичині). Саме література, яка до цього часу вийшла про останніх, найбільше цікавила М. Габерляндта. Тому й не дивно, що на самому початку діяльності новостворених інституцій та видавництва журналу він звернувся до Івана Франка із проханням скласти список праць із української (русинської) етнографії (*Ruthenische volkskundliche Arbeit*). Це була велика за обсягом пошукова робота. Її, звісно, Іван Франко просто на той виконати у зазначені терміни фізично не міг. У 1895 році він балотувався до Віденського парламенту, вів широку агітаційну роботу серед виборців, провадив організаційну роботу у радикальній партії, в управі якої перебував, а також був зайнятий проблемами своєї габілітації у Львівському університеті.

Проте Франко розумів значення і користь від зв'язків із Народознавчим товариством, а тому для ознайомлення німецькомовного читача він приготував рецензію на монографію Володимира Шухевича *Гуцульщина* під назвою: *Prof. Volodymyr Šuchevyč. Huculščyna. (Materijaly do ukrainško-ruškoji etnologii, t. II, IV, V) 1899, 1901 und 1902*. Вона була опублікована у № 5 «*Zeitschrift für österreichische Volkskunde*» за 1902 рік. У цій рецензії Іван Франко вважав також за доцільне поінформувати читачів цього авторитетного видання про народознавчу роботу, що велася Науковим товариством імени Тараса Шевченка (НТШ) і роз-

повів про зміст перших дванадцяти томів *Етнографічного збірника*, який видавався заходами НТШ. Очевидно, що ця рецензія та співпраця Івана Франка стала основою для прийняття його у члени Австрійського народознавчого товариства (*Verein für österreichische Volkskunde*), про що було повідомлене у звіті цього товариства за 1902 [6, 77].

Із звіту четвертого засідання Етнографічної комісії НТШ, яке відбулося 15 листопада 1903 року, відомо, що на ньому Іван Франко звітувався про результати своєї поїздки до Відня, де «принагідно обговорював ідею етнографічної екскурсії на Бойків, на що може віденське етнографічне товариство признати зі свого боку невеличку субсидію» [5, 16]. Проте, яким чином формувалася ця експедиція, хто підбирав її учасників, на жаль, невідомо через відсутність документів. Однак можна встановити на основі листів М. Габерляндта, що він у червні 1904 року звернувся до І. Франка за допомогою зібрати для Музею експонати з Бойківщини і для цієї мети запропонував 400 корон. Очевидно, Іван Франко погодився, що цієї суми буде достатньо. Чи були виділені гроші на саму подорож учасників експедиції, чи тільки на закупку експонатів, не вдалося з'ясувати. Відомо, що тільки 30 червня 1904 року Міхаель Габерляндт вислав 400 корон на руки Іванові Франкові й просив підтвердити їхнє особисте одержання.

18 серпня 1904 року запланована експедиція на Бойківщину вирушила в дорогу. До складу експедиції увійшли Іван Франко, Зенон Кузеля, Федір Вовк (відомий у Росії, як Федір Волков), а 15 вересня приєднав-

ся емігрант із Великої України Павло Рябков, якому було доручено фотографування об'єктів. Іван Франко був тільки до 5 вересня і невдовзі, через певні обставини, повернувся до Львова.

Про цю експедицію та її результати Іван Франко опублікував статтю *Eine ethnologische Expedition in das Bojkenland* (*Етнографічна експедиція на Бойківщину*) на шпальтах віденського видання «*Zeitschrift für österreichische Volkskunde*» (1905, Heft 1–2, S. 17–32; Heft 3–4, S. 98–115). Ця ж праця була також опублікована 1905 року окремим відбитком у Відні. Українською мовою ця праця вперше видрукувана тільки 1982 року в 36-ому томі 50-томного зібрання творів Івана Франка.

Із закуплених на Бойківщині етнографічних предметів у Відні була організована виставка, а про її вартість і значимість М. Габерлянд писав І. Франкові у листі від 7 жовтня 1904 року, тобто ще до публікації його праці про результати експедиції: «Я переконаний, що ніхто, крім Вас, високоповажний Пане Докторе, не зміг би укласти колекцію з таким розумінням і всебічним знанням життя народу, а тому неабияк тішуся й з великим нетерпінням очікую Ваш докладний опис експедиції; звіт опублікую у ювілейному збірнику, в якому будуть розміщені статті наших найбільш видатних співробітників; він побачить світ у середині грудня з нагоди 10-річчя заснування нашого товариства».

Предмети, зібрані Іваном Франком, стали безумовною прикрасою Музею у Відні. Але, як виявилось, Іван Франко вирішив їх доповнити. Зокрема, у листі від 23 січня 1905

року, адресованого у Мшанець Михайлові Зубрицькому, він писав: «Ваш чоловічок нехай кінчить моделі, за гроші най не турбується. Музей етнографічних речей з Мшанця зробив у Відні добре враження, і я надіюсь при бути на літо з трохи більшим фондом для його скомплектування і розширення дослідів» [4, 261-262]. Тим «чоловічком» був народний майстер Роман Петричкович, який виготовив для Відня десять моделей і вже 1 березня 1905 року Іван Франко повідомляв Михайлові Зубрицькому: «Тепер не можу приїхати, але прошу ласкаво злагодити реєстрик речей зроблених Вашим майстром, і прислати мені, а я порозуміюся з проф. Вовком і з віденським музеєм і постараюся о гроші» [4, 264-265].

Не так просто ці об'ємні предмети з Мшанця було передати до Львова, а зі Львова відправити їх у Відень. Очевидно, це все було не так просто, а тому не дивно, що справа передачі затягнулася. 9 жовтня 1906 року ними цікавиться М. Габерляндт, звертаючись до І. Франка (в нашій публікації лист № 17 від 9 жовтня 1906 року). Так, не так просто. Проте 28 листопада 1906 року М. Габерляндт повідомив, що моделі надійшли і він просить подати адресу, кому вислати за них гроші (в цій публікації лист № 19).

М. Габерляндт почував себе до обов'язку повідомити читачів свого журналу про бойківську колекцію і у звіті про діяльність музею за 1906 рік писав: «Хочу привернути увагу на збагачення нашої збірки з Бойківщини одинадцятьма експонатами, за які вдячні Івану Франку зі Львова, а має вона високу цінність» [7, 48] Як стало відомо із цього звіту, що, крім

отих одинадцяти предметів, було ще й десять предметів із Мшанця, закуплених в о. М. Зубрицького.

Про придбану нову колекцію предметів М. Габерляндт розповів у статті *Новий провідник по Музею австрійського народознавства* у номерах 1–2 журналу «*Zeitschrift für österreichische Volkskunde*» (с. 74–75) за 1908 рік.

Доля предметів, зібраних під час експедиції на Бойківщину, турбували її учасників. А тому один із її учасників З. Кузеля у рецензії на цей путівник зазначив: «Музей для австрійської етнографії зібрав вже багату і цінну колекцію етнографічного матеріалу, але не має місця, щоб відповідно умістити усе призбиране. Через те багато речей мусить спочивати у шафах або під столами, або в найліпшій разі в гардеробі та на корпи тари; для заощадження місця змушена управа накопичувати річі всілякого призначення і походження і переставляти їх раз у раз на ново, щоб здобути який кутик для нових прибутків. Так прим. бойківські річі, закуплені д-ром Франком мусіли близько два роки чекати на місце, аж удалося його знайти в темнім кутику при дверех і між зразками румунської етнографії. Одиноким виходом із того прикрого положення був би окремих будинок для музею і сього управі щиро бажаємо. Український відділ в австр[ійськ]ім музею дуже багатий, особливо гуцульський (та буковинський) і бойківський. Новий каталог подає про се докладніші інформації і віддасть добру прислугу тим, що оглядатимуть розкішну збірку австрійського музею» [1, 61–80]

У № 1–2 журналу за 1907 рік «*Zeitschrift für österreichische*

*Volkskunde*» (с. 27–32) Іван Франко опублікував дослідження під назвою: *Das älteste ruthenische Volkslied (Найстарша українська народна пісня)*, де мова йде про пісню *Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш? (O Donau, Donau, was rinnst du so trube)* та *Ой ты наш батюшка, тихий Дон* (*Ach du unser Väterchen, stiller Don*).

М. Габерляндт покладав велику надію на те, що І. Франко зробить й огляд народознавчих праць українських учених за 1907 рік і він мав намір опублікувати цей огляд в останньому номері журналу; це прохання він повторив ще раз, але на той час у Франка розпочалися сильні приступи хвороби рук і, либонь, через це він цього прохання не виконав. Мав він також надію, що Іван Франко зробить подібну експедицію з метою зібрання етнографічного матеріалу на Лемкіщину і про це нагадував йому у листах, але здійснити таку експедицію Іванові Франку не вдалося через хворобу.

М. Габерляндт автор книжки *Österreichische Volkskunde aus der Sammlung des Museums für österreichische Volkskunde in Wien (Австрійське народознавство за збірками музею у Відні)*, що вийшла у Відні 1911 року. Вона містила чимало сторінок, присвячених мистецтву гуцулів (вовняні вироби, гончарство, зокрема кафлярство Бахмінського (О. Бахматюка), вироби з пацьорків, гафти, вишивка, димкарство).

На жаль, невідома доля листів І. Франка до М. Габерляндта, хоча між обома йшло жваве листування. У серпневому випуску журналу «Україна» (№ 34) за 1986 рік у статті *Відгомін духовного життя* під № 5 був опублікований лист Івана Франка до

Міхаеля Габерляндта від 6 листопада 1907 року в перекладі українською мовою. Автор публікації – П. Рожнівський. Як виявилось, це псевдонім Федора Погребенника (1929 – 2000). Де він віднайшов цей лист і яка його подальша доля, автор публікації не вказав.

подаємо цей лист згідно із першодруком.

«Високоповажний пане!

Ви очевидно забули, що мені належить невелика сума 100 корон з каси Вашого товариства. Прошу Вас уклінно надіслати якомога швидше цю суму, оскільки я виплатив проф. Вовку гроші зразу після поділу експонатів.

І ще одне маленьке прохання. Чи не будете ласкаві вислати мені попередні річники Вашого журналу (з року 1901 у мене є лише зошити третій і четвертий). Шлю Вам мій сердечний привіт і залишаюсь

відданий Вам др. Іван Франко.

[P. S.] Чи не були б Вам бажаними мої рецензії на найновіші українські публікації з питань етнографії і народознавства» [3]

Останній лист М. Габерляндта датується 30 січнем 1912 року.

Справу Міхаеля Габерляндта продовжив його син Артур, який став його наступником у Музеї. У 1928 році вони видали монографію *Die Völker Europas und ihre volkstümliche Kultur* (Strecker & Schröder, Stuttgart 1928, 748 S.) (*Народи Європи та їх фольклорна культура*), яка містила, 27 таблиць, 401 ілюстрацій та три карти народів, у т. ч. розповсюдження мов і діалектів.

Міхаель Габерляндт помер 14 червня 1940 року і був похований на центральному цвинтарі Відня.

Від 23 березня до 30 серпня 2015 року у Віденському музеї (Wien, Karlplatz, 8) відбулася виставка Міт Галіції як результат наукового співробітництва між Міжнародним культурним центром у Кракові та Інститутом Дунайського регіону та Центральної Європи у Відні. Тут були представлені предмети, які були закуплені під час Бойківської експедиції 1904 року. Список закуплених предметів та їхню вартість зазначено Іваном Франком, що засвідчує згаданий лист І. Франка до М. Габерляндта від 6 листопада 1907 року. Одночасно з тим був випущений великий каталог цієї виставки.

### Bibliography and Notes

1. [Кузеля З.], *Neuer Führer durch das Museum für österreichische Volkskunde. Ausgearbeitet vom Direktor Dr. M. Haberlandt*, [in:] *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1908, I-II, S. 61-80. (Підписано: Z. K.).

2. Мороз М., *Зв'язки Івана Франка з Австрійським народознавчим товариством. Маловідома рецензія на працю Володимира Шухевича «Гуцульщина»*, [у:] *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Том ССХХІІІ: Праці секції етнографії та фольклористики* / Ред. Р. Кирчів, О. Купчинський, Львів 1992, с. 271-283.

3. Рожнівський П., *З духовного життя*, [у:] *Україна* 1986, № 34, с. 13.

4. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 50, 703 с.

5. *Хроніка українсько-руського Наукового товариства імені Шевченка у Львові*, Львів 1903, Число 4, № 16.

6. *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1903, № 1-2

7. *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1907, № 1-2.

[1895]

Dr. M. Haberlandt, Redakteur der «Zeitschrift für österreichische Volkskunde», Wien IV, Luisengasse 9

Sehr geehrter Herr Doktor!

In der Ihnen gewiss bekannt gewordenen Zeitschrift für österreichische Volkskunde ist alljährlich eine Bibliographie der österreichischen Volkskunde zu geben beabsichtigt. Im laufenden Jahrgang soll diese Zusammenstellung für das Jahr 1894 erfolgen.

Ich wende mich nun an Sie, hochgeehrter Herr Doktor, mit der freundlichen Bitte, sich in Interesse des gewiss sehr nützlichen Unternehmens der Mühe zu Unterstützung diese Zusammenstellung für die ruthenischen volkskundlichen Arbeiten des Jahres 1894, sei es Bücher, seien es Arbeiten in Zeitschriften und Zeitungen machen zu wollen. Es handelt sich darum die Titel der Arbeiten mit Angabe des Erscheinungsortes (nebst deutscher Übersetzung) auf einzelne Zettel zu schreiben und diese Zettel alphabetisch zu ordnen. Ich bitte daher alle Gebiete der Volkskunde, z. B. Dialekt, Hausbau, Religion, Lebensweise, Sitten und Gebräuche, Kleidung, Schmuck, Aberglaube, Volkspoesie, Volksgesang u.s.w.

Ich würde recht sehr bitten, diese Arbeit womöglich bis Ende November, längstens aber bis 15. Dezember fertig zu stellen und mir übersenden zu wollen. Das Honorar ist allerdings heuer (jetzt) noch ein geringes, 20 Florin per Druckbogen, aber es wird sich im nächsten Jahr bereits höher stellen.

Indem ich auf eine recht baldige freundliche Zusage hoffe, bin ich in vorzüglicher Hochachtung,

Ihr ergebener Dr. M. Haberlandt.

[P. S.] Ich lege ein Prospekt unseres Vereins bei, damit sie sich über die Ziele und Aufgaben desselben orientieren können.

Институт Літератури, № 1613, арк. 447-450. *Рукопис. Оригінал. Лист написаний на фірмовому бланку.*

Д-р М. Габерляндт, редактор «Часопису австрійської фольклористики», Відень IV, Луїзенгассе 9  
[1895]<sup>1</sup>

Вельмишановний Пане Докторе!

У безперечно відомому Вам «Часописі австрійської фольклористики» щорічно передбачене подання бібліографії праць, у яких досліджується австрійський фольклор. У поточному річнику також передбачається такий підбір позицій за 1894 рік.

Відтак я звертаюся до Вас, високоповажний Пане Докторе, із дружнім проханням, враховуючи безсумнівну користь цієї справи, підтримати її й докласти зусиль для укладання переліку українських (русинських) дослідницьких праць із фольклористики за 1894 рік, у тім числі книжок, розвідок у журналах і газетах. Йдеться про запис назви роботи на окремих картках зі зазначенням місця публікації (разом із перекладом німецькою мовою), а також про впорядкування цих карток за абеткою. Прошу врахувати при цьому усі аспекти фольклористики, приміром, діалект, будівництво хат, релігія, спосіб життя, звичаї та традиції, одяг, прикраси, забобони, народна поезія, народні пісні і т. д.

Дуже просив би завершити цю роботу, якщо це можливо, до кінця листопада, а найпізніше до 15 грудня, й надіслати її мені<sup>2</sup>. Цього року гонорар, щоправда, ще низький – 20 флоринів за друкований лист, але його розмір повинен підвищитися вже у наступному році.

Сподіваючись на Вашу швидку й прихильну згоду, висловлюю Вам свою глибоку повагу.

Відданий Вам Др. М. Габерляндт.

[P.S.] Докладаю проспект нашого товариства, щоб Ви мали змогу зорієнтуватись стосовно наших цілей і завдань<sup>3</sup>.



**№ 2**

Perchtoldsdorf b.(ei) Wien, 12/VII  
[1902]

Sehr geehrter Herr Doctor!

Verbindlichsten Dank für die freundliche Übersendung Ihrer sehr interessanten Besprechung von Czuchiewicz's Buch über die Huzulen, welche im nächsten Heft der Z.f.ö.V. (Zeitschrift für österreichische Volkskunde) erscheinen wird. Die von Ihnen erwähnte Arbeit wird mir für unser Organ sehr willkommen sein.

Hochachtungsvoll Dr. M. Haberlandt

Институт Літератури, № 1629, арк. 3-4. *Рукопис. Оригінал. Поштівка. На звороті поштовий штамп відправлення – 12.7.1902 та скерування: «Високодостойному Пану Д-рові Іванові Франку».*

Перхольсдорф побіля Відня, 12.07.  
[1902]

Високоповажний Пане Докторе!

Прийміть найсердечніше подяку за ласкаво надіслану рецензію про книжку Шухевича, присвячену гуцулам<sup>4</sup>; вона побачить світ у наступному номері «Z.f.ö.V.» («Zeitschrift für österreichische Volkskunde»<sup>5</sup>). А згадана Вами праця, як на мене, цілком прийнятна для нашого друкованого органу<sup>6</sup>.

З висловом пошани, Д-р М. Габерляндт

**№ 3**

24.VI.[1904] Wien I., Wipplinger Straße 34

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ich ersuche Sie, mir gef.(älligst) bekannt zu geben, wieviel Sie etwa benötigten würden, um eine halbwegs vollständige ethnographische Sammlung der Bojken für unser Museum für österreichische Volkskunde zu erwerben. Ich wäre in der Lage, Ihnen heuer etwa 400 Kronen zu diesem Zwecke zu überweisen. Würde das ungefähr genügen?

Hochachtend Dr. M. Haberlandt.

Институт Літератури, ф. 3, № 1629, арк. 1-2. *Рукопис. Оригінал. Поштівка. Поштовий штемпель відправлення – 24.6.1904, та скерування: «Високодостойному Д-рові Франкові, Львів, вулиця Чарнецького, 26».*

24.06 [1904] Відень I, Віпплінгер-Штрассе 34<sup>7</sup>

Високоповажний Пане Докторе!

Наважуюсь ласкаво запитати Вас, чи не могли б Ви повідомити мені, скільки б Ви потребували коштів, щоб придбати, тією чи іншою мірою, повну бойківську етнографічну колекцію для нашого музею австрійської народної творчості. Для цієї мети я б мав можливість переказати Вам тепер біля 400 крон. Чи цього було б достатньо?<sup>8</sup>

З глибокою повагою, Д-р М. Габерляндт

**№ 4**

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, I/4. Wipplingerstrasse Nr. 34,

Postsparkassa-Conto: 834 451

Wien 30/VI 1904

Hochverehrter Herr Doctor!

Ich sandte soeben per Postsparcasse 400 Kronen für die Sammelreise zu den Bojken, und bitte Sie recht herzlich nach Möglichkeit für das Museum, und in zweiter Linie für die Zeitschrift durch Aufsammlung von Materialien arbeiten zu wollen. Ich bin überzeugt, Ihrem edlen Eifer wird es gelingen, schöne Resultate zu zeitigen.

Hochachtungsvoll Dr. M. Haberlandt

Correspondenz-Cardé Mödling 1.7.04 Wohlgeb. Dr. Iwan Franko in Lemberg, Poinnicki-Gasse 4.

Институт Літератури, Фонд 3, 1629, арк. 9-10. *Рукопис. Оригінал. Поштівка Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора. Поштовий штемпель відправлення з Мид-*

лінга 1.7.1904 та скерування: «Високодосто-  
йному Д-рові Франкові, Львів, вулиця  
Понінського, 4.

Товариство австрійської народної  
творчості під патронатом Його Велич-  
ности Пана ерцгерцога Людвіга Віктора<sup>9</sup>  
Відень I/4, Віпплінгерштрассе 34,  
номер ошадної каси поштового від-  
ділення: 834 451

Відень, 30.06.1904

Високоповажний Пане Докторе!

Щойно я надіслав Вам 400 корон із  
метою експедиції на Бойківщину<sup>10</sup>; сер-  
дечно просив би Вас за можливості по-  
трудитися для музею, а відтак – збором  
матеріалів для журналу. Я переконаний:  
завдяки Вашій сумлінності Вам вдасться  
отримати плідні результати.

З висловом пошани, Д-р М. Габер-  
ляндт

#### № 5

Verein für österr. Volkskunde unter  
dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit  
des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs  
Ludwig Viktor

Mödling bei Wien 25/VII 1904

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ich übersendete Ihnen Anfangs Juli  
d.(dieses) J. (Jahres) 400 Kronen zu Auf-  
sammlungszwecken für das Museum für  
österr. Volkskunde. Bitte um gef. (gefällige)  
Empfangsbestätigung, der guten Ordnung  
halber für unsere Bücher.

Besten Erfolg wünsche! Ihr hochach-  
tungsvoll ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, №  
1624, арк. 597. *Рукопис. Оригінал. Поштівка*  
*Товариства австрійської народ-  
ної творчості під патронатом Його*  
*Величності Пана ерцгерцога Людвіга Ві-*  
*ктора.*

Мидлінг побіля Відня, 25.07.1904

Вельмишановний Пане Докторе!

На початку липня цього року я надіслав  
Вам 400 корон із метою зібрання колекції

для музею австрійської народної творчості.  
Ласкаво прошу Вас надіслати посвідку про  
отримання коштів для належного впоряд-  
кування фінансових документів.

З побажаннями успіху!

З повагою, відданий Вам Д-р М. Га-  
берляндт

#### № 6

Direction des Museums für österr.  
Volkskunde unter dem Protectorate Sei-  
ner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten  
Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, I/4. Wipplingerstrasse Nr. 34

Wien 29/IX [1904]

Hochverehrter Herr Doctor!

Ich veranstalte in der nächsten Zeit  
eine Ausstellung unserer im Jahre 1904 ein-  
gegangenen Neuerwerbungen und möchte  
hierbei gerne Ihre Aufsatzsammlung bei  
den Bojken einbeziehen. Ist es möglich, daß  
Sie die Ergebnisse Ihrer Aufsatzsammlung  
recht bald dem Museum einsenden?

Ich wäre sehr froh, wenn es möglich  
wäre. Bitte um gef. (gefällige) umgehende  
Rückäusserung.

Ihr verehrungsvoll und dankbar erge-  
bener Dr. M. Haberlandt

Wien, 29.9.1904

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629,  
арк. 5-6. *Рукопис. Оригінал. Поштівка*  
*дирекції музею австрійської народної твор-*  
*чості під патронатом Його Величності*  
*Пана ерцгерцога Людвіга Віктора та скер-*  
*ування: «Високодостоїнному Панові Док-*  
*торові Іванові Франкові, членові коміте-*  
*ту товариства Шевченка у Львові».*

Дирекція музею австрійської на-  
родної творчості під патронатом Його  
Величності Пана ерцгерцога Людвіга Ві-  
ктора

Відень I/4, Віпплінгерштрассе,

Відень, 29.09

Високоповажний Пане Докторе!

Найближчим часом я організову-  
ватиму виставку придбаних нами у

1904 році нових експонатів, тому хотів би з цієї нагоди охоче включити до неї зібрані Вами матеріали про бойків. Чи було б можливо, щоб Ви якомога швидше надіслали музею результати Ваших пошуків? Я був би дуже потішений, коли б так сталося. Ласкаво прошу відповісти.

З найглибшою повагою, щиро відданий Вам Д-р М. Габерляндт  
Відень, 29.9.1904

#### № 7

Direction des Museums für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, am 6. October 1904

Hochverehrter Herr Doctor!

Ich war so frei, mit Rücksicht auf die unmittelbar bevorstehende Eröffnung der Ausstellung unserer heurigen Erwerbungen Sie, hochverehrter Herr Doctor, telegraphisch zu bitten, die von Ihnen zustande gebrachte Sammlung von den Bojken als Eilgut absenden zu wollen. Schon jetzt, nach Erhalt Ihres ersten frd. (freundlichen) Berichtes, erlaube ich mir Ihnen zu dem voraussichtlich großen Erfolg Ihrer Sammelreise auf das Wärmste Glück zu wünschen und Ihnen namens unseres Vereins und Museums auf das Verbindlichste und Wärmste für alle Ihre Bemühungen zu danken. Ich bin überzeugt, daß Niemand mit so viel Verständnis und eindringender Kenntniß des Volkslebens die Sammlung anlegen konnte, als Sie hochgeehrter Herr Dr., und deßwegen freue ich mich ungemein und sehe mit hoher Spannung Ihrem ausführlichen Reisebericht entgegen, den ich in der Festschrift abdrucken werde, welche mit Beiträgen unserer hervorragendsten Mitarbeiter ausgestattet, aus Anlaß des 10-jährigen Bestandes unseres Vereins Mitte Dezember erscheinen soll. Ich hoffe Ihren Bericht auch mit einigen guten Abbildungen nach Ihrer Sammlung schmücken zu können.

In angenehmster Erwartung Ihrer Sendung und weiteren Nachrichten bin ich Ihr

hochachtungsvoll und dankbar ergebener  
Dr. M. Haberlandt

Институт Літератури, Фонд 3, № 1624, арк. 573-575. *Рукопис. Оригінал. Бланк дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.*

Дирекція музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора

Відень, 6 жовтня 1904

Високоповажний Пане Докторе!

Безпосередньо напередодні виставки наших найновіших надбань я дозволив собі телеграфом звернутися до Вас, вельмишановний Пане Докторе, з проханням надіслати зібрану Вами колекцію про бойків терміновим вантажем. Уже тепер, по отриманню Вашого першого дружнього звіту, дозволю собі якнайпалкіше побажати Вам щастя з огляду на передбачуваний великий успіх Вашої експедиції, а також щиросердно подякувати Вам від імени нашого товариства та музею за Ваші старання. Я переконаний, що ніхто, крім Вас, високоповажний Пане Докторе, не зміг би укласти колекцію з таким розумінням і всебічним знанням життя народу, а тому неабияк тішуся й із великим нетерпінням очікую Ваш докладний опис експедиції; звіт опублікую у ювілейному збірнику, в якому будуть уміщені статті наших найбільш видатних співробітників; він побачить світ у середині грудня з нагоди 10-річчя заснування нашого товариства.

Я сподіваюсь також, що мені вдасться прикрасити Вашу доповідь низкою добрих репродукцій із Вашої колекції.

У приємному очікуванні Вашого матеріалу та подальших вісток – із повагою, відданий Вам Д-р М. Габерляндт

Direction des Museums für österr.  
Volkskunde unter dem Protectorate Sei-  
ner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten  
Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, am 12. Octob. 1904

Hochverehrter Herr Doctor!

Vor allem den besten, wärmsten Dank für Ihre von so großem Erfolg gekrönten Bemühungen mit dem Zustandebringen der reichen, das Leben der Bojken in allen Details widerspiegelnden, von wissenschaftl. Geiste geleiteten Sammlung! Ich bin hoch befriedigt, in Ihnen einen so ausgezeichneten Mitarbeiter gewonnen zu haben und werde gebührend Ihr Verdienst allüberall ins rechte Licht stellen. Die Auslagen sind sehr mäßige! Sehr freue ich mich auf die verschiedenen Nachtragsendungen, die ich nur recht bald angelangt sehen möchte, damit ich sie unserer am 8. eröffneten Ausstellung noch nachträglich einverleiben könne. Ebenso bitte ich die bestellten Modelle ausarbeiten zu lassen und seinerzeit an Ort und Stelle zu fahren, um ihre Ausführung zu kontrollieren und ihre Verpackung zu leiten. Die Mittel, bis zu 150 – 160 Kronen werde ich schon aufzutreiben wissen. Herrn Prof. Volkov bitte ich inzwischen in meinem Namen wärmstens für alle seine Bemühungen zu danken und ihm zu sagen, wie froh ich bin, daß er sich für unser Museum so sehr bemüht. Wir werden jetzt dank Ihrer Thätigkeit ein sehr gutes Gemälde der ruthenischen Bevölkerung Ostgaliziens und der Bukovina in unserem Museum erhalten.

Ihren Bericht über die Aufsammlung und die Bedeutung der Gegenstände bitt ich bis 15. Nov. fertigstellen und einsenden zu wollen. Ich hoffe, ihn reich mit Abbildungen ausstatten zu können. Bekommen wir auch Photographien? Ferner habe ich Keramiken vermisst? Ofen-Kacheln decoriert, Herdgeräthe, Beleuchtungswesen wäre mir sehr erwünscht vertreten zu haben. Modelle von Backöfen, Herdanlagen etc. desgleichen.

Mit nochmaligem besten Danke bin ich Ihr hochachtungsvollst ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3,  
№ 1624, арк. 603-608. *Рукопис. Оригінал.*  
*Бланк дирекції музею австрійської на-  
родної творчості під патронатом Його*  
*Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Ві-*  
*ктора.*

Дирекція музею австрійської на-  
родної творчості під патронатом Його  
Величності, Пана ерцгерцога Людвіга  
Віктора.

Відень, 12 жовтня 1904

Високоповажний Пане Докторе!

Насамперед прийміть найсердечні-  
шу подяку за – з таким виразним успі-  
хом – закінчені потуги щодо зібраної ко-  
лекції, яка позначена винятково науко-  
вим характером і в усіх деталях віддзер-  
калює життя бойків! Я напрочуд вдово-  
лений, що мені вдалося віднайти у Вашій  
особі такого відмінного співробітника й  
зроблю все, щоб виокремити Ваші заслу-  
ги повсюди і завжди у належному світлі.  
Витрати вельми помірні! З радістю споді-  
ватимусь на отримання різних додат-  
кових матеріалів, які я невдовзі хотів би  
бачити з тим, щоб я міг включити ще їх  
заднім числом у виставку, що відкрилась  
8-го (жовтня). Я просив би Вас також під-  
готувати замовлені моделі та у відповід-  
ний час вирушити у дорогу, щоб на місці  
проконтролювати виконання замовлен-  
ня і покерувати пакуванням експонатів.  
Кошти, близько 150–160 корон, я знайду  
можливість роздобути. Наразі прошу пе-  
редати проф. панові Волкову<sup>11</sup> найпалкі-  
шу подяку від мого імени й наголосити  
йому, наскільки я потішений, що він до-  
кладає таких зусиль у справі співпраці  
із нашим музеєм. Тепер завдяки Вашій  
діяльності наш музей матиме зримий  
образ русинського населення Східної  
Галичини та Буковини. Прошу закінчи-  
ти та надіслати Вашу доповідь про стан  
колекції та значення окремих предме-  
тів до 15 листопада. Плакаю надію, що  
мені вдасться оформити їх численни-  
ми репродукціями. Чи отримаємо ми й

світлини? Крім цього, чи не забув я про керамічні вироби? Я б дуже бажав, аби були представлені також декоровані пічні кахлі, кухонне начиння, освітлювальні прилади, моделі хлібопекарських печей, устаткування для печей тощо.

Ще раз сердечно дякую, Ваш щиро відданий Д-р М. Габерляндт

**№ 9**

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien 25/XI [1904]

Hochverehrter Herr Doctor!

Die Zeit naht heran, wo ich Sie um gef. Übersendung Ihres Reiseberichtes für die Zeitschrift bitten muß; der letzte Einsendungstermin ist der 1. Dez. d. (dieses) J. (Jahres) – Ferner bitte ich um gef. (gefällige) Nachricht, wann die von Herrn Prof. Volkov gesammelten Gegenstände an das Museum abgesendet werden dürften, und ich lege großen Werth darauf, dieselben zu erhalten. Bitte um gef. baldigen Bescheid!

Mit vorzüglicher Hochachtung, Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 7–8. *Рукопис. Оригінал. Поштівка Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора  
Відень, 25.11[1904]

Вельмишановний Пане Докторе!

Наближається час, коли я змушений ласкаво просити Вас надіслати звіт про Вашу експедицію для нашого журналу; остаточний термін надіслання – 1 грудня цього року. Крім того, люб'язно просив би Вас повідомити, коли буде змога відправити музею експонати, зібрані паном

проф. Волковим і я надаю велике значення стосовно отримання цих речей.

Дружньо просив би про невідкладну відповідь!

З почуттями глибокої поваги, Д-р М. Габерляндт

**№ 10**

Wien 9/I [1905]

Hochverehrter Herr Doctor!

Ich bitte Sie dringendst um gef. Entsendung des versprochenen Reiseberichtes über Ihre Expedition zu den den Bojken, da ich denselben noch im Schlußheft 1904, das im Laufe des Januar erscheinen soll, bringen will und muß. Wie steht es mit der Ergänzungssammlung und mit den Photographien Prof. Volkovs?

Mit verehrungsvollen Grüßen ergehenst Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 11-12. *Рукопис. Оригінал. Поштівка зі скеруванням: «Високодостойному Панові Докторові Іванові Франкові, членові правління наукового товариства Шевченка у Львові, Понінська, 4».*

Відень, 9/I [1905]

Високоповажний Пане Докторе!

Терміново прошу Вас надіслати обіцяну доповідь про Вашу експедицію на Бойківщину, оскільки я хочу й мушу подати його у завершальний номер журналу за 1904 рік, що має з'явитися упродовж січня (1905)<sup>12</sup>. Як виглядає справа з доповненням до колекції, у тім числі зі світлинами проф. Волкова?

З особливо прихильними вітаннями, щиро відданий Д-р М. Габерляндт

**№ 11**

Wien 16/I 1905

Sehr verehrter Herr Doctor!

Herzlichen Dank für Ihr frdl. Schreiben.

Ich bedaure sehr, daß Sie so überarbeitet sind; ich bin es leider selbst in hohem Grade und weiß Ihnen die Pein nachzufühlen. Den Anfang des Manuscriptes habe ich mit

bestem Dank erhalten, hoffentlich bis Ende des Monats den Schluß? – Werde ich die Abzüge der photographischen Aufnahmen erhalten? Ich bin natürlich sehr gerne bereit, die Kosten der Positive zu tragen. Auf die Sammlung freue ich mich sehr.

In aufrichtiger Dankbarkeit und Verehrung, Ihr ergeb. Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, №1629, арк. 13-14. *Рукопис. Оригінал. Простівка з поштовим штемпелем відправки з Відня 17.01.1905 р. та скеруванням «Високостойному Панові Докторові Іванові Франкові, заступникові голови правління Наукового товариства Шевченка у Львові, Галичина, Понінська, 4».*

Відень, 16/І 1905

Високоповажний Пане Докторе!

Сердечно дякую за Ваш дружній лист. Вельми шкодую, що Ви настільки завантажені роботою; на жаль, я й сам відчуваю це такою ж мірою, а тому можу Вам тільки поспівчувати. З вдячністю я отримав початок рукопису, сподіваюсь, до кінця місця буде й його завершення? Чи я отримаю й відбитки фотографій? Звісно, я охоче візьму на себе кошти за виготовлення позитивів світлин. Колекція принесе мені радість.

З правдивою вдячністю та повагою, відданий вам Д-р М.Габерляндт

## № 12

Direction des Museums für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, 5.5.1905

Sehr geehrter Herr Doctor!

Wäre es Ihnen möglich, den Schluß Ihrer Abhandlung «Eine ethnologische Expedition ins Bojkenland» im Laufe des Mai einzusenden; ich möchte denselben im III. Heft unserer Zeitschrift publicieren, das Mitte Juni erscheinen soll. Ich werde einige Tafeln mit Zeichnungen von Gegenständen aus Ihrer Bojkensammlung hergeben.

Hochachtend Dr. M. Haberlandt  
[P. S.] Hätten Sie eventuell Zeit und Lust, mit mir im Juli zu den Lemken zu gehen und dort zu sammeln? Beste Empfehlung D. (der) O. (obengenannte)

Інститут Літератури, Фонд 3, №1629, арк. 15-16. *Рукопис. Оригінал. Поштівка дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора з поштовим штемпелем відправлення з Відня 5.5.1905 р. та скеруванням: «Високостойному Панові Докторові Іванові Франкові, заступникові голови правління наукового товариства Шевченка у Львові, Галичина, Понінська, 42».*

Дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора

Відень, 5.5.1905

Вельмишановний Пане Докторе!

Чи було б ще можливо надіслати завершення Вашої студії *Етнографічна експедиція на Бойківщину* упродовж травня; її хотів би опублікувати у III зошиті нашого журналу, що повинен з'явитися у середині червня. Я прагну подати тут декілька таблиць із рисунками предметів з Вашої бойківської колекції.

Шанобливо, Д-р М. Габерляндт

[P. S.] Чи мали б Ви, можливо, час і бажання податися зі мною у липні на Лемківщину, щоб там зібрати колекцію про лемків?

З поклонами – підписаний вище

## № 13

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien 26/V 1905

Hochverehrter Herr Doctor!

Ich bitte Sie sehr um gef. (gefällige) umgehende Mitteilung, ob ich auf die Fortsetzung Ihrer Abhandlung über die eth-

nolog. Expedition zu den Bojken bis Ende Mai rechnen kann, da ich nur dann dieselbe noch ins nächste Heft der Z.f.ö.V. aufnehmen könnte. Wie denken Sie über meinen Vorschlag, im Juli mit mir zu den Lemken zu gehen? und dort zu sammeln.

Hochachtungsvollst Dr. M. Haberlandt

Институт Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 17-18. *Рукопис. Оригінал. Поштівка Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора з поштовим штемпелем відправлення з Мидлінга 26.5.1905 р.*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора  
Відень, 26.05.1905

Вельмишановний Пане Докторе!

Я люб'язно просив би Вас невідкладно повідомити, чи я можу розраховувати на продовження Вашої студії про етнологічну експедицію на Бойківщину до кінця травня, позаяк тільки у такому випадку я міг би подати її у наступному зошиті «Z.f.ö.V.» («Zeitschrift für österreichische Volkskunde» / «Журнал австрійської етнології»). Що Ви думаєте про мою пропозицію у липні податися на Лемківщину? З метою зібрання колекції про лемків?

З висловом найбільшої поваги, Д-р М. Габерляндт

#### № 14

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien 30. Mai 1905

Hochverehrter Herr Dr.!

Besten Dank für die frdl. (freundliche) Übersendung Ihres Manuscriptes. Ich werde dasselbe nach Möglichkeit reich illustrieren. Bitte um baldigste Einsendung des Schlusses. Wie denken Sie über meinen Vorschlag, im Juli zu den Lemken zu gehen und dort zu sammeln?

Hochachtungsvollst ergeb. Dr. M. Haberlandt

Институт Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 19-20. *Рукопис. Оригінал. Поштівка Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.  
Відень, 30.05.1905

Високоповажний Пане Докторе!

Велике спасибі за дружнє надіслання Вашого рукопису. Я намагатимусь і його, за можливості, широко проілюструвати. Прошу якнайшвидше надіслати завершення. Що Ви думаєте про мою пропозицію у липні податися на Лемківщину з метою зібрання колекції про лемків?

Із висловом найбільшої поваги, Д-р М. Габерляндт

#### № 15

Direction des Museums für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, am 24. VI. 1905

Hochverehrter Herr Doctor!

Besten Dank für die Correctur und Bilderlegenden. Selbstredend kommen mehr Abbildungen zu ihrem Aufsatz, nur waren sie bei Absendung der Correctur nicht fertig gestellt und sind theilweise noch in Arbeit. Ich lege zwei Tafeldrucke bei. – Separata werden hergestellt werden. Ich lasse 100 anfertigen.

Was meine Reise zu den Lemken in Ihrer lebenswürdigen Begleitung betrifft, so kann ich noch immer nichts Definitives sagen; doch steht mir auf alle Fälle nur die Zeit vom 10. - 24. Juli zu Gebote. Ich werde Ihnen bestimmt im Laufe der nächsten Woche definitiven Bescheid sagen können. Ev. (eventuell) müssten wir die Expedition auf das

nächste Jahr verschieben, was ich aber nur ungern tun würde. Die bei Ihnen erliegenden Sachen für das Museum würde ich recht sehr bitten, doch umgehend an das Museum senden zu wollen, samt Kostenangabe.

In großer Eile mit den verehrungsvollsten Grüßen und Empfehlungen,  
Ihr sehr erg. Dr. M. Haberlandt.

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 21-24. *Рукопис. Оригінал. Бланк Дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.*

Дирекція музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора

Відень, 24.6.1905

Вельмишановний Пане Докторе!

Велике спасибі за коректу та опис світлин. Зрозуміло, що до Вашої студії додасться більше відбитків, однак, при відправленні коректи вони ще не були готові й частково ще й досі у роботі. Додаю дві ручні набивки. Відбитки будуть виготовлені. Я замовлю 100 штук. Що стосується моєї подорожі на Лемківщину у Вашому прихильному супроводі, то я ще й досі не можу нічого сказати напевно; проте мені б пасував у будь-якому разі тільки період від 10 до 24 липня. З точністю я зможу Вам сказати упродовж наступного тижня<sup>13</sup>. Ймовірно, будемо змушені відкласти експедицію на наступний рік, що я, утім, зробив би неохоче. Речі для музею, що ще все перебувають у Вас, гречно просив би терміново надіслати музею разом з кошторисом.

З великим очікуванням – найщиріші вітання та поклони, відданий Вам Д-р М. Габерляндт

#### № 16

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien 28/XII 1905

Hochverehrter Herr Doctor!

Ihr Vorschlag, in unserem Verein einen Vortrag zu halten, kommt uns äusserst erwünscht. Im Febr. 1905 haben wir unsere Jahresversammlung; das wäre die schönste Gelegenheit, ev. (eventuell) aber auch im Januar in unserer Monatsversammlung. „Übersicht über die kleinrussische Ethnographie“ als Thema sehr willkommen. Dauer – 1-1/2 Stunden. Die Gegenstände für das Museum gütigst mitzubringen. Wir wollen dann gleich die Lemken-Expedition für Juli besprechen. Glückliches Neujahr! Ihr verehrend ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 25-26. *Рукопис. Оригінал. Поштівка Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора та скеруванням: «Високодостойному Панові Докторові Іванові Франкові».*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора  
Відень, 28.12.1905

Високоповажний Пане Докторе!

Ваша пропозиція виголосити у нашому Товаристві доповідь – винятково бажана для нас. У лютому 1905 року відбудуться наші щорічні збори; це була б найкраща нагода, або ж можливим є ще Ваш виступ на тему *Огляд української етнографії* у січні на місячних зборах. Тривалість виступу – 1-1/2 год. Експонати для музею просив би привезти з собою. Відразу обговоримо при нагоді й експедицію на Лемківщину, що запланована на липень.

Щасливого Нового Року!

З пошаною, відданий Вам Д-р М. Габерляндт

#### № 17

Direction des Museums für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor



Wien 9. X. 1906

Sehr geehrter Herr Dr.!

Sie schreiben mir vor einiger Zeit, Sie wollten die Güte haben, einige Modelle, Photos und sonst einige Nachträge zu Ihrer Bojkensammlung zu bringen oder zu senden. Darf ich wohl in Bälde auf gütige Übersendung zählen mit Kostenangabe?

In vorzüglicher Hochachtung. Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 27-28. *Рукопис. Оригінал. Поштівка дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора, Поштовий штемпель надходження листівки у Львів – 11.10.1906 р.*

Дирекції музею австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора

Відень, 9.10.1906

Вельмишановний Пане Докторе!

Напередодні Ви писали мені, що мали б бажання привезти або ж надіслати деякі моделі, світлини та окремі інші прилоги до Вашої бойківської колекції. Чи міг би я невдовзі розраховувати на найшвидше надсилання з кошторисом?

Із почуттями глибокої поваги, Д-р М. Габерляндт

#### № 18

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien, am 7. Nov. 1906

Hochverehrter Herr Prof.!

Besten Dank für Ihre gütigen Bemühungen und den Beitrag für die Zeitschrift. In unserer Kasse herrscht jetzt am Jahresende schon solche Ebbe, dass ich vielmals bitten möchte, wenn ziemlich, mit der Beilegung der Post von 260 kr. (Kronen) 23 h. (Heller) sich gütigst bis Anfang Januar, wenn wir unsere Staatssubvention erhalten

haben, gedulden zu wollen. Die freundlich übersendeten Kostüme sind interessant, aber etwas teuer, immerhin bin ich froh, sie für unser Museum durch Ihre gütige Vermittlung erhalten zu haben.

Wünsche Ihnen baldige Erholung und Entlastung; mir geht es nicht besser, ich erliege fast unter der Last meiner Arbeiten.

In ausgezeichnete Verehrung, Ihr ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 29-30. *Рукопис. Оригінал. Бланк Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора  
Відень, 7.11.1906

Високоповажний Пане Професоре!

Велике спасибі за Ваші люб'язні зусилля, а також за статтю для журналу. Втім, у нашій касі тепер, наприкінці року, вже панує така пустка, що я б дуже просив би Вас терпеливо зачекати у справі погашення поштової вартості у розмірі 260 корон та 23 геллери до початку січня, коли ми отримаємо наші державні дотації. Люб'язно надіслані Вами екземпляри вбрання дуже цікаві, хоча й дещо дорогі; все ж, я тішуся, що завдяки Вашому посередництву наш музей їх отримав.

Бажаю Вам швидкого відпочинку та розвантаження від обов'язків; мені йдеться не краще, бо я майже знемагаю під тягарем моїх робіт.

Із відмінною пошаною, відданий Вам Д-р М. Габерляндт

#### № 19

Wien, 28/XI 1906

Hochverehrter Herr Dr.!

Heute sind aus Mszaniec wohlbehalten 10 interessante Modelle, angefertigt vom Landmann Roman Petryczkowicz angelangt. Ich danke Ihnen, hochgeehrter Herr Dr. wärmstens und verbindlichste für Ihre so

gütige und erfolgreiche Vermittlung und Bemühung, und bitte mir gefälligst mitzuteilen, wieviel die Anfertigungskosten betragen und an wen ich dieselben zu schicken habe. – Für einen Beitrag irgendwelcher Art für unsere Zeitschrift wäre ich sehr dankbar.

Hochachtend Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 31-32. *Рукопис. Оригінал. Поштівка. Дата надходження листівки у Львів – 29.11.1905 р.*

Відень, 28.11. 1906

Високоповажний Пане Докторе!

Сьогодні з Мшанця<sup>14</sup> надійшли 10 цікавих моделей, що виготовив селянин Роман Петричкович. Я палко й ласкаво дякую Вам, високоповажний Пане Докторе, за Ваше люб'язне й успішне посередництво, а також за Ваші зусилля; сердечно прошу Вас повідомити, яку вартість складають кошти виготовлення й кому мені їх слід надіслати. Був би вдячний за статтю будь-якого характеру для нашого журналу.

З глибокою повагою, Д-р М. Габерландт

## № 20

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ludwig Viktor

Wien am 11. Nov. 1907

Hochverehrter Herr Dr.!

Mit gleicher Post übersende ich Ihnen als erste Rate der Ihnen noch gebührenden 102 Kronen den Betrag von 50 Kronen und bitte Sie, wenn möglich, mit der Zahlung des Restbetrages noch bis 2. Januar d. J. Geduld haben zu wollen, da unsere disponiblen Mittel heute schon gänzlich erschöpft sind. Bei dieser Gelegenheit bitte ich um gütige Entschuldigung, daß es so lange gedauert hat. – Die von Ihnen gewünschten Ergänzungen unserer Zeitschrift seit 1901 werden Ihnen pünktlich zukommen. Ich habe unsere Expedition schon diesbezüglich beauftragt.

Höchst willkommen werden mir alle Rezensionen über die neuesten ruthenischen Erscheinungen zur Ethnographie und Volkskunde sein. Auch eine ausführliche Inhaltsangabe Ihrer eigenen Publikationen zur ruthenischen Volkskunde (so über das Weihnachtspiel in der Ukraine, usw.) wären mir höchst erwünscht. Ich habe ohnedies vor, in einem Aufsatz in der Zeitschrift und in der «Österr. Rundschau» die ausserordentlich rührige Tätigkeit der Shevchenko Gesellschaft auf ethnographisch volkskundlichem Gebiet ins Licht zu setzen. Bitte auch über die Lemken-Expedition von Prof. Volkov und Z. Kuzela um ausführliche Nachrichten für unsere Zeitschrift. – Im nächsten Sommer möchte ich bestimmt mit Ihnen, hochverehrter Herr Dr. Franko, in das Lemkengebiet reisen und dort sammeln und forschen. Bitte machen Sie es möglich. Die Kosten dieser Expedition würde natürlich unser Museum tragen.

In ausgezeichnete Verehrung, hochgeehrter Herr Dr., stets Ihr ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 33-36. *Рукопис. Оригінал. Бланк Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його Величності Пана ерцгерцога Людвіга Віктора.*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його Величності, Пана ерцгерцога Людвіга Віктора  
Відень, 7.11.1906

Високоповажний Пане Докторе!

Цією ж поштою надсилаю Вам на рівні першого внеску 50 корон із належних Вам коштів у розмірі 102 корон і прошу Вас, якщо можливо, терпеливо зачекати з виплатою решти суми ще до 2 січня наступного року, оскільки наші вільні грошові засоби вже сьогодні цілком вичерпані. Принагідно прошу Вас люб'язно вибачити, що все це триває так довго. Замовлені Вами номери нашого журналу від 1901 надійдуть до Вас своєчасно. Я вже доручив вести відповідну підготовку нашої експедиції.

Корисними будуть для мене всі рецензії стосовно новітніх українських видань із етнографії та фольклору. Вельми бажаним для мене є також докладний перелік Ваших власних публікацій про українську народну творчість (приміром, про Різдвяний вертеп в Україні і т. п.). Втім, я й так маю намір висвітлити в одному матеріалі напрочуд плідну діяльність Наукового товариства Шевченка, зокрема, в етнографічній та фольклорній ділянках, на шпальтах журналу, а також на сторінках часопису «Österr.[eichische] Rundschau» («Австрійський огляд»). Звертаюся також із проханням надіслати докладні відомості для нашого журналу про експедицію на Лемківщину під орудою проф. Волкова та З. Кузелі<sup>15</sup>. Наступного літа я б неодмінно хотів разом із Вами, вельмишановний Пане Докторе Франко, здійснити подорож у край лемків і там збирати й досліджувати. Будь ласка, вчиніть це можливим. Кошти на проведення експедиції візьме на себе, поза всяким сумнівом, наш музей.

З відмінною пошаною, високодостоїнний Пане Докторе, завжди відданий Вам Д-р М. Габерляндт

#### № 21

Wien, 11. XII. 1907

Hochverehrter Herr Doctor!

Darf ich Sie vielmals bitten mir baldmöglichst die freundlichst versprochenen Berichte über die ruthenischen volkskundlichen Arbeiten der letzten Jahre zu senden? Ich benötige dieselben dringendst für das Schlußheft der Zeitschr.f.ö.V. In dem sie nochmals erscheinen sollen.

Mit verbindlichstem Dank im Vorhinein Ihr hochachtungsvoll ergebener Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 37-38. *Рукопис. Оригінал.*

Відень, 11.12.1907

Високоповажний Пане Докторе!

Чи міг би я звернутися до Вас із проханням якомога швидше надіслати

люб'язно обіцяні матеріали про українські фольклористичні праці, що з'явилися упродовж останніх років?<sup>16</sup> Вони терміново потрібні мені для завершального зошита журналу «Z.f.ö.V.» («Zeitschrift für österreichische Volkskunde» / «Журнал австрійської етнології»). Тут вони знову повинні бути опубліковані.

Заздалегідь із найглибшою подякою, щиро відданий Вам Д-р М. Габерляндт

#### № 22

[15.02.1908]

Hochverehrter Herr Dr.!

Ich bin in Sorge, da? Ich gar kein Lebenszeichen von Ihnen, hochverehrter Herr Dr., erhalte. Sie versprochen mir gütigst einen Bericht über die ethnographischen Arbeiten auf ruthenischem Gebiet in den letzten Jahren (speziell die Arbeiten der Shevchenko Gesellschaft). Leider habe ich bisher nichts erhalten. Die abgesendete II. Rate unserer Schuld im Betrag von 52 Kronen haben Sie wohl bekommen? Bitte um gütige Bestätigung für unsere Kassa. Erfreuen Sie mich bald durch ein freundliches Lebenszeichen.

Hochachtungsvollst, Dr. M. Haberlandt

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 39-40. *Рукопис. Оригінал.*

[15.02.1908]

Високоповажний Пане Докторе!

Я таки заклопотаний, що ж? Не маю від Вас жодного знаку життя, високоповажний Пане Докторе. Ви ж люб'язно обіцяли доповідь про етнографічні праці на землях України за останні роки (у першу чергу, публікації товариства Шевченка). На жаль, я й досі нічого не отримав. Надісланий другий внесок нашого внеску у розмірі 52 корон, напевно, надійшов до Вас? Будь ласка, прошу посвідку для нашої каси. Порадуйте мене невдовзі знаком життя від Вас.

Із висловом найбільшої поваги, Д-р М. Габерляндт

Verein für österr. Volkskunde unter dem Protectorate Seiner k. und k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand

Wien, am 30. Januar 1912

Euer Hochwohlgeboren!

Die ergebenst gefestigte Vereinsleitung beehrt sich mit folgenden Bürstenabzug eines Aufrufes zu übersenden, der mit Unterschrift des gesammten Vereins-Ausschusses versehen verbreitet werden soll. Nur in dem unverhofften Falle, als Euer Hochwohlgeboren nicht wünschen sollten, Ihren werten Namen unter dem Aufrufe zu sehen, bitten wir um diesbezügliche Nachsicht.

Hochachtungsvoll

Prof. Dr. Haberlandt, k.k.Reg. Rat

Інститут Літератури, Фонд 3, № 1629, арк. 41-42. *Рукопис. Літографія. Бланк Товариства австрійської народної творчості під патронатом Його імператорсько-королівської Величності ерцгерцога Франца Фердинанда, Відень 1, Віпплінгерштрассе 34.*

Товариство австрійської народної творчості під патронатом Його імператорсько-королівської Величності ерцгерцога Франца Фердинанда

Відень 1, Віпплінгерштрассе 34

Відень, 30 січня 1912

Ваша високоповажаність!

Прихильно віддане керівництво Спілкою має за честь надіслати Вам коректурний відбиток звернення<sup>17</sup>, що передбачає доцільність його поширення за підписом від імени комітету. Тільки у неочікуваному випадку, якщо б Ви, Ваша високоповажаність, не бажали побачити Ваше славне ім'я під закликком, то ми б просили бути по-блажливим стосовно цього прохання.

Із глибоким поважанням проф. др. Габерляндт, і. [імператорсько-] к. [королівський] урядовий радник

Переклад із німецької Миколи Зимомрі, Івана Зимомрі.

## Bibliography and Notes

1. Датується на основі змісту листа.

2. Така бібліографія не була опублікована. Очевидно Іван Франко не встиг її через зайнятість іншими справами підготувати.

3. Проспект не зберігся.

4. Володимир Шухевич (1849 – 1915) – видатний український фольклорист, автор п'ятитомної праці *Гуцульщина*.

5. «Журнал австрійської етнології» (1895 – 1917) – авторитетне спеціальне видання, присвячене дослідженню етнології, у т. ч. усної народно-поетичної творчості бойків, лемків, гуцулів.

6. Рецензія була опублікована у № 5 журналу, що вийшов наприкінці жовтня 1902 року. Українською мовою в перекладі Лариси Сабан її вперше було опубліковано у статті: М. Мороз, *Зв'язки Івана Франка з Австрійським народознавчим товариством. Маловідома рецензія на працю Володимира Шухевича «Гуцульщина», [у:] Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Том ССХХІІІ: Праці секції етнографії та фольклористики / Ред. Р. Кирчів, О. Купчинський, Львів 1992, с. 271-283.*

7. На цій самій вулиці у будинку № 26 мешкав Іван Франко, коли навчався у Віденському університеті у 1892 – 1893 роках.

8. Очевидно, що Іван Франко погодився на цю суму, яка призначалась на закупівлю.

9. Віктор Людвіг (1842 – 1919) – ерцгерцог Австрійський.

10. Наукова експедиція на Бойківщину відбулася 18 серпня – 24 вересня 1904 р.

11. Волков (Вовк) Федір (1847 – 1918) – відомий український етнограф і літературознавець. Брав участь у Бойківській експедиції.

12. Праця Івана Франка *Етнографічна експедиція на Бойківщину* на шпаль-

тах віденського видання «Zeitschrift für österreichische Volkskunde» (1905, Heft 1–2, S. 17–32; Heft 3–4, S. 98–115). Українською мовою вперше опубліковано: Іван Франко, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: 1982, Том 36, с. 68–99.

13. У листі до Володимира Гнатюка від 29 липня 1905 року Іван Франко писав: «Що буде з прогулькою, ще не знаю. Вовк виїхав до Будапешта, мабуть, разом з Кузелею, та я відпросився від угорської мандрівки. Габерляндт не пише досі нічого, та я й рад, бо сиджу собі спокійно, тай довбаю «своє»» (Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 50, с. 270). Вона була перенесена на липень наступного року.

14. Село теперішнього Старосамбірського району Львівської області, звідки починалась Бойківська експедиція. У селі був священиком український етнограф і фольклорист, шкільний товариш Івана Франка Михайло Зубрицький (1856 – 1919).

15. Зенон Кузеля (1882 – 1952) – відомий український фольклорист і мовознавець, учасник експедиції на Бойківщину.

16. Перед тим був лист І. Франка до М. Габерляндта від 6 листопада 1907 року, наведений вище.

17. Таке звернення не збереглося.

\*\*\*

30 листопада 2016 року виповнилося сімдесят літ докторові філологічних наук, професорові Миколі Зимомрі. Від 1966 року – на педагогічній роботі. В доробку ювіляра п'ятдесят окремих книжкових видань, понад сімсот статей, опубліко-

ваних українською, польською, болгарською, білоруською, російською, німецькою, угорською та англійською мовами. Професор М. Зимомря – член Національної спілки письменників України, автор монографічних праць (*Сприйняття творчості Тараса Шевченка в німецькомовному світі до 1917 року* (Берлін 1976), *Художній переклад і рецепція в контексті взаємодії літератур* (Ужгород 1981), *Августин Волошин* (1994, 1995, 2006), *Німеччина та Україна: У нарисах взаємодії культур* (Львів 1999), *Опанування літературного досвіду. Переємність традиції в задовоєнні поезії Тараса Шевченка* (Дрогобич 2003), *Виміри духових змагань* (Кошалін 2006), *Текст. Система. Поетика жанру* (Дрогобич 2012) та ін.; збірок художніх нарисів, оповідань і новел (*Джерела вічної краси*, 1996; *Долі в людях*, 2006; *Час і життя*, 2012; *Дзвін для ангелів*, 2014; *Промінці студеного сонця*, 2015; *Образки Срібної землі*, 2016), книжок перекладів поетичних творів Дмитра Павличка *Київ у травні* (2001); *Княгиня Європи* (2010), Анатолія Мойсієнка – *Поезії* (2013) та ін. До речі, відомий літературознавець, професор Микола Ткачук щойно видав працю *Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі* (Тернопіль 2016)

Від імени редколегії складаю ювілярові щирі побажання – міцного здоров'я та подальших творчих успіхів.

**Ihor Nabytovych**

Svitlana Kyryliuk

**THE CREATION OF EUHENIYA YAROSHYNKA: *NATIVE / STRANGE*  
AS CREATIVE COMMUNICATION STRATEGY  
IN BUKOVYNA AT THE TURN OF THE 19<sup>TH</sup> – 20<sup>TH</sup> CENTURIES**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Світлана Кирилюк

**ТВОРЧІСТЬ ЄВГЕНІЇ ЯРОШИНСЬКОЇ: *СВОЄ / ЧУЖЕ*  
ЯК КОМУНІКАТИВНА ТВОРЧА СТРАТЕГІЯ  
В БУКОВИНСЬКОМУ ПРОСТОРИ НА ЗЛАМІ XIX – XX СТОЛІТЬ**

*Abstract:* In the article are analyzed the works by Euheniya Yaroshynska that is regarded within the framework of the opposition *self / alien*. The object of the attention are her most famous works, including the tails *Over the Dnister*, *Turncoats*, *Rose and Thorns* and short stories by the writer. The important place take the toposes their dividing function within the limits of the opposition central / marginal, language (Ukrainian / German, Ukrainian / Romanian), measurements of inner peace of the “little man” that belongs to the “wide world”.

*Keywords:* Euheniya Yaroshynska, creation, communication strategy, opposition *self / alien*

Євгенія Ярошинська – перша жінка-прозаїк в українській літературі Буковини. З-поміж інших відомих її іпостасей – перекладач, етнограф, фольклорист, педагог та громадська діячка. Не належачи до “канону” класиків (передовсім – через “незручність” для “советського” літературознавства тем і проблем, які порушувалися у творах), художня спадщина Є. Ярошинської досі залишається обіч “магістрального” освоєння. Вона народилася 18 жовтня 1868 р. в селі Чуньків на Буковині (тепер – Заставнівський район Чернівецької області) – там, де Дністер творить своєрід-

ний межовий простір між Буковиною і Галичиною. Закінчивши шість класів та склавши відповідний кваліфікаційний іспит, починає вчителювати у буковинських селах Брідок і Раранче, продовжуючи справу батька Івана Ярошинського. Доля відміряла їй лише 36 років життя (померла 21 жовтня 1904 р.), половина з яких були віддані творчості та громадській діяльності.

Щоби вповні досягнути місце й роль Є. Ярошинської в тогочасному культурному просторі, варто з’ясувати його геополітичні параметри. Відзначимо, що наприкінці

XIX століття Буковина сприймалася, за влучною характеристикою Лесі Українки, як “провінція ще більш відокремлена від решти Австрії, ніж навіть Галичина, це замкнений, мало приступний стороннім впливам світ” [9, 63]]. Ось як характеризує тогочасну Буковину сучасний польський дослідник Кшиштоф Чижевський, називаючи Чернівці “останньою Александрією Європи”: “На невеликому просторі близько десяти з половиною тисяч квадратних кілометрів у тісному сплетінні в рамках локальних громад співіснувало одинадцять етнічних груп різної величини, що декларували приналежність до дев’яти віровизнань. Вже саме існування такої значної суспільної диференціації дає певне уявлення про мовну інтерференцію, акультурацію та інші інтерактивні процеси, які мусили тут відбуватися природним чином” [11, 75]. Можливості розвитку літературного життя Буковини великою мірою залежали від суспільно-історичних умов (до 1918 р. вона входила до складу Австро-Угорщини) та політичних обставин (активізація москвофільського руху спонукала австрійський уряд надати певні свободи в національних питаннях, зокрема українцям). Остання чверть XIX ст. в культурно-мистецькому житті краю позначена складністю й неоднозначністю, хоча цей період виявився й досить насиченим у плані успішної реалізації національних заходів. У 1871 р. в Чернівцях було організовано чоловічу вчительську семінарію (мовою викладання стала німецька, українська вивчалася як предмет), а наступного – жіночу. Чимале значення мало заснування в 1875 р. Чернівецького університе-

ту, де було відкрито три факультети: правничий, філософський, теологічний. Таким чином Чернівці поступово перебирають на себе роль культурної столиці краю. Переломним для Буковини вважається 1884 р., коли в українських організаціях “Руська бесіда” та “Руська рада” беруть гору народовці й засновується товариство “Руський народний дім”, яке очолив Єротей Пігуляк. Тоді ж було вирішено видавати український часопис – газету “Буковина”, редактором якої обрано Юрія Федьковича. Перше число двотижневика побачило світ 1 січня 1885 року, об’єднавши національно свідому інтелігенцію не тільки Буковини, Галичини, а й Наддніпрянської України. У 1885 р. при філософському факультеті створено катедру української мови, яку очолив Степан Смаль-Стоцький, а “Руська бесіда” почала видавати місячник *Бібліотека для молодіжи* (завдяки її редакторові Омеляну Поповичу за 11 років побачило світ 120 книжечок). Насиченим літературними подіями виявилися й наступні роки (“Руська бесіда” 1886 р. обрала Ю. Федьковича своїм почесним членом, було зорганізовано відзначення 25-річчя його літературної діяльності, згодом відбулися святкові урочистості з нагоди 25-літньої діяльності на літературній ниві Сидора Воробкевича, на які прибув зі Львова Ол. Барвінський). Особливу роль у літературному й суспільному житті Буковини на зламі XIX – XX ст. відіграли українські письменники й культурні діячі – вихідці з Галичини (Степан Смаль-Стоцький, Мирон Кордуба, Василь Сімович, Осип Маковей, Зенон Кузеля та ін.). Та центральне місце, без сумніву, відводиться Юрієві Федьковичеві, чий

авторитет як письменника й редактора був вагомим.

Саме йому завдячувала в підтримці й порадах вісімнадцятилітня Є. Ярошинська. В листі від 13 червня 1886 р. вона з довірою пише: “Будьте пересвідчені, високоповажаний пане, що я тої ради завсіди триматися буду й лише в користь мого бідного, но чесного народа руського писати буду. [...] Мене дуже тішить, що я при моїм першим поступі на тернистій дорозі руських літератів попалась в руки такому славному поетові [...]. Прошу Вас, високоповажаний пане, будьте і надалі моїм ангелом-хранителем, котрий би мене остерігав і на праву дорогу, котра провадить до чести і слави, напровадив” [12, 369]. Як відзначив Федір Погребенник, “це був дуже критичний момент у житті буковинців, коли виникла нагальна потреба мобілізувати всі сили, щоб протистояти політиці румунізації й онімечування, наступу [...] москвофільства, заско-рузлим парафіяльним тенденціям “буковинського сепаратизму” [5, 12]. У 1890-х роках Чернівці, незважаючи на свій маргінальний геополітичний статус, набувають ролі культурного “центру”, стаючи осердям важливих літературних заходів, що зумовлені й деякими, на перший погляд, рядовими подіями, як-от: запровадження у народних школах краю фонетичного правопису, заснування першої українсько-німецької гімназії, видання учительських журналів тощо. Крім того, Чернівці як “місто зустрічі стихій”, за К. Чижевським, було містом, що зуміло витворити “особливу культуру діалогу”: “Адже це – певний етос, певна специфічна духовна позиція, через яку ти є присутнім у світі. Культура діалогу є відкритістю до Іншого, є

невпинним діалогізуюванням з Іншим, є тотожністю, до невід’ємних компонентів якої належить відмінність Іншого, це Інший, без якого я не можу стати собою самим” [11, 77]. Саме у цьому контекстуальному полі відбувалося формування й становлення Є. Ярошинської як письменниці.

Увесь корпус її творів не надто великий за обсягом: три повісті (*Понад Дністром*, *Перекинчики*, *Рожі а терне*), понад два десятки зразків малої прози (новели, оповідання, образки з життя, нариси) й близько півсотні оригінальних творів для дітей (оповідання, казки, байки), кілька німецькомовних текстів, а також переклади (з чеської Вільми Соколової, з болгарської П. Тодорова, ряд перекладів із французької), статті й фольклорно-етнографічні студії (*Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Буковині (Допис із села)*, *Як ведеться нашим селянкам на Буковині, коло Вікна*, *Спомини з подорожі до Праги* та ін.), листи (до Ю. Федьковича, М. Павлика, О. Кобилянської, Ф. Ржегоржа, О. Маковея, В. Гнатюка, С. Яричевського та ін.). Тому до аналізу залучено більшість художніх текстів письменниці, а саме тих, де оприявлено координати буковинського простору – як через виразні ідентифікаційні параметри, так і за допомогою різноманітних смислових і контекстуальних маркерів.

Проза Є. Ярошинської відбиває ідейно-тематичні й жанрово-стильові пошуки української літератури на зламі століть, демонструючи різноспрямований “рух” до освоєння модерністських віянь культурної доби – від реалістичних засад до імпресіоністичних виявів (на цьому наголошує Леонід Козицький [4, 9]). Як відзна-



чав Павло Стецько, “у її творах зустрічається і зовнішній опис, характерний для Ю. Федьковича, і психологізм О. Кобилянської. [...] творчість Є. Ярошинської ніби поєднує у собі «стару» і «нову» творчі манери” [7, 18]. Ще одна риса, котра зближує її зі згаданими авторами, – це шлях від німецької літератури до творення українською мовою. Для Є. Ярошинської він був, очевидно, менш болісним, хоча в листі до М. Павлика від 1 червня 1889 р. говорить про свій “попсований німецькою мовою руський стиль” (“... моє образование було виключно німецьке, я рахую собі і то до великого поступу, що дійшла-м власними силами до того, що можу і так по-руськи писати” [12, 380]). Результатом студіювання німецької літератури стали її перші письменницькі спроби (1886 роком датується німецька новела *Ein Frauenherz* (*Жіноче серце*), що побачила світ у віденському виданні “Das interessante Blatt”, згодом вона пише ще одну новелу *Cousin Fritz* (*Кузен Фріц*)). Є. Ярошинська сама означила переломний момент у творчому виборі: “Німецькі редактори хвалили сі мої оповідання і запрошали мене писати далі й для них. Но я зачала писати по-руськи і вже нічого-м не писала по-німецьки. Писати по-руськи спроводовав мене д. Омелян Попович, властиво редакція «Буковини», котрий, довідавшись, що я пишу по-німецьки, питав мене, чому я не пишу по-руськи; я написала зараз до «Буковини» *Уроєна слабість*, якийсь переклад з французького, потому *Щира любя, Борба і побіда*, кільканадцять малих оповідань для *Бібліотеки для молодіжи*” [12, 379]. Подаючи на прохання О. Кобилянської адреси віденських часописів, де приймають до

друку художні твори, вона в листі від лютого 1895 р. наголошує на ставленні редакторів до жінок-письмениць, а також висловлюється щодо німецькомовної творчості українських авторів: “Сказавши по правді, німці не дуже радо репродукують праці жіночі, тому було б добре, щоби Ви винайшли собі який псевдонім, під котрим бись-те свої праці друкували. Знаєте, ліпше писати по-руськи, бо то все своє рідне і можна борше дійти до слави, як на чужій ниві, де тьма конкурентів як мужьського, так і жіночого пола; але й то правда, що руський писатель мусить мати великий маєток, бо з свого писательства не буде хліба їсти. Я, пізнавши те, оглянула-м ся завчасу за шматком хліба, а если би-м була по-німецьки писала, то не треба би мені сего було. Німці на гонорар не скупі, вони платять досить гоїно. А русини бідні, не мають відки платити, коби лиш не платили ще злими словами за те, що чоловік як може, так трудиться” [12, 400-401]. Вибір Є. Ярошинської щодо того, якою мовою творити, був усвідомленим. Вважала, що “сповнила вона свою задачу яко русинка, а не яко перевертниця”.

Саме Є. Ярошинській вдалося, поряд з Ю. Федьковичем та О. Кобилянською, витворити власний варіант культурного топосу Буковини – головно за рахунок розкриття взаємодії *свого / чужого*. Він становить головну “вісь” її творчості, акумулюючи часопросторові й ментальні рівні в рамках транскультурної реальності, та переконує в *усвідомленому* виборі на користь того, що формує згаданий топос. Можна констатувати параметри цієї “реальності”, які включають, здавалось би, непоєднані компоненти (глибоке освоєння німецької

літератури поряд із працею вчительки-русинки в буковинському селі; літературний дебют у віденській газеті і срібна медаль за збірник народних пісень, присуджена “Російським географічним товариством” у Петербурзі; зрештою, активна творчість та громадська діяльність як української письменниці тощо). Окрім вибору між творенням *німецькою* і(чи) *українською*, Є. Ярошинська постала ще перед одним – *українською* і(чи) *російською*. Це засвідчує листування молодой авторки з головою етнографічного відділу Імператорського географічного Товариства Володимиром Ламанським [3], який запропонував їй писати про Буковину до російських часописів, зокрема журналу “Известия”. Євгенія Ярошинська власну відмову аргументувала так: “... Я не можу користуватися Вашою пропозицією, щоб до нього дописувати. Причина та, що я тільки дуже погано володію великоруською мовою. Якщо б, Шановний Добродію, приймали статті на малоруській мові, то я з охотою можу Вам служити моїми дописами” [3, 55]. Маємо змодельовані власне самою історичною реальністю обставини, в яких українські письменники змушені були налагоджувати “стосунки” між двома імперськими “центрами” (Австро-Угорщина та Російська імперія – два “знакові” для галицьких і буковинських письменників “центри”). Сучасний літературознавець Микола Ігнатенко відзначає: “Відень стає специфічним смисловим центром, довкола якого, мов сателіти, гуртуються численні аналоги Відня, – він символічно поєднує в собі усі столичні й нестоличні міста світу, які дають притулок для гнаного українства і засвідчують необмежену терпимість до

його різнобічних патріотичних змагань. Відень реальний, Відень конкретний, у якому вперше на західноєвропейському зарубіжжі знаходиться місце для найбільшого українського культуротворчого й державотворчого осередку, вправі претендувати на те, щоб наша уява сприймала його ширше, по-доброму мітологізовано... [...] Наразі світлий символ Відня та похмурий символ Петербурга стають центрами, ядрами, які в першу чергу акумулюють різноманітні проукраїнські та антиукраїнські життєві та історичні факти в два полярно протилежні міти: провіденський та антипетербурзький в “австрійській” Україні і пропетербурзький і антивіденський у “російській” Україні” [2, 151].

Перебуваючи в полі постійної міжкультурної взаємодії, коли вибір мови творення стає водночас і вибором життєвої долі, письменниця свідомо береється за вибудовування власної “центральної території”, конструюючи її в такий спосіб, що вона здатна набувати тотальної якості в рамках опозиції *центр / маргінес*. Тобто, з одного боку, це її власний письменницький вибір, а з другого – так чинять її персонажі. Відень як столиця Австро-Угорщини, а також Варшава, Бухарест постають у текстах Є. Ярошинської надто віддаленими центрами, розмитими й такими, що вже не виконують *центральної*, ключову роль (більшість персонажів *повертаються* зі столиць, аби померти (Кость із повісти *Перекинчики*, сестра головної героїні з новели *Останнє пристановище*), здобути власну самосвідомість, відчути власну життєву місію (отець Богдан, Віра Хорвацька з повісти *Рожі а терне*) чи, втративши її, здобути заново

(для Івана Торонського одруження з панною Рузею стало платою за здобуту освіти у Відні, тому він змушений спиратися на інші життєві цілі, пов'язані з працею (оповідання *Женячка на виплат*)). Тож роль своєрідного центру перебирають на себе село, містечко, а столиця сприймається як рідне щось, питоме, як згадка на все життя, бо там минули кращі молоді роки (в згаданому оповіданні *Женячка на виплат* саме таким постає в уяві молодого чоловіка Відень: “Як премилим здавався єму тепер Відень в порівнянні з Галичиною” [12, 59]). З іншого боку, відбувається процес наближення (до) столиці за рахунок від-міни (зміни) критеріїв – не випадково Чернівці вже остаточно сприймаються як “столичне місто Буковини” (у повісті *Понад Дністром* це декларується). Уже згадуваний К. Чижевський один зі своїх есеїв так і називає “Чернівці – забута метрополія габсбурзької монархії”, особливо акцентуючи на *центральності* (“столиця Буковини є містом, що танцює на пагорбах” [11, 62]). Крім того, маємо ще один важливий оприявлений фактор, він пов'язаний із найдавнішими критеріями будівництва людських поселень – наявністю річки. Усі події у текстах аналізованих творів відбуваються по суті на території, що належить до ареалу річок Дністер та Прут (до речі, в цьому ж просторовому ареалі розташовано місця (села Брідок, Раранче), де жила й працювала сама письменниця. У художній концепції багатьох творів Є. Ярошинської річка виконує не лише розмежувальну роль (наприклад, між Галичиною та Буковиною – Дністер) в буквальному сенсі, а й прогностичну (розмежовує етапи

життєвої долі персонажів), набуваючи ролі умовного маркера.

Варто відзначити, що, за незначним винятком, як це маємо в оповіданні *Брати*, де в основі оповіді – “історія” із “часів Запорожа” (тут представлено “колекцію” конкретних топосів – окрім “Запорожа” Дніпро, Варшава, а також інші маркери, якот: “справдішня українська ніч”), художні тексти Є. Ярошинської можна виокремити у дві групи. До першої належать ті, де безпосередньо стикаємося з використанням параметрів конкретного буковинського простору (насамперед, у повістях *Понад Дністром* та *Перекинчики*, а також в новелі *Останнє пристановище*, в якій замість назви міста Чернівці називається лише акронім “Ч.”, та в оповіданні *Женячка на виплат*, де рамки простору “розширено” – з одного боку, *столиця* (Відень), а з іншого геополітичного – маргіналізований простір – Галичина). До другої групи відносимо тексти, де простір характеризується виразною умовністю часопросторових параметрів (*Вірна люба*, *Проклятий млин*, *Золоте серце*, *Липа на межі*, *Єї повість*, *Адресатка померла*, *В лісі*, *Гість* та повість *Рожі а терне*). Прикметно, що у другій групі творів (замість майже неодмінного розмежувального критерію – топосу *річки*) стикаємося з наявністю *ставу* як ключового у художній концепції окремих творів топосу (*Брати*, *Золоте серце* та ін.). *Став* як “замкнений” топос (він у текстах не має будь-якої топографічної вказівки, постає своєрідним узагальнюючим критерієм, надаючи ситуаціям умовності, незважаючи на те, що багато подібних водойм на Буковині мають власні історично усталені найменування)

відіграє важливу роль у повісті *Перекинчики* – Анна там зустрічається з Костем, їхні життєві дороги розходяться, замикаючись згодом зустріччю перед його смертю.

Є. Ярошинська запропонувала в українській літературі на зламі XIX – XX століть власний варіант “зустрічі” *свого / чужого* (на різних рівнях), *старого / нового* (виразне передчуття катастрофізму як ознаки вже *іншого* часу), *жіночого / чоловічого* (розв’язання гендерної проблеми багато в чому суголосне з тим варіантом, який розроблявся О. Кобилянською), *міста / села* (частіше маємо топос *села*, натомість столичне *місто* подається як маргінальний топос, крізь призму якого “відлунюють” (відбиваються) ті чи ті ситуації). Крім того, Є. Ярошинська однією з перших розкрила й “вивела” на рівень інтенційної комунікації проблему *чужого* в пляні *дискретності* (“переривання” зв’язку з питомим, національним та *перехід до іншого*) (повість *Перекинчики*). Вона має два рівні вияву – зовнішній (здобуття місця в соціумі) і внутрішній (крах особистості), “проростаючи” в ширшу – драму родини, а звідси – національну драматичну колізію. Письменниця подає явище “*перекинचितва*” у зрізі, оголюючи “больові точки” тогочасної культурної реальності, пов’язаної із діяльністю священництва краю (тут можна виділити кілька опозиційних пар: *русини / волохи*, *волохи / румуни*, *русини / румуни* тощо). Аналіз цього цивілізаційного “зрізу” дає підстави для ширших узагальнень у контексті цілісного бачення і сприйняття топосу Буковини крізь призму не лише часопросторових реалій, але й становлення (формування) часу *духового* (його

ментального виміру). Це здійснюється ще й з огляду на використання у багатьох творах топосу *Буковина*, різноманітних топонімів та гідронімів (Чернівці, Відень, Прага, Раранча, Брідок, Прут, Дністер тощо), які окреслюють межі представленого простору (варто відзначити, що у ранній прозі Є. Ярошинської, як уже згадувалося, подибуємо топоси, пов’язані з добою козаччини – опозиція *свого / чужого* “програється” у площині стосунків *українці / поляки*, проєктуючись згодом у іншу – стосунки в рамках опозиції *українці / волохи (румуну)*). Не менш важливу роль відіграють антропоніми, якими письменниця активно послуговується. Часто вказівки на окреслення буковинського топосу відсутні, натомість вони вгадуються на основі аналізу позасюжетних елементів (портрет персонажа, інтер’єр, екстер’єр, пейзаж та ін.), мовленнєвих “знаків”, а також завдяки використанню діалектизмів.

У повісті *Понад Дністром* (1895), жанр якої Є. Ярошинська окреслює як новела, чільною виступає проблема вибору, що постала перед молодими людьми. Але конфлікт не набуває гостроти – головному героєві Орестові Мартиніву вдається залагодити її, адже для його коханої Мані Лісковської національне питання виявляється не менш важливим. Власне, конфлікт оприявнюється саме через посередництво певних топосів – роль межового перебирає на себе гідронім на означення річки Дністер (зауважмо: господар дому Лісковський відпроваджує свого гостя Ореста аж(лише) до *Дністра*). Молоді люди, які зустрічаються по обидва боки Дністра, з’ясовують власні позиції як щодо свого майбутнього, так і подаль-

шого розвою свого народу. Авторка не випадково присвятила цю повість Омелянові Поповичу – саме його роль у становленні її як творчої особистості є вагомою. Прикметно, що у повісті надто промовистими виглядають прізвища головних персонажів та їхня приналежність до того чи того топосу: якщо Орест Мартинів – правник, син священника з Д. у Галичині, то Галицький, котрий скінчив вищі лісові курси, родом із Буковини. “Стосунки” у рамках топосів *Буковина – Галичина* (саме з погляду варіювання цих “стосунків”) здатні поширюватися в площину *мови* (Марія Лісковська, отримавши від Ореста книги українських авторів, звіряється: “Я, бачите, родом з Галичини, та не вчилася там по-німецьки, а тут, на Буковині, прийдеш в яке товариство, то всі лиш по-німецьки шварґочуть, а ти сиди, дивися та мовчи...” [12, 113]). Тобто *німецький* мовний простір пов’язується в тому часі насамперед із *Буковиною*. Карл Еміль Француз, сучасник Євгенії Ярошинської, говорив про “духову силу”, “дух культури” того часу, давши йому ім’я – “німецькість”: “Примиряючи і єднаючи людей, постав він між іншими національностями, і тут йому судилося нагромадити стільки блага, скільки він міг нагромадити, позаяк його ніхто грубо не відштовхував” [10, 123]. Варто звернути увагу на дієслово “шварґочуть”, яким послуговується героїня твору Є. Ярошинської, оскільки воно багато в чому прогностичне в контексті загальної ситуації – і реальної, й тієї, що представлена у творі (аналізуючи пізніші в часі буковинські культурні реалії у зв’язку з постаттю Пауля Целяна, Кшиштоф Чижевський звертає увагу на заміну слова “Gespräch” (розмова)

словом “Geschwätz” (базікання), яке свідчило про знищення “делікатної тканини культури діалогу” [11, 79]).

Водночас у творі виявляє себе ще одна проблема, вписана у площину, де маємо опозицію *міста / села*. *Німецька* мова вписана в рамки *міського* топосу, на противагу *руській (українській)*, яка стає безпомилним ідентифікуючим чинником і пов’язується з *селом*. У повісті письменниця показує родину Горецьких, в якій панна Горецька, незважаючи на те, що її батько русин, лише іноді розмовляє по-руськи. Про нього та про родину Горецьких загалом Марія Лісковська відгукується: “...Він таки родом русин, але его діти зросли в місті, то вже свого роду відцуралися... [...] тут буває не раз, що з русинів робляться волохи, німці” [12, 113]. Саме в уста панни Горецької авторка вкладає німецькі слова, фрази, окремі висловлювання, часто саме тоді, коли вона в колі молоді має бажання висловити власну думку. Зокрема, Ореста вона називає “сей Galicianer” й каже йому: “О, то ви мусити бути великий Schwärmer, коли така einfaches мужицька пісня може вас так aufregen...” [12, 107].

Центральною подією повісті як жанру, на думку сучасних дослідників, є *випробування* (в архаїці ядро циклічного сюжету – проходження через смерть), котре для героя повісти означає необхідність *вибору* й, відповідно, викликає етичну оцінку його вчинку автором і читачем [8, 393]. Як переконуємося, випробування героїв у повісті Є. Ярошинської безпосередньо пов’язується із вибором, в основі якого – подолання стереотипів, меж (у буквальному та переносному значеннях). Не випадково твір завершується заручинами галичанина Ореста

Мартиніва та буковинки Марії Лісковської. Відбувається своєрідне зміщення у межах топосів, “розмивання” виразно окреслених топосних рамок, а *Дністер* набуває цілком іншого статусу – стає необхідною умовою взаємонакладання, поєднання, “зіткнення” топосів *Буковини* й *Галичини*. Водночас послугування гідронімом *Дністер*, незважаючи на його очевидну розмежувальну функцію, може мати й дещо іншу мету та навантаження в художньому тексті. З подібним стикаємося в “нарисі” *Липа на межі*. Наратор уособлює своєрідний *центр*, перебуваючи на *горі*, охоплюючи зором рідні місця. Але цей *центр* здатен розширюватися, охоплюючи значно ширший простір, у якому цю роль *центру* перебирає на себе *церква* (“любє село з високою церквою на середині”): “Я стою на високій горі, у котрої ніг широкий Дністер тихо пливе. На єго другім березі розлягаєся по одну руч село, по другу – густий ліс, що виглядає против заходячого сонця, мов м’який, оксамитний коверець. Відтам чути щебет птахів, дзвінки худоби, спів та гру пастухів. По правій руці стелеться моє любє село з високою церквою на середині; чепурні хатки стоять близько себе, з-межи буйних садів визирають вони, мов сонечко з-за хмар...” [12, 171]. Власне, тут чи не єдиною вказівкою на конкретний топос слугує використання назви річки *Дністер*. Крім того, авторка не випадково акцентує на *центр*, функціональну роль якого набуває *церква* – персонажами важливих у художній спадщині Є. Ярошинської творів є саме священики.

З цим стикаємося в наступних двох повістях *Перекинчики* (1897) та *Рожі а терне* (1901), де проблема ви-

бору, як і в повісті *Понад Дністром*, також виступає на перший плян, а герої таки змушені пройти певні випробування. У філософській повісті *Рожі а терне*, яка досі, на жаль, не доступна широкому колу читачів та залишається недослідженою, священик Богдан, замолоду зробивши життєвий вибір й висвятившись нежонатим чоловіком, змушений ще раз постати перед вибором – жінкою Вірою Хорвацькою, яка розлучилася зі своїм чоловіком і повернулася до батьківського дому. Слова священика, почуті в церкві, справили на неї велике враження, відкрили їй саму себе. Кульмінацією повісті й одночасно розв’язкою стала зустріч о. Богдана з Вірою в лісі, де жінці відкривається найважливіша істина – людська ціль. Але якщо в повісті *Рожі а терне* простір позначений певною мірою умовними параметрами, де виразно виявляє себе опозиція *населений простір / ліс*, то у повісті *Перекинчики* реальний простір *Буковини* виявляє себе в усій повноті. Основні колізії вибудовуються навколо ключової проблеми зламу XIX – XX століть – “перекинचितва”. Вона пов’язана з долею священиків краю – однієї з освічених верств населення Буковини у XIX столітті.

Заглиблюючись в історію шкільництва на Буковині, Василь Сімович здійснює історичний екскурс у минуле краю, говорить про розвиток церкви, молдавські впливи та використання молдавськими воєводами в церковному житті старої української мови. Шкільництво Буковини активно починає розвиватися після прилучення Буковини до Австрії в 1775 р. Хоча “в тодішніх часах Молдавія була в тісному культурному зв’язку з Києвом”: “Вплив Києва відбивався

на тодішньому молдавському духовному житті. [...] Приналежність до Молдавії, що залишилася щодо віри православною, позначилася на українському населенні Буковини, в назві якої вживали перед війною старші несвідомі українські селяни, зазиваючи себе людьми “волоської віри” – з “бородатим попом”; цим вони відрізняли себе від українців греко-католиків, що їх називали людьми “руської віри” – з “голеним попом”. З того виходили не раз такі курйози, що, напр. румуни греко-католики з чисто румунського містечка Бояни часто називали себе “руснаками”, а їх сусіди, православні українці з Гогорини, були – люди “волоської віри”. Коли ж було приперти такого чоловіка, а то й забалакати до нього по-румунськи, то можна було дістати нерідко дуже кумедну відповідь, що “ми, мовляв, із тих волохів, що по-волооськи не балакаємо”. Воно виходило смішно, але румуни використовували цю несвідомість нашого селянства, й це виходило українцям на велику не користь. Передусім між інтелігенцією з селян появився цілком окремий тип “румунна”, що “вертався до своєї народности”, й, таким чином, понароджувалася сила українських ренегатів із українськими прізвищами, що завзятіше, ніж чисті румуни, доказували споконвічну румунськість Буковини та її “поукраїнщення” “зайдами” з Галичини, а далі пішла страшена агітація, щоб селяни “волоської віри” під час спису людности записувалися на румунів” [6, 631]. Ця розлога характеристика, представлена В. Сімовичем, дає можливість розставити певні акценти в тій непростій ситуації, що була притаманна буковинському середовищу на зламі XIX – XX століть.

Тому говорючи про місце й роль топонімів, що окреслюють просторові параметри тексту твору та про стратегічні комунікативні параметри в рамках опозиції *своє / чуже*, спробуємо з’ясувати водночас і ключові колізії. Події у творі відбуваються у селі *Митки* (очевидно, авторка дещо змінила існуючу назву села Митків, що в Заставнівському районі на Буковині). У центрі повісті *Перекинчики* – сім’я протопопи, яка переживає своєрідне виродження, доля кожного з персонажів складається нещасливо – голововно через вчинки батька (протопопи) й матері. З цієї місцевості і пан Модест Бекула, який мешкає у Відні із сином і донькою Авророю й рідко навідується в *Митки*. Саме Бекула – затятий волох – спричиняється до “зволощення” Костя Антоноука, сільського хлопця, що у Відні здобуває освіту лікаря. Є. Ярошинська послуговується й іншими топонімами, які мають виразні географічні “прототипи”. Наприклад, у *Новосівці* був священником отець Моцан, якого через погану поведінку переводять на іншу парафію – в село *Добряни* (письменниця дещо змінює назви реальних топонімів, як це маємо і у випадку з *Митками*; у назві *Новосівка* змінено лише одну літеру (Новосілка – село Заліщицького району сучасної Тернопільської області – село розташоване по другий бік річки Дністер), а назва *Добряни* – видозмінена назва реально існуючого буковинського села Добринівці (Заставнівський район Чернівецької області); подібної зміни зазнала й назва села Зеленів (знаходиться у Кіцманському районі), набувши звучання *Зеленівка* (там жив посесор Василевич із родиною, до його доньки Октавії вирушають у гості Кость із

Василікою). Тобто у повісті Є. Ярошинська представила досить широку й всеохопну панораму того межового, оскільки розділеного річкою Дністер, простору, в якому їй випало жити й творити. Крім того, для письменниці важливо було ствердити й озвучити власні стратегічні позиції, які вписані у рамці опозиції *своє / чуже*. Власне, повість і побудована на постійному протиставленні (протистоянні) позицій. Водночас варто зауважити, що опозиційність *свого / чужого* (руського / волоського) здатна до “розширення” в пляні пошуку “механізмів” такого процесу, його “початкового алгоритму” (такою “точкою” може вважатися й навчання німецькою мовою). Перебуваючи пошуку згаданого “алгоритму”, авторка вкладає в уста Костя слова: “В школі ми винародовлюємося, мусимо вчитися чужої мови, так що з часом вона заступає нам нашу власну, матерню. Ми живемося так з тою німеччиною, що лише німці здаються нам мудрими, великими. Ми хочемо стати подібні до них і думаємо лише по-німецьки, ба з часом кажемо, що наш нарід не годен сам нічого, і тому треба йому опікунів...” [12, 232-233]. Селянський син Кость, якого Анна покохала за виразно декляровані ним національні позиції, все ж зробився волохом (румунном), відмовившись від власної народности. Він проходить шлях своєрідного катарсису – приїжджає у рідне село попросити прощення й умерти. Натомість син протопопа Василіка здобуває національну свідомість. У його уста вкладаються важливі в ідейно-художній площині твору рядки (“Чому-то в нас дієся таке, що власні сини відвертаються від свого народу?”). Головною герої-

нею *Перекинчиків* є сирота Анна, яка живе в домі протопопи. Анна складає вчительський іспит і отримує посаду вчительки, своєю цілісністю й цілеспрямованістю, як вважають чоловіки, вона нагадує “камінного сфінкса”, хоча часом її опановує “тиха меланхолія”. Образ Анни вписаний у контекст української прози зламу століть саме завдяки силі характеру, прагненню порушити усталені патріархальні традиції, які часто виявляються фантомними й ілюзорними (варто згадати образ дружини протопопа, а також їхніх доньок Аглаї та Софії, які ці традиції лише деклярують, кажучи, наприклад: “Я не влюбила би ніколи в русина, лише в волоха, бо русини – то самі мужики... [12, 222]).

Показово, що публікація повісті *Перекинчики* на сторінках газети “Буковина” була припинена за вимогою читачів-москвофілів, які вважали її “аморальною”, адже авторка дозволила собі показати духове й національне (передусім!) звиродніння священництва краю, а також виразно задекларувати проблему *свого / чужого*. У листі до Осипа Маковея від 10 квітня 1898 р. вона писала: “Видите, я вже сама не знаю, як вдати, пишу з життя, що з того? Почали друкувати і перестали, кажучи, що незамужня дівчина не повинна щось такого писати, бо хоть воно в нас так і буває, то «непорочная дівиця, а до того ще учителька, не сміє всі людські страсті знати»” [12, 413]. *Перекинчики* не лише відкривали завісу над болючою на той час для Буковини проблемою переходу в іншу народність за рахунок зневаження й нехтування власної, а й виконували прогностичну місію. Чи не найвиразніше згодом її оприявнять О. Кобилянська (*Ніоба, Через кладку,*



Апостол черні) та Ірина Вільде (*Повнолітні діти*) (мова йде не стільки про “озвучення” національної самосвідомості персонажа, а насамперед стосується чинників формування, “дозрівання” такої самосвідомості в тогочасних культурних і суспільних умовах). Ніла Зборовська чи не вперше з часу написання *Перекинчиків* уводить повість у контекст психоісторичних вимірів модерної української літератури як один із ключових творів, що розкриває проблеми й механізми динамізації національного характеру: “Показавши за типово-народницьким сюжетом сексуальне та духове невдоволення української жінки порубіжжя, Є. Ярошинська сигналізувала про необхідність модернізації не лише української мужности, а й материнсько-батьківського світу” [1, 220]. Є. Ярошинська пише про добре знане середовище, наділяючи героїв своїми думками й відчуттями. Їхнє осягнення часу й буття відбувається на тлі цивілізаційних змін, перед якими людина постає самотньою, не здатною втрутитися в них, аби запобігти катастрофам. Авторка розкриває виміри внутрішнього світу “маленької людини”, що належить “великому світові”, людині, котра приречена сама долати екзистенційні пустки, виборсуватися з пасток буденности.

Чи не тому багато творів, написаних на межі століть, мають трагічний фінал (*Адресатка померла, Останнє пристановище, Її повість* та ін.), а топоси набувають умовности. Окремий пляст творів становлять ті, в яких наявні елементи мітологізації, фантастики, алегорії, фольклорні ремісценції, а також риси бароково-готичної традиції (*Брати, Золоте*

*серце, Проклятий млин, Двір життя, Вечірні думки* та ін.), що спостерігаються в українській прозі цього часу. Та в кожному з них на першому плані – людина в її взаємозв'язках зі світом (світом внутрішнім і соціумом). Алегорично це представлено у творі *Двір життя*. Є. Ярошинська осмислює буття людини, з'ясовуючи водночас аспекти національної психіки та вдаючись до протиставлення *свого / чужого*. Полька Ванда з оповідання *Брати*, “поганий лях” Мечислав Миколаївський, який скоїв убивство, із твору *Золоте серце* – це негативні (тіньові) образи, що уособлюють *чуже*. І якщо в повістях *Понад Дністром* та *Перекинчики* авторка подекуди вдається до відступів чи дидактичних настанов, тут вона вповні використовує стильові можливості естетики початку ХХ віку, заглиблюючись у внутрішні механізми психіки людини з метою збагнути позасвідомі імпульси й сугестивні стани. Виклад у творах Є. Ярошинської останнього періоду творчости набуває сконденсованости, з'являються “порожнечі” й недомовленості, розкрити які призначено читачеві.

Композиційною викінченістю характеризується новела *Гість*, написана в останній рік життя авторки. Здавалось би, пересічна ситуація – до подружжя в мале містечко приїжджає “великоміський панич” зі столиці. Цей приїзд цілком порушує усталений хід їхнього життя, в якому була лише праця, відкриває “усю його пригноблюючу буденність”, а від'їзд панича привносить у налагоджений побут порожнечу. Топоси авторка не наділяє впізнаваністю: простір окреслюється вказівкою на *місто* (містечко навіть, бо “тут нема куди ходити,

самі жидівські вулиці”), в якому мешкають пан учитель з своєю жінкою, та столиця (велике місто), звідки приїхав гість (“Як весело оповідав він про всі чуда великого міста”). Є. Ярошинська добре відчуває катаклізми нового вже часу, в якому людина втрачає комунікативну здатність на рівні суто людського досвіду – “культура діалогу” на рівні свого / чужого вичерпала себе, набувши тотального не(по)розуміння у рамках значно вужчих (“Мовчки засіли до вечері, він у своїм старім сурдуті, а вона оперезана великим фартушком, який скинула була на час побуту гостя. Сиділи при столі, і обоїм було чогось *неприємно*. Все здавалось їм таким *нудним*, таким *звичайним*; здавалося, що поза їх кріслами ходять сиві *тіні*” [12, 201] (письмівка моя. – С. К.). Утрата комунікативних можливостей, усвідомлення незворотності становища людини межового періоду, репрезентована у творчості письменниці, переконують у необхідності освоєння цієї спадщини з метою розкриття значно ширшого кола проблем. Є. Ярошинська органічно “відкривала” для себе злам часів (у хронологічному, естетичному, жанрово-стильовому вимірах), по-філософськи осмислюючи його драматизм, піддаючись сугестії й візіонерству та означаючи параметри цього межового простору, втілюючи його комунікативні можливості.

### Bibliography and Notes

1. Зборовська Ніла, *Код української літератури: Проект психоісторії нової української літератури*, Київ: Академвидав 2006, 502 с.

2. Ігнатенко Микола, *Два екстериторіяльні центри української культури:*

*Відень і Петербург*, [у:] *Українська література в Австрії, австрійська – в Україні (Матеріали міжнародного симпозиуму)*, Київ 1994, с. 148-155.

3. Ковалець Лідія, “Я свій народ ніколи не покину”: *Євгенія Ярошинська у зв'язках з Володимиром Ламанським (спроба реставрації заретушованого)*, [у:] *Народна творчість та етнографія* 2014, № 3, с. 51-59.

4. Козинський Леонід, *Творчість Євгенії Ярошинської в контексті української літератури XIX – початку XX століття: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, Київ 2000, 19 с.

5. Погребенник Федір, *Євгенія Ярошинська*, [у:] *Ярошинська Євгенія, Твори*, Київ: Дніпро 1968, с. 5-23.

6. Сімович Василь, *Українське шкільництво на Буковині*, [у:] Сімович Василь, *Праці: У 2 томах, Том 2: Літературознавство. Культура*, Чернівці: Книги-XXI 2005, с. 630-653.

7. Стецко Павел, *Евгения Ярошинская (Жизнь и творчество): автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, Одесса 1965, 25 с.

8. Тамарченко Натан, Тюпа Валерий, Бройтман Самсон, *Теория литературы: В 2 томах, Том 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика* / Ред. Н. Тамарченко, Москва: Академия 2004, Том 1, 512 с.

9. Українка Леся, *Зібрання творів: У 12 томах*, Київ: Наукова думка 1977, Том 8, 320 с.

10. Француз Карл Еміль, *Ucrainica: Культурологічні нариси* / Переклад із німецької П. Рихла, Чернівці: Книги-XXI 2010, 292 с.

11. Чижевський Кшиштоф, *Лінія повернення. Про практику прикордоння у діялозі з Чеславом Мілошем* / Переклад з польської К. Москальця, Львів: Кальварія 2013, 248 с.

12. Ярошинська Євгенія, *Твори*, Київ: Дніпро 1968, 468 с.

**Lesia Demska-Budzuliak**

**TOWARD GENESIS OF THE UKRAINIAN LITERARY STUDIES:  
PAVLO FYLPOVYCH'S *THE UKRAINIAN LITERARY STUDIES*  
DURING 10 YEARS OF THE REVOLUTION**

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

**Леся Демська-Будзуляк**

**ДО ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: РОЗВІДКА  
ПАВЛА ФІЛИПОВИЧА *УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО*  
ЗА 10 РОКІВ РЕВОЛЮЦІЇ**

*Abstract:* In the early XX century the Ukrainian literary studies demonstrated the changing of the theoretical and methodological paradigms. The process is particularly noticeable during the years of 1917 – 1927 when Central Ukraine experienced a period of cultural and national revival. The main trends of Ukrainian literary studies of that time are shown in the article of the P. Fylypovych *The Ukrainian literary studies during 10 years of the revolution*. The author considers transition of the Ukrainian literary studies from historical researches toward the theoretical and methodological to be one of the topmost; from the study of ancient literature to the new literature after I. Kotliarevskiyi (late 18<sup>th</sup> century). The article is devoted to analysis of these changes in connection with the socio-cultural practices in that time.

*Keywords:* the Ukrainian literary studies, P. Fylypovych, the historical studies, the theory of literature

Початок ХХ ст. позначений якісними змінами в парадигмі української літературознавчої науки – оновленням методології, появою нових імен та наукових часописів, розширенням культурно-наукових практик. Водночас загальноєвропейська криза історичного дискурсу, викликана антипозитивістичним зламом та зміною політичного статусу України (спершу національне відродження 1917 – 1919 років,

згодом – утвердженням формально самостійної Советської республіки), змусили українське літературознавство вдатися до переосмислення власних позицій та пошуків нових шляхів розвитку.

У 1922 році виходить друком стаття Ієремії Айзенштока *Вивчення нової української літератури*, в якій вчений формулює загальний стан та завдання, що повинні постати перед новим українським літературознав-

ством, принагідно зазначаючи, що «всюди при вивченні нової української літератури наштовхуєшся або на майже повну відсутність фактів і свідчень, або на шаблон, значною мірою застарілий та ветхий. Зрозуміло, що за такого стану справ, усі спроби синтезу, “всі досліди системи типології”, історії нової української літератури повинні закінчитися невдачею. Необхідно активно взятися за дійсне, теперішнє й справжнє вивчення нової української літератури, – це повинно бути однією із задач, яку ставить нам сучасність» [2, 140].

Думку вченого можна звести до тези про назрілу необхідність поставити у центрі наукових філологічних досліджень саме літературу, а не лише факти її історії, як це домінувало досі. Окрім того, потрібно вивчати ще й нову літературу, від Івана Котляревського (кінець XVIII ст.) й до сьогодні. Можемо пригадати, що ще на початку XX ст. Володимир Перетц говорить про неможливість вивчення нової літератури, оскільки вона ще дуже «близько» від дослідника, який сам світоглядно перебуває в парадигмі цієї літератури [6, 22]. Натомість минає 20 років і вже І. Айзеншток пише про історичні події, які хоч і відбулися лише кілька років тому, однак їх потужні наслідки спричиняють до фундаментальних змін у світогляді дослідника, різко віддаляють його від попередньої культурної парадигми, дають йому можливість стати її обсерватором і дослідником.

На рівні саморецепції українського літературознавства відбулася ще одна подія, що змусила вдатися до ревізії його завдань та методів.

Починаючи із концептуальних для генези української наукової філології праць Миколи Дашкевича та Омеляна Огоновського другої половини XIX ст., національне літературознавство, в межах офіційного російського літературознавства, існувало як певний контрдискурс. Із формальним проголошенням української державности потреба такого контрдискурсу зникає. У жодному разі не йдеться про зникнення російського літературознавства. Говоримо лише про те, що воно втрачає свої центральні позиції щодо українського. Відповідно, коли зникає центральний дискурс, разом із ним змушений відійти й контрдискурс – як такі, що становлять два полюси єдиної системи та користуються однаковою мовою [1, 18]. Постає потреба альтернативи. Однак, за винятком частини наукової спадщини Івана Франка та діяльності філологів київської школи, її практично не було. Історичний дискурс, у центрі якого культурно-історичний метод, й далі автоматично продовжує функціонувати цілком зосереджуючись на текстологічній та бібліографічній роботі. Таким чином, історичний дискурс, із одного боку, сприяв забезпеченню тяглості традиції національного літературознавства, однак із іншого – призводив до герметичності дисципліни, відірваності її від сучасного наукового життя.

У цьому випадку дуже важливо пам'ятати про амбівалентний характер поняття традиції. З одного боку, вона завжди є історичною, такою, що звернена до минулого і яка закріплює у собі це минуле. А з іншого – вона аісторична з точки зору перетворення й піднесення історич-

них цінностей до універсальних, перетворення їх на позачасові цінності. Саме таке усвідомлення наукової традиції, з одного боку, вмонтовує національну науку в загальноісторичний контекст, а з іншого – наголошує на тих явищах та проблемах, які залишалися й залишаються незмінними для кожної окремої національної філології. Відтак, історично модифікуючись, наукова традиція водночас постійно зберігає певний статус кво щодо національних та універсальних цінностей.

З одержанням Центральною Україною, хай навіть формальної, незалежності, наростала необхідність вироблення державницької наукової традиції, яка б органічно вмонтовувалася у загальну історичну еволюцію й водночас могла стати ідеологічною опорою для національної науки в поточний історичний момент [5, 376]. Не викликало сумнівів, що така традиція мала б бути певним чином пов'язаною з історією, проте водночас пропонувати нову парадигму наукового дослідження, яка б презентувала собою питання й проблеми, що виникали на сучасному етапі. Фактично, йшлося про зміну світоглядної та методологічної парадигми. Відбувалася актуалізація практик неоклясичного (формального) дискурсу зосередженого передовсім на вивченні літератури як центрального явища, її художньої природи та художньої естетики.

Головні здобутки українського літературознавства 1920-х років доволі ґрунтовно виклав Павло Филипович у своєму огляді *Українське літературознавство за 10 років революції* [8, 238-260]. Варто зазна-

чити кілька основних тенденції в тодішньому українському літературознавстві, які випливають із цього огляду: 1) увага дослідників була більше зосереджена на історико-літературних дослідженнях, а не на теоретико-методологічних (головно розробляється соціологічний метод, повернення до історично-порівняльних студій та праць Олександра Потебні, зокрема у руслі їх рецепції формалістським дискурсом); 2) багато проводилося текстологічної роботи (перевидання, бібліографії, бібліографічні покажчики, друк архівних матеріалів); 3) дослідження нової літератури (друга половина ХХ ст. – початок ХХ ст.) домінували над дослідженнями давньої літератури; 4) значна кількість досліджень були викликані потребами шкільної освіти, самоосвіти та процесу українізації.

У своєму огляді П. Филипович майже не аналізує ні цих тенденцій, ні їх джерел, й відповідно наслідків для подальшого розвитку українського літературознавства. Гадаємо, що для самого дослідника це було очевидним. У статті обсягом близько одного аркуша вчений подає цілісний зріз усіх літературознавчих практик та напрямів, що здійснювалися в Україні протягом 1920-ти років із часовими порівняннями. Проте розвідка П. Филиповича не так показала генезу українського літературознавства за останні 10 років, скільки виявила його основні проблеми.

Аналіз зазначених тенденцій варто почати з останнього, тобто тих причин, які, на думку Павла Филиповича, формували запити тодішнього літературознавства. Очевид-

но, що всі три названі пункти, – «шкільна освіта», «самоосвіта» та «українізація» – вжиті автором доволі схематично, радше, як певні маркери. Зрештою, невідомо також, що ж сам П. Филипович вкладав у ці поняття. Доречніше, мабуть, було б припустити, що вони є лише складовими значно більшого, ширшого і далеко неоднозначного процесу, який проходила вся українська культура того часу. І цей процес не виникає на голому місці. Припускаємо, що це було продовження пошуків національної ідентичності, або ж того модерного проекту формування української нації, який був запущений ще М.Ихайлом Драгомановим, Іваном Франком та їхніми однодумцями у другій половині XIX – на початку XX століть. Як і будь-який інший аналогічний процес він був пов'язаний із політичними подіями, але домінуючим щодо формування й еволюції цього процесу в Україні залишався, все ж таки, культурологічний фактор у межах якого українці, – довгий час розділені мовою, релігією, історією, світоглядом, – якнайшвидше змогли б знайти чинники компромісів та консолідації. Зрештою, як слушно зазначає Сергій Єкельчик, культурницькі практики в умовах обмеженої політичної свободи, ставали маркерами національної ідентичності [4, 41].

Також, описуючи культурну ситуацію в Україні напередодні революції 1917 року, інший дослідник, Мирослав Шкандрій, зазначає, що її презентувало три сили: амбівалентна російська, або «гоголівська свідомість»; драгоманівська традиція, що шукала *modus Vivendi* з прогресивною російською ліберальною

культурою; культурницький націоналізм західного зразка, так званий «оборонний націоналізм», представлений Борисом Грінченком і Сергієм Єфремовим, які вимагали повністю відмовитися від звички підпорядковувати розвиток України Росії [9, 23]. З погляду соціальних практик українського літературознавства кінця 10-20-х років XX століття ці «сили» визначалися приблизно наступним чином: довгий час продовжувалося домінування культурницького націоналізму, що спрямував свої зусилля передовсім на перевидання й відповідно перечитування національної класики, що сприяло формуванню й розбудові українського національного міту, водночас побудова нових літературних історіографій. Його позиції також широко представляв науковий дискурс Всеукраїнської Академії Наук. Паралельно розгортався й марксистський дискурс, який, із одного боку, спираючись на марксистську ідеологію, часто розглядав факти літературного процесу у перспективі соціально-економічних стосунків. І третя сила, як певний альтернативний дискурс у методологічному пляні до обох попередніх, презентована літературознавчими дослідженнями зорієнтованими на вивчення естетичної та формальної сторони літературного тексту. Цей альтернативний дискурс був представлений, як вже зазначалося, філологічним, формальним [3, 46] та психологічним методами дослідження. У своєму ідеологічному зрізі, особливо щодо трактування поняття «традиція», він часто зближувався з культурницьким націоналізмом, однак у своєму підході до аналізу літературних явищ цей «мо-

дерний» дискурс літературознавства суголосний із тими рухами, що відбувалися на Заході.

Із попередньою ідейно-історичною ситуацією пов'язана й друга тенденція українського літературознавства того часу, зазначена П. Филиповичем: велика увага до текстологічних робіт. Перед українським літературознавством на початку його становлення завдання полягало не лише у боротьбі за автономію самої наукової дисципліни, але й становлення фактичного об'єкту цієї дисципліни. А її об'єктом мав постати увесь комплекс української літератури, незалежно від того, якою мовою були написані ті чи інші тексти та в рамках якої культурної парадигми їй доводилося розвиватися. Таким чином увага дослідників звернена не лише до самих літературних текстів, а й чи не у першу чергу, до літератури факту (документи, біографічні відомості, щоденники, листи). Тобто тієї літератури, що мала б надавати аргументи для, з одного боку, виокремлення української літератури з загально-російської імперської культурної парадигми, а з іншого – для цілковитої легітимізації української культурно-літературної парадигми. Дуже тісно з цим аспектом пов'язана й актуалізація в той час перекладацької діяльності, про яку також згадує П. Филипович. Переклад, на думку автора, дає можливість «виходу нашого письменства з вузьких національних меж» [8, 260]. А це, своєю чергою, дало поштовх для розвитку перекладознавчих й історико-порівняльних студій. Водночас домінування літературно-історичних студій у тодішньому українському

літературознавстві над теоретико-методологічним, можемо пояснити тим, що написання синтетичних праць та теоретичних досліджень було ускладнене неповнотою матеріалу. Дослідження архівів, як історичних, так й окремих авторських, змушувало науковців, першою чергою зосередитися на текстологічній праці.

Й останній фактор – домінування досліджень сучасної літератури над давньою. Павло Филипович слушно зауважує, що Володимир Перетц, окреслюючи у 1908 р. основні завдання вивчення історії української літератури, головно зосереджується на питаннях давньої літератури, мотивуючи це неможливістю вивчати сучасний матеріал як такий, що ще не пройшов світоглядного, історичного осмислення сучасниками [6, 22]. Однак дослідник почасти не годиться з В. Перетцом, і, властиво, весь його огляд українського літературознавства за 10 років революції спрямований на те, аби заперечити цю думку. Павло Филипович стверджує, що «зменшення дослідницького інтересу до письменства давніх віків пояснюється впливом революції, прагненням до сучасности» [8, 243]. Важливим моментом є також розуміння і того, що кінець 10-х – початок 20-х років сприймався тодішніми науковцями крізь призму тих соціально-політичних подій, що відбулися в Україні, як історичний поділ на нову та новітню літератури. Через той психологічний злам, що відбувся протягом 1914 – 1918 років, українська література до Першої світової війни дістала не так часову, скільки світоглядну дистанцію, що уможливило

вивчати її не лише за допомогою «публіцистичного пера», але й «наукового досліду». Що ж стосується новітньої («найновішої») літератури, то вона стала головною об'єктом літературної критики.

Також в огляді П. Филиповича варто звернути увагу на актуалізацію методологічних пошуків. Зокрема звернення до проблем поетики шевченкових текстів, що передбачало передовсім аналіз їх формальної сторони. Поява синтетичних праць у галузі історії й теорії літератури, зокрема праці О. Білецького, М. Зерова, І. Айзенштока, В. Петрова, А. Ніковського, Б. Якубського та інших ведуть до появи нового наукового літературознавства. Найбільшою проблемою в цій галузі П. Филипович, суголосно з цитованим ним А. Шамраєм, бачить відчуженість розроблених навчальних курсів із теорії та методології літератури, що не сприяє фаховій освіті сучасних філологів.

Серед наукових практик за 10 років революції вчений аналізує майже усі: літературно-наукову та літературно-журнальну критику, а в їхніх межах роботу із давнім та новим письменством, академічне книговидавництво, освіту, переклад, дослідження драматургії, шевченкознавство, історію літератури, методологію тощо. Водночас цей зріз демонструє дуже цікавий факт з історії українського літературознавства. Наскільки можемо пригадати посилення ідеологічного тиску в Україні, в тім числі й на науку, відбувається десь наприкінці 20-х років, з тих же 1927-28 років. Відтак ця розвідка фіксує період, коли українське літературознавство, чи не вперше в істо-

рії України мало змогу повноцінно розвиватися природним чином, без жодних утисків, натомість протистояння між різними дискурсами, школами та методами відбувалося переважно у вигляді наукових дискусій та літературної критики. Що більше, ідеї, проблеми, методи, зацікавлення та проблематика в межах яких функціонувало тодішнє українське літературознавство, було хоч і дещо еkleктичне, про що зазначає Олексій Сінченко [7, 52], але все ж таки суголосним із функціонуванням сучасних йому національних філологій інших європейських країн. Таким чином, Филипович мимоволі подає нам доконаний факт остаточного становлення національної філології та виходу її на загальноєвропейські рейки гуманітарних студій.

### Bibliography and Notes

1. Terdiman Richard, *Discourse/Counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-century France*, Cornell University Press 1989, 362 pp.

2. Айзеншток Иеремия, *Изучение новой украинской литературы*, [в:] *Путь просвещения* 1922, № 6, с. 140-148.

3. Білецький Леонід, *Основи літературно-наукової критики*, Київ: Либідь 1998, 408 с. У цьому випадку доречно пригадати терміни, які використовував до характеристики цього методу, в авторській термінології – «школи», Леонід Білецький, а саме поруч із терміном «формальний» він часто вживав ще два терміни «формально-поетичний» та «неоклясичний»: «Неоклясичною можна її назвати через те, що її принципи інтерпретації поетичних творів розвивалися під великим впливом античної чи класичної поезії, а то й теорії античних чи класичних авторів».



4. Єкельчик Сергій, *Тіло і національний мит: до картини українського національного відродження XIX століття*, [у:] Idem, *Українофіли. Світ українських патріотів другої половини XIX століття*, Київ: КІС 2010, с. 19-51.

5. Лисяк-Рудницький Іван, *Виродження та відродження нації*, [у:] Idem, *Твори: У 2-х томах*, Київ: Основи 1994, Том 2, с. 365-381. Питання культурної ідеології в контексті державницьких змагань розглядає І. Лисяк-Рудницький у своїй статті *Виродження та відродження інтелігенції*. Вчений зокрема пише: «Подвійна відповідальність падає на інтелігенцію за 1917-20 роки. По-перше, за те, що вона йшла на монополізацію влади, політичного проводу у своїй руках, себто піднялася на діло, що переростало її можливості. Але рівночасно падає на інтелігенцію відповідальність за гріх занедбання: вона не витворила дійсно всенациональної, відповідної до вимог часу ідеології». Далі, у цій ж праці, він зазначає, що з погляду витворення ідеології того часу найбільша заслуга належить Миколі Зерову, Миколі Хвильовому та, суто в політичному пляні, В'ячеславові Липинському: «Ці три ймення, – пише Лисяк-Рудницький, – Зеров, Хвильовий і Липинський, – і те, що вони собою репрезентують (гін до культурних ціннощів, сила мораль-

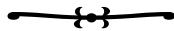
ного протесту, ідеологічна творчість), свідчать про те, що надзвичайно тяжкі останні 25 років не зовсім були для української інтелігенції втраченим часом».

6. Перетц Володимир, *Найблизші завдання вивчення історії Української літератури*, [у:] *Записки Українського Наукового Товариства в Києві*, Київ 1908, № 1, с. 16-24. Цитата: «[...] все, що відноситься до XIX віку, – дуже близьке до нас, і спроби опрацювання літературного матеріалу за цей період неминуче хиблять через надмірну сторонність, суб'єктивність, і тому що вони, власне кажучи, є творами “публіцистичного пера”, вони вже занадто далеко стоять від самого скромного ідеалу науковості».

7. Сінченко Олексій, *Українське літературознавство 1920-х і неокантианство: до постановки проблеми*, [у:] *Неоклясики і філологічна методологія літературознавства*, Серія: Філологічні семінари, Київ 2014, с. 46-53.

8. Филипович Павло, *Українське літературознавство за 10 років революції*, [у:] Idem, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1991, с. 238-260.

9. Шкандрій Мирослав, *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*, Київ: Ніка-Центр 2006, 382 с.



**Svitlana Barabash**

**THE ARTISTIC MODEL OF SOCIALIST REALISM IN THE SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL STORY *THE VILLAGE RISES* BY MYKHAYLO KOZORIS**

Mykhaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

**Світлана Барабаш**

**ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СОЦРЕАЛІЗМУ В СОЦІАЛЬНО-ІДЕОЛОГІЧНІЙ ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЗОРИСА *СЕЛО ВСТАЄ***

*Abstract:* In the article there are discusses the features of the artistic model of social realism on the example of the social and psychological story *The Village Rises* by M. Kozoris. There is conducted analysis of imagery system of artistic biographies of both writers: there is examined the specificity of typological unity (common motives, genres and plot and compositional techniques). There is conducted analysis of the place and role of prosaic heritage of artists in the development of social realism in the Ukrainian and world social and ideological stories. The author researches political, moral and psychological plans of the story *The Village Rises* by M. Kozoris in the aspect of genre theory.

*Keywords:* social realism, M. Kozoris, artistic model, genre theory

У культурному дискурсі України 1920-х років відбувалися процеси, пов'язані із тогочасними політико-історичними трансформаціями, що спонукали до виникнення масового советського типу суспільства. Звідси й постає тяжіння до проголошення «доби шукань» [3, 68] у літературному просторі. Словесне мистецтво у цей період стає фактично продуктом взаємодії двох психологій – колективної та індивідуальної, що згодом приводить до появи так званої «пролетарської літератури». Саме література стає інструментом боротьби в ідеологічному пляні, адже її безпосередній обов'язок – впливати на

читача, на народ. Тобто «літературні тексти подають певний образ світу, тому мають ідеологічні наслідки. Масова література [...] – це сфера, де з метою напрямити читача на певне бачення світу, відтворюється яскраво виражена «політика означення», під впливом якої формується представник певного соціуму» [2, 3].

До написання великого прозового твору відповідно до ідеї советської масовізації літератури у 1920-х роках Михайло Козоріс «долучився» соціально-ідеологічною повістю *Село встає*. На момент написання твору (1925 рік) – автор входив до членів окремої секції «Західна

Україна» літературної організації «Плуг», до якої належали, окрім нього, колишні західноукраїнські літератори В. Атаманюк, В. Бобинський, В. Гжицький, Л. Дмитерко, М. Марфієвич, І. Ткачук, А. Турчинська та ін. (згодом – після 1926 р. «Західна Україна» стала повноцінною літературною організацією. – С. Б.).

Визначення художньої моделі соцреалізму в соціально-ідеологічній повісті Михайла Козоріса *Село встає* дає сьогодні змогу побачити основні напрямні розвитку літератури соціалістичного реалізму.

Теоретико-методологічною основою нашої статті є ідеї Івана Франка про жанрову специфіку прози та її ґенетичні студії істориків і теоретиків літератури, літературно-критичні статті про М. Козоріса: П. Арсенича, М. Хороб, І. Приходько, А. Рубльова, Ю. Черченка та ін.

У нашій статті ми спробуємо дослідити витоки й еволюцію повістєвого мислення М. Козоріса; проаналізувати політичні, моральні й психологічні плани повісти в аспекті теорії жанру; простудіювати жанрову матрицю повісти *Село встає* та виявити специфічні риси індивідуального епічного Козорісового стилю.

Як літератор-«плужанин» автор вибудував подієвість сюжету відповідно до концепції організації, де особлива увага надавалася продукуванню «широких картин» із «всебічно розробленим сюжетом», «творів із епічною й драматичною розробкою матеріялу», у яких форма «має наближатися до найбільшої широти, простоти й економії художніх засобів» [3, 76]. Тобто водночас із доступністю для масового реципієнта,

такий твір мав мати ідеологічне забезпечення, щоб доносити у народні маси «сутність комуністичної ідеології» [3, 12].

Водночас на ідейно-естетичне спрямування сюжету твору вплинула свідомо орієнтація «Плугу» на селянську тематику. Незважаючи на присутність цієї тематики в українській літературі того часу, саме плужани заклали основу вибудовування нового пореволюційного селянського світу. Свої програмові засади, висловлені у *Платформі ідеологічній й художній спілки селянських письменників «Плуг»*, вони обґрунтовували іншим ракурсом висвітлення селянської тематики, на відміну від попередників, які висвітлювали сили «буржуазно-куркульських кіл», залишаючись при цьому з подвійною сутністю: «зовнішньо – революційно-демократичною, внутрішньо – власницько-міщанською» [6, 601].

Згідно з ідейною концепцією «Плугу» селянство мало асоціюватися разом із пролетаріатом, фактично стати пролетаризованим на власному ґрунті, звідси й намагання селянських письменників звести до єдиного знаменника концепти «селянська свідомість» і «свідомість пролетарська». Їх зусилля було «підкріплено» резолюцією ЦК РКП (большевиків) від 18 червня 1925 року *Про політику партії у сфері художньої літератури*, яка проголосила необхідність підтримки й скерування селянських письменників так, щоб «переводити їх на рейки пролетарської ідеології» [5, 99].

Селянська свідомість не пасувала до запитів новочасного суспільного життя, а щоб посилити процес

злиття частин майбутніх пролетаризованих мас, із метою впливу на ці маси й використовувалися «селянські літературно-художні образи». Показ у літературі злиття селянської ідентичності із пролетарською відбувався за рахунок тяжіння селянської тематики до теми пролетаризованого міста. Письменницькі спроби 1920-х років – це пошук оптимальної формули, яка могла б «реалізувати ідею єдності селянської й пролетарської ідентичності, селянських й пролетарсько-робітничих культурних запитів» [4, 48].

Повість *Село встає* стала відгуком Михайла Козоріса на тогочасну злободенну потребу мати літературу, що відображала «суть бандитизму» на селі [1, 89], звертала увагу не на «боротьбу з глитаєм у минулому», а на «фронт боротьби з ним у сучасному» [1, 90; 92]. Письменник твором персонально доповнив перелік відзначених критиками селянських письменників, які писали у цьому напрямі – С. Божко, А. Головка, С. Добровольський, І. Кириленко, І. Ле, І. Микитенко та інші.

Відповідаючи на потреби соцреалістичного канону, автор обрав жанр соціально-ідеологічної повісти. Для М. Козоріса – це новий жанр, порівняно з його модерністичними тяжіннями 10-х – початку 20-х років ХХ ст. Зважаючи на його членство у «Плузі», можливим є сприйняття твору не тільки як авторське освоєння ще одного жанрового вияву, а швидше – як «вимушена» реакція власного прозописьма із засвідченням відданості советській Україні у констатації найяскравіших епізодів становлення і будівництва со-

ветської влади в українському селі. Цю думку дозволяє припустити той факт, що твір має типовий сюжет про боротьбу на селі за советську владу, здискредитовану колишніми керівниками, які заодно були із сільськими куркулями, й організацію «нового» правильного керівництва відповідно до советських законів.

Цей типовий сюжет, як і подібні, наприклад, у Андрія Головка *Бур'ян*, побудований відповідно до реальних подій, пов'язаних з убивством керівників у селі Димівці, які поширювали «справжню» советську владу. Ці реальні події «були містифіковані в советському публічному дискурсі як ідеальна модель клясової боротьби на селі» [7, 89].

Якраз у січні 1925 року було проведено засідання оргбюро Центрального комітету російської комуністичної партії большевиків, яке розпочало кампанію необхідності представлення цієї події у літературі з метою викриття недоліків під час встановлення советської влади на селі. Використовуючи цей сюжет, автори автоматично «відгукувалися» творами на «актуальні» потреби і заклики комуністичної партії. Такі твори виконували важливу ідеологічну функцію, адже давали чіткі орієнтири у боротьбі з «клясово ворожими силами». Завдяки таким соцреалістично модельовальним «сюжетам» була сформована «готова» клясика ще теоретично ненародженого соцреалізму (письмівка Валентини Хархун. – С. Б.)» [7, 56].

Сюжетом соціально-ідеологічної повісти *Село встає* у художньому моделюванні соцреалізму передбачено наявність декількох ознак. По-перше, місце дії – українське село

Печихвости, де декілька років назад було встановлено советську владу й існує проблема із тлумаченням і впровадження її основних засад. По-друге, це чітко визначені герої-антагоністи: з одного боку, селяни-незаможники, інтереси яких відстоюють ще недостатньо освічені Семен, Омелько та інші, а з іншого – представники куркульського середовища та «нової» советської влади, які «підлаштувалися» під їх потреби і «керують» селом. Селяни представлені у творі як особистості, які бажать отримати нові ідеї від нової влади, однак, «сплутані» куркулями активно не висловлюють своєї громадянської позиції. По-третє, сюжетом твору спрогнозований процес переродження селянської свідомості одного з представників темної селянської маси – Семена, у пролетаризованого члена суспільства, активно висловлене його бажання привнести у селянську ідентичність набуті знання з пролетарського робітничого середовища міста.

Андрій Головка – це найвідоміший український письменник того періоду, який використав у 1927 році подібні соцреалістичні сюжетні кліше у романі *Бур'ян*. Власне за цей твір його вважали зачинателем соцреалістичного напрямку в українській літературі; довгий час роман *Бур'ян* вважався взірцевим у напрямі створення сюжету, в якому поєднані ідеологеми советської влади і події у сільському тогочасному середовищі. Однак забута нині повість М. Козоріса *Село встає* за роком написання передує цьому романові, незважаючи на рік друкування 1929. З цього приводу тодішній критик А. Хуторян зазначав, що «зовсім

до речі в ній оте «Тел'янки – Київ, 1925 року», що стоїть у кінці повісті. Коли б не ця дата, то ми просто не знали б що й думати... А тепер слід тільки жалкувати, що М. Козоріс випустив цю давно написану повість [...], яку мусимо оцінювати, не спускаючи з ока того факту, що її написано давненько [...], у добу першого пореволюційного «нагромадження» літературних цінностей» [8, 163]. Тому можна припустити, що сюжет, розроблений свого часу М. Козорісом і ненадрукований вчасно твір за ним склав основу для написання твору іншого письменника, творчість якого довгий час в советській літературі вважалась взірцем соцреалістичного напрямку.

Власне, порівнюючи зміст текстів творів Михайла Козоріса і Андрія Головка, можна знайти чимало «виграшних» моментів для М. Козоріса. Так, незважаючи на спільність матриці сюжету, однакове висвітлення процесу становлення позитивного героя у напрямі формування у нього советської ідентичності, кращу індивідуалізацію героїв-антагоністів, представників різних опозиційних сил на селі, у М. Козоріса можна простежити декілька моментів, які моделюють його власне авторське бачення соцреалістичного канону і пояснюють деякі прорахунки твору.

Отже, М. Козоріс приєднався до новаторів розробкою нової теми наближення українського села до міста, його пролетаризації, тому що саме на середину 1920-х років актуалізувалася суспільна дисгармонія між міським і сільським середовищами. Художня література тієї доби потребувала героя, який міг бути

своєрідним «медіатором» між двома світами – Містом та Селом. Такий персонаж, несучи енергетику й ідеологію, мораль і світогляд Села, вважав би за необхідне використовувати досягнення пролетарського Міста у встановленні «справжньої» советської влади у селі.

Запропонований у статті напрям дослідження міг би продуктивно використовуватися для дослідження творчості інших письменників, відомих постатей української літератури, які також розробляли художню модель соцреалізму у своїй творчості.

#### Bibliography and Notes

1. Довгоярський М., *Замість передмови до збірника «Глитай», [у:] Плуг 1930, № 10, с. 87-92.*

2. Зборовська Ніла, *Сучасна масова література в Україні як загальнокуль-*

*турна проблема, "Слово і Час" 2007, № 6, с. 3-8.*

3. Лейтес А., Яшек М., *Десять років української літератури (1917 – 1927), У 2 томах, Харків: Державне видавництво України 1928, Том 2, 340 с.*

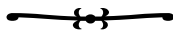
4. Омельчук Олеся, *Селянський вимір українського соцреалізму, [у:] Філологія. Літературознавство. Наукові праці 2009, Том 118, Випуск 105, с. 47-53.*

5. *О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925, [в:] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы: хрестоматия, Москва: Просвещение 1986, с. 97-101.*

6. Пилипенко Сергій, *Вибрані твори, Київ: Смолоскип 2007, 887 с.*

7. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації, Київ 2009, 508 с.*

8. Хуторян А., [рецензія:] *Козоріс М. Село встає. Повість, Київ: Маса 1929, [у:] Життя й революція 1929, № 11, с. 163-165.*



**Yuliya Prokopchuk**

**ESTHETIC VIEWS OF DMYTRO ZAHUL  
OF THE “MUZAHET” PERIOD**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Юлія Прокопчук**

**ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ДМИТРА ЗАГУЛА  
ПЕРІОДУ “МУЗАГЕТУ”**

*Abstract:* In the article there are analysed aesthetic views of Dmytro Zahul creativity of early period (till 1919 year). There is accented on importance of his participation in art formation „Muzahet” and influence of his investigations on forming of theoretical opinion. The articles „Searching” and „Poetry as an art” illustrate aesthetic platform of „Muzahet’s” generation, distinctiveness of which was provided by Dmytro Zahul. In the article there is highlighted participation of Dmytro Zahul in cultural life of Kyiv during the revolution period, which was an important phase in the literary activity of the researcher. The artist’s activity of that period shows his great potential as a critic and theorist in literature.

*Keywords:* esthetic views, symbolism, „Muzahet”, art formation

В історію української культури Дмитро Загул увійшов як поет, перекладач, громадський діяч. Однак мало відомою залишається його літературно-критична, наукова й публіцистична діяльність. У контексті розгляду питання про Загулові естетичні погляди, на нашу думку, варто розглянути також його діяльність у часи проживання на Буковині, оскільки саме тут відбувався процес становлення і формування його ідейно-естетичних, політичних і наукових вподобань. Відома та опублікована літературна спадщина поета цього періоду незначна: оригінальні поезії, кілька перекладів, оповідання, публіцистич-

ні статті, вміщені переважно в „Новій Буковині”, в якій він працював помічником редактора. Про цей ранній період життя Д. Загула не збереглося багато відомостей, окрім його *Автобіографії*, опублікованої у збірці *Мотиви* (1927), прохання про допомогу учням-сиротам, серед яких назване і прізвище Д. Загула, надруковане у газеті „Буковина”. Можливо, більше про життя поета раннього періоду можна було би почерпнути з листування, однак з 1927 р. румунська сигуранца конфіскувала всі рукописи і листи у рідних письменника.

Найбільший внесок у вивчення творчості Д. Загула зазначеного пе-

ріоду (1909 – 1914 рр.) зробив дослідник Степан Далавурак і підсумував у ґрунтовній статті *Ще про ранню творчість Дмитра Загула* [2, 122-129], в якій детально проаналізовано всі відомі згадки, джерела, факти, виправлено неточності, зокрема, з *Автобіографії* про перші публікації оригінальної поезії у пресі юного письменника, поставлено під сумнів закінчення ним ґімназії і навчання на „історично-філологічному відділі Чернівецького університету” [3, 37]. Як підсумовує С. Далавурак, „із *Протоколів комісії по прийому іспитів на атестат зрілості у випускників ґімназії за 1911 – 1912 рік* видно, що Д. Загул курс ґімназійного навчання не закінчив” [2, 123]. У зв’язку з цим сумнівним видається і його навчання в університеті, швидше за все, на думку вченого, Д. Загул відвідував окремі лекції, не будучи студентом.

З 1912 р. Д. Загул починає працювати помічником редактора газети „Нова Буковина” та співробітником „Народного голосу”. Однак із приходом російських військ на територію Буковини його життя змінюється, оскільки при відході окупаційної влади (лютий 1915 р.) письменника беруть заручником і вивозять до Нижнього Новгорода.

Період роботи у газетах був продуктивним для Дмитра Загула, в цей час він активно друкується на сторінках цих видань, зокрема, публікує цикли своєї оригінальної поезії, одне оповідання та кілька публіцистичних статей. У цей час Д. Загул звертається до публіцистики принагідно, не виявляючи особливого хисту до неї чи всеохопного бачення суспільно-політичних процесів. Очевидно, розуміючи це, він не підписує свої дописи

власним прізвищем, а використовує псевдонім „Іван Майдан” і криптоніми „І. М.”, „Ю. С.”. У своїх ранніх публіцистичних статтях Д. Загул звертається до болючої теми еміґрації українців, переважно селян, у пошуках кращого життя (*Україна а еміґрація, Анкета в справі еміґрації*). Поштовхом до написання останньої замітки послужила анкета, вміщена у газеті „Нова Буковина” за червень 1913 р., під заголовком *В справі еміґрації*, в якій, зокрема, відбувалося опитування про причини еміґрації: важке життя і для заробітку грошей чи так звана еміґраційна гарячка і наслідок агітації міґраційних агентів. Стаття-відповідь на це досить неоднозначне опитування викристалізувала бачення Д. Загула на суспільно-політичне життя тодішньої Буковини. Як виходець з убогого села, письменник стверджував, що саме злидні спонукали селян до такої масової еміґрації, обурювався з питань самої анкети, що, на його думку, свідчило про незнання життя селян тогочасною інтеліґенцією.

Як бачимо, творче й світоглядне становлення письменника відбувалося у буковинський період за складних суспільно-політичних умов. Якщо згадати, що внутрішній світ мистця складається не тільки із написаних книжок, а й з прочитаних текстів, то стає цілком зрозумілим, чому ранній, підлітковий, період є визначальним для формування світогляду. Саме тоді у творчості поета почали проглядатися тенденції, які після переїзду до Києва сформують його ідейно-естетичні смаки і вподобання. На сторінках буковинської періодики друкується поезія Д. Загула, яка, на думку С. Далавурака, свідчить, що „в силу об’єктивних причин Д. Загул віддав певну данину



Модернізмові” [2, 127]. І це видається цілком логічним, оскільки до цього підштовхувала тогочасна культурно-мистецька атмосфера, коли, за спостереженнями Анни Білої, „всі гімназисти і семінаристи на поч. ХХ ст. зачитувалися містичними, утаємниченими, складними символістськими творами, вся культура тоді була пронизана пафосом чекання незвичайних змін, народження нових відчуттів, езотеричного знання” [1, 153]. Отже, можемо стверджувати, що становлення естетичних поглядів письменника почалося на Буковині, а сформувалося в період переїзду до Києва. У цей час Дмитро Загул видає дві теоретичні статті, на які варто звернути особливу увагу: *Шукання* („Літературно-критичний альманах”, 1918 р.) [6, 22-27] та *Поезія як мистецтво* („Музагет”, 1919 р.) [7, 79-98], підписані псевдонімом „Іван Майдан”. У цьому контексті варто зауважити, що таким псевдонімом чи його варіацією „І. Майдан” Д. Загул послуговувався при написанні теоретичних праць, про що згадано у розділі *Бібліографія* (авторства З. Яскульської і В. Атаманюка) збірки *Мотиви* (1927 р.).

У „Літературно-критичному альманасі” було надруковано не тільки Загулову статтю *Шукання*, а й розміщено кілька його віршів. На нашу думку, розгляд творчості мистця поза альманахом є не зовсім коректним, оскільки і його оригінальна поезія, і теоретична стаття були написані в одному річищі з іншими представниками символізму на сторінках цього видання. Існують згадки про те, що „Літературно-критичний альманах”, редактором якого був Яків Савченко, видавало київське угруповання символістів „Біла студія”. Про це, зокрема, йдеться у спога-

дах Кліма Поліщука *З виру революції* (1923), на які посилаються пізніші історики літератури. Досліджуючи „Білу студію”, Олег Ільницький знаходить спогади про *Студію* Михайля Семенка (мається на увазі „альманах молодих письменників” [5, 61], який не був зреалізований) і такий самий нереалізований альманах символістів „Біла студія”, з чого висновуємо думку про можливість існування одного такого проекту, що, ймовірно, „символістичний альманах і футуристичний журнал насправді були однією невдалою спробою; їхня видима окремішність була результатом існування двох протилежних таборів, що прагнули перехопити й контролювати ініціативу Семенка” [5, 61]. Після цієї невдачі у грудні 1918 р. у видавництві „Грунт” виходить „Літературно-критичний альманах”, який, на думку О. Ільницького, „скомпоновано так, щоби представити обидві групи (і, цілком можливо, їх примирити)” [5, 62]. Крім Павла Тичини (цикл *Енгармонійне*), в альманасі вміщено твори інших символістів (Дмитра Загула, Олексі Слісаренка, Якова Савченка та ін.), футуриста Михайля Семенка, публіцистику Леся Курбаса. Цей збірник був спробою артистичного видання, яке б репрезентувало нових мистців і нові підходи у критиці, передусім маємо на увазі статтю Я. Савченка *Творчість Чупринки*. На сторінках альманаху відбувався пошук нових шляхів у літературі і критиці, що особливо відчутно у статті *Шукання* І. Майдана (Д. Загула). На цьому етапі для альманаху характерними були емансипація від впливу „Української хати”, попри те, що Д. Загул у своїй статті частково спирався на головні постулати й естетику „хатян”, та намагання започаткувати нову, формалістичну критику.

З епіграфу статті та її перших рядків Дмитро Загул налаштовує реципієнта на сприйняття краси і трактування поезії як „ритмічної творчості краси” (запозичаючи таке її бачення в Едгара Аляна По [6, 22]). На думку письменника, будь-який мистець, зокрема поет, повинен творити красу, оскільки „одиноким змістом і єдиною метою поезії може бути тільки краса, бо всяка інша тенденція противиться її істоті” [6, 22]. Основним елементом краси поезії він вважає музичність, тому вершиною поезії дослідник називає лірику – „мистецтво суб’єктивного вислову почувань” [6, 22]. Продовжуючи свої роздуми над лірикою, Д. Загул звертає увагу на матеріал, яким оперує поет, – мову, – яка під впливом майстра повинна викристалізуватися, оформитися і відповідати естетичним вимогам, а вже опісля цього такому матеріалу надається музичність.

Для дослідника важливим є не тільки використання мистцем різних форм, тропів, фігур, а й постійний їх пошук, оскільки мету лірики Д. Загул розуміє як „зраджувати таємниці духа, виказувати його відчуження...” [6, 23], відповідно лірик повинен постійно шукати такі засоби вираження, які би найкраще відбивали настрої, почуття в той чи інший момент. Як істинний естет, дослідник розуміє красу як „абсолют, ідеал” і ще раз наголошує на важливості динаміки, пошуку нових комбінацій і засобів для вираження й передачі настрою лірика, для впливу на відчуття реципієнта. І в цьому контексті важливими засобами для творення образу постають, на думку Д. Загула, символи, які справляють найбільше психологічне враження на читача.

Доволі цікавою, на нашу думку, є ідея Д. Загула про „революційну” літературу. Її витоки дослідник вбачає у статистиці, застарілості певної літератури, яка вичерпала себе і не подає більше ніяких нових тем, ідей, форм. Це викликає протест, який не завжди означає прогрес і є вартісним: „Нові поети, навіть з меншим талантом, ніж попередні, починають впливати на читачів, імпонувати їм своїми новизнами, [...] не можуть мати високої естетичної вартості...” [6, 24]. Така своєрідна революція у літературі, на переконання автора, не є особливо небезпечною, оскільки не є тривалою в часі, її існування виправдане зміною течії в інше річище, акцентуванням на потребі нових напрямів у літературі. З часом з’являються нові талановиті мистці, які об’єднують протилежні течії, шукають і знаходять компроміс, після чого, як висновує Д. Загул, „мистецтво ступило один крок наперед” [6, 24]. Такими міркуваннями можна пояснити бачення Д. Загулом у 1918 р. розвитку т. зв. „пролетарської” літератури. Дослідник резюмує, що таким чином література отримує новий поштовх для розвитку: „Збочіння необхідні з погляду на потребу очищення, провітрювання, вони й неминучі через те, що кожне нове покоління має інший естетичний смак, як попереднє” [6, 24].

Діяльність Д. Загула і Я. Савченка у „Літературно-критичному альманасі” є надзвичайно цікавою з погляду існування на сторінках видання критичного дискурсу. Слідом за „хатянами” Д. Загул розумів творчість як свободу людського духу, а мистецтво – як креативну діяльність індивідуума, який дистанціюється від смаків юрби. Пізніше ця думка розвинеться у статті

Юрія Іваніва-Меженка *Творчість індивідуума і колектив* (1919 р.). У своєму дослідженні Д. Загул актуалізує тезу „мистецтво для мистецтва”, обґрунтовує думку, що мистець своїми творами здатен інтелектуалізувати, ушляхетнити смаки загалу, який завжди має меншу естетичну претензійність. Дослідник застерігає від нашарувань ідеології у мистецтві, підкреслюючи, що мистець, який стає до послуг ідеї, втрачає „під собою ґрунт мистецтва чистого, самоцільного” [6, 25], це „для самих поетів упадок, застій” [6, 24].

Розмірковує Д. Загул і над роллю письменника у відтворенні побуту, способу мислення, характеру народу і рішуче заперечує ці тези, оскільки вважає, що в цьому полягає роль фотографа. Заперечує ще з однієї причини: таку літературу він вважає етнографічною, здатною задовольнити естетичні потреби юрби. Явним анахронізмом вважає дослідник появу таких етнографічних творів у ХХ ст., коли українська література вже вийшла зі становища літератури „для домашнього обихода” [6, 26].

У своїй статті Д. Загул доволі обережно висловлюється щодо символізму й футуризму, стверджуючи, що вони тільки тоді мають вартість, коли вносять у світову літературу нові символи, теми, а не копіюють символів чи футуристів із інших літератур. Вважаючи мистецтво інтернаціональним за своєю суттю, дослідник обґрунтовує думку, що національним мистецтво є тільки через мову, тому такі напрямки, як Клясицизм, Романтизм, Реалізм, Модернізм присутні у всіх літературах більшою чи меншою мірою.

Особливий акцент Д. Загул робить на витворенні поетичної мови,

що потім знайде своє продовження в його іншій теоретичній праці *Поетика* (1923 р.). За його спостереженнями, поет повинен обережно добирати слова, настоювати, кристалізувати свою мову, витворювати (слідом за формою) нові слова, бо здебільшого поетові замало звичайних слів. Дослідник обстоює право поета використовувати „льокалізми” (діалектизми), архаїзми, а також церковнослов'янзми, і творити авторські неологізми. Заглиблюючись в аналіз новотворів Я. Савченка і М. Семенка, Д. Загул робить висновок, що не всі неологізми приживуться в українській літературі, а неологізмів М. Семенка, зокрема, „розметерлінчитись”, „обензинити”, взагалі варто остерігатись, бо „вони вже відомі в московським футуризмі” [6, 27]. Ця теза ще раз доводить обстоювання Д. Загулом окремішності української літератури на ранньому етапі своєї творчості. Зрештою дослідник робить висновок, що сучасна йому українська література нарешті виходить із зачарованого кола, відкриває для себе новий простір – „поле шукання” і сподівається, що генерація нових письменників збагатить всесвітнє мистецтво.

Отже, стаття *Шукання* Д. Загула постає суцільним захистом естетизму у мистецтві, продовжуючи таким чином традиції, закладені „Українською хатою”. Дослідник зосереджується на формалістичному підході, що на той час було характерним і для іншого критика альманаху – Я. Савченка. Такі ж тенденції виокреслилися через рік у праці Ю. Іваніва-Меженка, а пізніше у студіях М. Зерова, Б. Якубського, В. Державина, В. Петрова, П. Филиповича. Однак після того, як у 1925 – 1926 роках на сторінках жур-

налу „Червоний шлях” спалахнула полеміка з приводу „формально-поетикальної теорії в критиці” (за Л. Білецьким), формалізм в українському літературознавстві занепа. Основну думку розвідки можна окреслити як обстоювання поезії чистої краси, метою якої є виховання у ширшого кола високих естетичних смаків і уподобань.

Як згадувалося уже раніше, конфлікт між М. Семенком і символістами не дав їм можливості далі працювати разом, а видавництво „Грунт”, яке підготувало до друку „Літературно-критичний альманах” призупинило свою діяльність. Цю ситуацію довкола альманаху у своїх спогадах описав К. Поліщук [8, 607]. У той час, як М. Семенко разом з Г. Михайличенком, В. Елланом-Блакитним, В. Чумаком та А. Петрицьким формують мистецьку групу „Фламінго”, Д. Загул із іншими представниками колишнього „Літературно-критичного альманаху” ініціює разом із Ю. Меженком, К. Поліщуком і В. Ярошенком утворення товариства „Музагет”. Хоча спочатку, за спогадами К. Поліщука, виникла ідея видання „Літературно-мистецького і критичного місячника „Музагет”, у програмне завдання якого входило між іншим ще й таке: „Загнати в старий кут старого «Вісника»” [8, 608]. Для підтримки місячника товариство звернулося до Директорії, яка призначила позику у розмірі 200 тис. карбованців, які однак не були отримані, „бо майже всі члени товариства в той час були зайняті журналістичною працею” [8, 609]. Прихід большевиків у лютому 1919 р. завдав серйозної шкоди символістам, оскільки через відступ Директорії до Кам’янця вони втратили позику на „Музагет”.

Як стверджує А. Біла, „символісти потерпали не тільки фінансово, їхній політичний та естетичний світогляд яскраво вирізнявся на тлі нової «пролетарської» орієнтації й навіть суперечив їй як загалом аполітичний” [1, 157]. Однак певне полегшення становища українського письменства відбулося, коли головою Комісаріяту освіти став Г. Михайличенко. У травні вийшов журнал „Мистецтво”, а через кілька днів – довгоочікуваний „Музагет”. Проте після виходу журналу, як стверджує О. Ільницький, символісти опинилися в небезпечному становищі. За спогадами К. Поліщука, мистці провадили свою діяльність у напівлегальних умовах: „Одверта, ясна та безкомпромісна лінія, яку провадив „Музагет” в ділянці національного мистецтва, спричинилася до постанов гострих суперечок з емісарами офіційного «Пролетарського іскусства» [...], а поза тим усім самих «музагетців» мало що не було змобілізовано до примусових робіт, яко «буржуїв»” [8, 610].

Вихід із цієї ситуації знайшов активний і всюдисущий Михайль Семенко, який як людина, що була тісно пов’язана з боротьбістами і Гнатом Михайличенком особисто, ініціював появу Професійної спілки мистців слова, що, на думку Олега Ільницького, стало одним із інституційних каналів, через які мистці, зокрема символісти, могли працювати легально. При спілці постала Майстерня мистецького слова, метою якої проголошувалося теоретичне і практичне вивчення літератури. Український відділ Майстерні цілком був заповнений членами „Музагету” (Д. Загул, М. Івченко, Ю. Меженко, К. Поліщук, П. Тичина, В. Ярошенко), „що свідчить

про факт найбільшої професійної готовності саме у колі символістів” [1, 157].

У історії українського Модернізму діяльність „Музагету” є помітною. За оцінкою сучасного літературознавства (А. Біла, Я. Поліщук), діяльність літературно-мистецької організації є вершиною українського символізму як естетичного напрямку у мистецтві. Однак ми не погоджуємося з твердженням, що саме період „Музагету” став відправною точкою становлення символізму, оскільки вважаємо, що товариство, як і сам журнал, було продовженням ідей „Літературно-критичного альманаху”, за винятком М. Семенка, тому в „Музагеті” виявляється уже творча зрілість символізму на українському ґрунті.

З іншого боку, на переконання Ярослава Поліщука, після виходу журналу „починається занепад символізму, коли він поступається провідним місцем іншим художнім стратегіям, зокрема футуризму” [9, 280].

Процеси, у яких поставав „Музагет”, ми коротко окреслили вище. Сьогодні важко детально відтворити його історію через брак автентичних джерел, а спогади К. Поліщука містять чимало неточностей, в той час, як спогадів Д. Загула ми не знайшли.

Перше і єдине число „Музагету” побачило світ у травні 1919 р. в київському видавництві „Сяйво”. У журналі „Мистецтво” М. Семенка знаходимо згадку, що у червні 1919 р. вже готувався другий випуск, проте він так і не вийшов. Такий контраст (маємо на увазі успішність „Мистецтва”, яке активно друкувало близьких до табору М. Семенка мистців, і марність зусиль символістів у виборюванні допомоги для журналу), як вважає О. Ільниць-

кий, є симптоматичним, „щоби показати, як політичні реалії впливали на обидва рухи” [5, 72], що зрештою призвело до поступового відступу символізму як цілісної течії. Важливою ознакою журналу й організації загалом стала її широка естетична програма, яка сприяла участі не лише літераторів, а й малярів і театральних діячів, у чому, на наше переконання, проявляється тяглість традиції від „Літературно-критичного альманаху”.

Зі спогадів Володимира Міяковського про Юрія Меженка стає відомо про великий резонанс у літературних колах, зумовлений виходом журналу, який суттєво вирізнявся на тлі іншої поліграфічної продукції тих часів: „Великого формату, грубий, із добірними зразками творчості членів Музагету, з цікавими портретами декого з них на окремих картках...” [10, 795]. Своєрідним літературним осередком став Архівно-бібліотечний відділ, де працював Ю. Меженко, навколо якого активно гуртувалися і були частими відвідувачами Д. Загул, В. Кобилянський, М. Терещенко, Я. Савченко. Ще однією літературною локацією була квартира маляра Михайла Жука, в якій час від часу відбувалися збори організації. Свідченням того, що об’єднання сприймало себе цілісно, як явище в літературному процесі, є намагання ним створити міцний теоретичний ґрунт (статті Ю. Меженка і Д. Загула). Часто літературні читання, зі слів В. Міяковського, „переривалися епізодичними студійними екскурсами в теорію стилів і музичної побудови вірша” [10, 795], ініціатором чого був Ю. Меженко.

Повертаючись до виданого числа „Музагету”, варто відзначити, що, за

задумом, видання мало декларувати не лише культ високого мистецтва, а й ідею поєднання різних його видів (словесного, образотворчого й театрального), чим і зумовлена така продумана концепція журналу, який складався з розділів поезії, прози, критики, бібліографії та мистецької хроніки. Найкраще представлений був розділ поезії, який містив лірику П. Тичини, Д. Загула, В. Ярошенка, М. Жука, К. Поліщука, П. Филиповича, О. Слісаренка, В. Кобилянського. Про за репрезентована творами Павла Вірина (псевдонім П. Коменданта), Ігнатія Михайлича (Г. Михайличенко), М. Жука, Г. Журби. Цей розділ складався переважно з малих форм: шкіца, етюду, казки; з великих форм реклямувався *Блакитний роман* Гната Михайличенка, однак до друку, як уже згадувалося, другого числа журналу так і не дійшло. У розділі критики були опубліковані дві програмні статті організації *Творчість індивідуума і колектив* Ю. Меженка, *Поезія як мистецтво* І. Майдана (Д. Загула), а також *Мистецтво у Києві* М. Бурачека, *Нова німецька драма* Леся Курбаса. На сторінках місячника, як того сподівалися мистці, містилися рецензії Ю. Меженка на *Сонячні кларнети* П. Тичини, Ульріха Штутнера (В. Кобилянський) – на збірку *На грані* Д. Загула. У розділі бібліографії подавалися рецензії Д. Загула на три випуски „Літературно-наукового вісника”, П. Филиповича – на збірку О. Слісаренка *На березі Кастальському*, М. Жука – на *Світлотінь* В. Ярошенка, М. Зерова – на *Під осінніми зорями* М. Рильського, а також низки інших авторів. У *Хроніці* повідомлялося про утворення „Льоху мистецтва”, „Мистецького цеху”, про діяльність Молодого театру, підготов-

ку до вистави за поемою *Ліліт* М. Семенка, про журнал „Книгар” і „Зшитки боротьби”, редаговані Г. Михайличенком і В. Елланом [7].

Таким чином, вихід журналу став значною культурною подією, хоча дещо несвоєчасною з огляду на політичні реалії. Найбільш важливим із концептуального погляду як для видання, так і для мистецької формації був розділ критики, оскільки тут опублікувалися дві, названі вище, програмні статті. Порушені теми у статтях, зокрема осмислення теоретичних засад сучасної творчості, культ краси, беззаперечне піднесення індивідуалізму над пролетарською творчістю мас, були, на думку Я. Поліщука, „завданням першої актуальності для молоді генерації авторів” [9, 282].

З огляду на все вище сказане, доходимо висновку, що участь Дмитра Загула у мистецькій формації не була випадковою, ба більше – він був її співтворцем, ідейним натхненником (згадаймо хоча б той факт, що назва була запропонована саме ним), про що красномовно свідчить той факт, що двічі його прізвище присутнє на сторінках журналу у розділах поезії і критики, а ще двічі його згадано опосередковано – маємо на увазі рецензію В. Кобилянського на збірку „На грані” і портрет авторства М. Жука. До речі, критики (М. Зеров) відзначили важливу художню знахідку журналу – серію портретів, виконаних М. Жуком, що представляли нову генерацію мистців. Так, Микола Зеров у своїй рецензії на „Музагет” стверджував: „Серія уміщених в книзі портретів роботи М. Жука (Тичина, Загул, Меженко) в цілому справляє приємне враження. Найкраще вдався авторові портрет Загула, зроблений в стилі дерев’яної

гравюри” [4, 277]. Отже, як бачимо Д. Загул був одним із центрів тяжіння цілої формації, одним із її лідерів. Зокрема, К. Поліщук у спогадах свідчив, що саме він і Д. Загул очолювали літературну організацію, проте саме цю тезу ставлять під сумнів і О. Льницький, і Я. Поліщук та доводять, що власну роль у „Музагеті” автор перебільшує. А вплив Д. Загула справді був значним, хоча в цьому контексті варто зауважити, що організація не мала чіткого підпорядкування, вона швидше нагадувала асоціацію мистців, товариство однодумців.

На переконання С. Далавурака, у статті *Поезія як мистецтво* Д. Загул змінює свої погляди на мистецтво під впливом тогочасної революційної дійсності. Ми ж помітили лише певні переакцентації у порівнянні із *Шуканнями*.

Спільним для обох студій (Ю. Меженка і Д. Загула) є передчуття загрози перед машинами, машинізацією, нівелювання особистості колективом, негативне, інколи агресивне, ставлення до футуризму. Ю. Меженко вбачає в пролетарській дійсності небезпеку для індивідуальності, оскільки вона пропонує індивідууму „замість важкої творчої роботи, творчість колективну і заздалегідь ухвалену пошлість” [7, 77], а „самі абстрактні форми мистецтва, як поезія і особливо музика, вже засмічуються машинністю і фабричністю” [7, 78]. У статті Д. Загула також відчувається небезпека, але перед футуризмом, який критик характеризує як наслідок занепаду культури, а машина, яку так активно оспівують футуристи, постає убивцею краси. Дослідник повторює думки тогочасної критики щодо футуристів і їх поезії, низько оцінюючи

їхні гимни машинам, техніці, місту як осередку деструкції, що не здається дивним у контексті його естетичних вподобань. Для обох критиків характерним є застереження перед майбутнім нівелюванням людини колективом завдяки машинізації, роботизації, підміна її індивідуальності класовою ідеологією. Як слушно зауважував В. Міяковський: „Після Другої світової війни ліпші інтелектуалісти й журнали Заходу не переставали обговорювати цю тему, як найбільш пекучу, і на тлі того обговорення стаття Меженка здається хоч і не такою свіжою, якою вона була в 1919 році, але і нітрохи не застарілою” [10, 796].

Примітним є той факт, що Д. Загул через рік після виходу статті *Шукання* змінює свою думку щодо гасла „мистецтво для мистецтва”. Не заперечуючи естетичної функції поезії, дослідник все ж робить висновок, що попередня теза є дещо хибною, оскільки „першорядні поети не були ніколи великими, чистими „естетами”, і що вони в далеко більшій мірі керувались завжди рівночасно й релігійними, етичними та іншими мотивами...” [7, 95]. Існування твору, виходячи з чисто естетичних засад, майже неможливе, бо в такому разі твір нагадує оранжерейну рослину. Водночас у статті стверджується цінність поезії і викликаних нею естетичних переживань й естетичної насолоди.

Таким чином, можна зробити висновок, що Д. Загул загалом підтримував ідею панестетизму, передчував загрозу від пролетарського мистецтва. Варто відзначити у цьому контексті, що статтю Д. Загула критика, зокрема М. Зеров, зустріла доволі критично, вважаючи основні тези дослідження загальновідомими і банальними:

„Стаття Ів. Майдана *Поетія як мистецтво* видається, власне, не статтею, а скоріше розділом з т.зв. «теорії словесности». Написано її авторитетно і дуже догматично” [4, 276]. Цікавим є зауваження вченого щодо розділу теорії, оскільки в цьому проглядається прозорливість М. Зерова, адже через кілька років, у 1923 р., буде опублікована Загулова *Поетика*. Дослідження засвідчує великий потенціал Д. Загула як критика і теоретика літератури, а також доволі спостережливого і вдумливого перекладача.

Участь Дмитра Загула у культурному житті Києва періоду революції стала важливим етапом у літературознавчій діяльності дослідника. Разом з іншими членами „Музагету” Д. Загул долучився до творення спільних художніх цінностей для цілої генерації молодих мистців. „Музагет”, який об’єднував різні творчі індивідуальності, постав монолітним мистецьким явищем в українському культурному житті. При цьому варто наголосити на несприятливих історичних умовах, в яких народжувалося видання, особливо беручи до уваги наростаючу популярність нових творчих практик, зокрема футуризму. З огляду на це, а також на цілісний концептуальний задум журналу, символісти і символізм загалом сприймалися читачем як найпотужніший напрям у тогочасному мистецтві. Діяльність „Літературно-критичного альманаху” і „Музагету” у важкі часи суспільно-політичного протистояння, як підсумовує А. Біла, „дала змогу втримати культурний баланс і з часом, хоч і в напрямку від протилежного, підштовхнути нову культурну еліту до діяння і творення” [1, 155].

Сьогодні, з відстані часу, разом із усім можна відзначити, що участь Д. Загула у „Музагеті” надала виразності цьому проєкту, який став програмним виступом однодумців, декларациєю їхньої спільної естетичної платформи. Досвід Д. Загула як редактора (маємо на увазі його участь у редагуванні „Нової Буковини” і „Народного голосу”) був важливим для створення викінченої концепції журналу.

### Bibliography and Notes

1. Біла Анна, *Символізм*, Київ: Темпора 2010, 272 с.
2. Далавурак Степан, *Ще про ранню творчість Дмитра Загула*, [у:] *Радянське літературознавство*, Київ 1964, № 1, с. 122-129.
3. Загул Дмитро, *Мотиви*, Київ 1927, 184 с.
4. Зеров Микола, *Музагет*, [у:] *Idem, Українське письменство*, Київ: Основи 2003, с. 274-277.
5. Ільницький Олег, *Український футуризм (1914 – 1930) /* Переклав із англійської Р. Тхорук, Київ: Літопис 2003, 456 с.
6. Майдан І. [Загул Дмитро], *Шукання*, [у:] *Літературно-критичний альманах*, Київ: Грунт 1918, с. 22-27.
7. *Музагет: Місяшник літератури і мистецтва*, Київ: Сяйво 1919, № 1-3, 171 с.
8. Поліщук Клим, *З виру революції*, [у:] *Idem, Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2008, с. 607-621.
9. Поліщук Ярослав, *Буковинці в „Музагеті”*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*, Серія: Слов’янська філологія, № 394-398, Чернівці 2008, с. 280-286.
10. *Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933 /* Упорядник Ю. Лавріненко, Київ: Смолоскип 2002, 984 с.



**Iryna Dmytriv**

**MYSTERY OF CHRISTMAS  
IN BOHDAN IHOR ANTONYCH POETIC INTERPRETATION**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Ірина Дмитрів**

**МІСТЕРІЯ РІЗДВА У ПОЕТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ  
БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНІЧА**

*Abstract:* The article is devoted to the problem of artistic interpretation of Christmas in poetic inheritance of Bohdan Ihor Antonych. There is specified determination of “the sacred time” as re-actualization of sacred events. There is analyzed peculiarities of formation of the literary image on the basis of Christian symbolic constants. There is also given the biblical-liturgical context of big Christian holiday.

*Keywords:* Bohdan Ihor Antonych, Bible, Christmas, Liturgy, poetics, the sacred time

Богдан Ігор Антонич володів винятковим даром художнього осмислення християнських істин. Його віра, попри ґрунтовну обрядову обізнаність, позначена глибоким особистим пережиттям Бога. Поет у своєму пошукові Бога не ковзає по поверхні обрядовості, християнство для нього – не лише ритуал, а, як зазначає Марина Новикова, – “це передусім особа. Особиста – неповторна – душа. Особиста – унікальна – біографія. Тому християнство – це завжди і всюди історія” [6, 14]. Мірча Еліаде вважає, що історія – це шлях, що починається з особистого Бога. Релігійна людина не народжується такою відразу” [3, 54]. Антоничеві твори на християнську тематику – це особисте свідчення духовного досвіду, це власна історія взаємин

із Творцем, що обрамлюється неабияким поетичним талантом.

У запропонованій статті спробуємо простежити особливості Антоничевого осмислення християнських свят, окреслити специфіку “сакрального часу”, представити біблійно-літургійний та іконографічний контексти Різдва. Попри те, що багато дослідників творчості мистця частково торкалися цієї теми (Дмитро Павличко, Дмитро Дроздовський, Ірина Бетко, Олеся Пономаренко та інші), щоразу відкриваються нові грані релігійної, зокрема різдвяної поезії, що потребують докладного прочитання. Специфіка нашого дослідження полягатиме у тому, що намагатимемось проінтерпретувати твори Богдана Ігоря Антонича *Коляда, Різдво* (“Народився

Бог на санях...”)” (збірка *Три перстени*), *Gloria in excelsis* (збірка *Велика гармонія*) у світлі біблійної екзегези та святоотцівської традиції, а також з урахуванням особливостей релігійного світогляду лемків.

Якщо говоримо про релігійні свята, то, зрозуміло, необхідно ідентифікувати їх із так званим сакральним часом. Релігійне життя та життя мирське не можуть співіснувати у тому самому проміжку часу. Тому для першого необхідно встановити певні дні й періоди, що мають бути звільненими від будь-яких мирських справ. Мірча Еліаде з цього приводу пише: “Існують відрізки священного часу, часу святкування; з іншого боку, існує і час мирський, звичайний проміжок часу, в який відбуваються дії, що не мають релігійного значення. Між цими двома видами часу, звісно ж, наявний зв’язок безперервності. [...] Будь-яке релігійне свято, будь-який літургійний час є реактуалізацією священної події” [3, 37]. Катерина Батаєва наголошує, що кожна окрема людина, яка втілює у своєму житті релігійну мітичність, йде “подвійним” життєвим шляхом, – шляхом історично-часовим і шляхом духовно-понадчасовим” [2, 227]. Зрозуміло, що релігійне життя людини практично неможливо зосередити тільки в спеціально визначених для цього просторових і часових вимірах, тому воно має здатність так чи так проникати у світ мирський.

У християнській традиції виділяють три види часу. Час космічний, пов’язаний із чергуванням дня та ночі, пір року і т. д., він циклічний за своєю суттю, зумовлений коловим рухом у природі; час історичний, який виражає послідовність

історичних подій, що прямують, згідно із Божим Промислом, у співдії Божої волі із волею людською до певного завершення. Історичний час пов’язаний з есхатологією. Існує ще один вид часу, який різні автори називають по-різному. Філософи визначають його як “екзистенціальний час”, богослови – як “богослужбовий, літургійний час” або “час Церкви”. В. Лепакін називає його “іконічним часом”. У вигляді божественних енергій вічність пронизує час, надаючи йому непроминаючої цінності. Іконічний час – це “вплочена” вічність, це двоєдина часо-вічність, це час, що не змішується із вічністю, але і невіддільний від неї, час максимально насичений вічністю [5, 98]. Іконічний час – це не теоретична богословська категорія, а боголюдська реальність, що відкривається людині через особистий досвід життя у Христі. Церква ж як Тіло Христове, як боголюдський організм перебуває і в часі, й у вічності. Стаючи істинним членом Церкви, беручи участь у Божественній Літургії, людина “виривається” із часу і прилучається до вічності.

Отже, якщо мистець зображає біблійну подію, яка має конкретну дату в історичному часі, то він повинен зацентувати на тому, що її зміст і значення виходять поза рамки часу, поза межі історії, відповідно завдання такого типу твору мистецтва полягає у тому, щоби художніми засобами подолати час. Очевидно, що у цьому процесі виняткову роль відіграє особистий релігійний досвід автора.

Варто зауважити, що Богдан Ігор Антонич, син сільського священника, ще з дитинства мав змогу “вжитися”

в іконічний час через участь у богослуженнях з нагоди церковних свят. Так, наприклад, твори *Kyrie Eleison, Gloria in Excelsis, Credo, Sanctus, Agnus Dei* мають ідентичні назви із частинами Літургії латинського обряду, а поезії *Veni Sancte Spiritus, Deus Magificus, Te Deum Laudamus, Veni Creator, Confiteor, Mater Dolorosa, Mater Gloriosa* та *Salve Regina* ідейно споріднені з християнською гимнографією.

Різдво посідає виняткове місце як у християнській літургійній традиції, так і в релігійних обрядах лемків. Вкрай нетипову реактуалізацію євангельської події про народження Ісуса Христа прочитуємо у поезіях Богдана Ігоря Антонича *Різдво і Коляда* (збірка *Три перстені*). Розташовані поруч, вони становлять своєрідний диптих, у якому таїнство Христового Різдва осмислюється за допомогою лемківського колориту. Вражаючим є відгук Василя Терещука на ці твори: “Мене завжди інтригували ці рядки Антонича. У нього Бог народився на снях, у лемківському містечку Дуклі. А на тих снях – “Ясна Пані – очі наче у сарни”. І вітали Новонародженого та Його Матір не троє царів, а ті ж таки лемки у крисанях. Не зайве пригадати, що Богдан Ігор Антонич був сином священика. Він чудово знав Євангеліє, шлях Ісуса Христа. Що спонукало його переписати канву знаного сотням мільйонів людей Євангелія, та ще й так, що переписане починаєш сприймати як художню правду? Чому ця поетична “ересь” проймає душу так само глибоко і трепетно, як і *Зановім* Тараса Шевченка? Народження Ісуса Христа у творчості гуцулів, лемків, бойків часто відбу-

валося не десь там у Святій Землі, а в Дуклі або ж неподалік Криворівні, взимку, на вбогому обійсті. І саме з цих країв, в народній уяві, розпочалася Його трагічна дорога на Голготу. Поетичне євангеліє від Антонича увібрало в себе фантастичні образи з пісень та колядок, що він міг їх слухати досхочу у дитинстві. І ця мітологізація не принижує правду. Вона створює відчуття особистої причетності до подій вселенського значення, допомагаючи нам досягнути їх справжню духовну значимість” [11].

Перше, що впадає в око, – це глибоке, і водночас сміливе, поетичне осмислення Богданом Ігорем Антоничем хронотопу Різдва. Для кожного християнина незаперечною істиною є те, що “Ісус Христос належить до точно датованого часу і географічно точно означеного простору”, а подія Його народження “вміщена у рамки великої світової історії”. Проте саме у Різдві “вперше вся земля охоплена в її цілості”, тому “історія Божої обраности, що досі обмежувалася Ізраїлем, виходить в широчінь світу, світової історії” [9, 55, 60]. Місце народження Месії – не випадковість, адже воно накладатиме серйозний відбиток на Його земне життя, стане предметом частих дискусій серед верхівки тогочасного суспільства. Навіть у процесі суду над Ісусом Пилат несподівано запитує обвинувачуваного: “Звідкіля ти?” (Йо. 18).

Усвідомлюючи значення й універсальність події Різдва, Богдан Ігор Антонич творить нову художню реальність: його Бог приходить на світ у містечку Дуклі, розташованому у центрі Лемківщини, яке нічим особливим не відзначалося. Відразу

напрошуються асоціації з Вифлеемом, про який сказано: “І ти, Вифлееме, земле Юди, нічим не менший між містами Юди, бо з тебе вийде вождь, що буде пасти мій народ, Ізраїля” (Міх. 5, 1). Йосиф Рацінгер з цього приводу зауважує: “Парадоксальність Божого діяння полягає у тому, що велике походить із того, що за земними мірками є мізерним і незначним, тоді як велике для світу терпить крах і сходить нанівець” [9, 93]. Отже, старозавітний текст, у якому Вифлеем названо малим серед округів Юди, виразно показує такий спосіб божественного діяння. Місто, яке само собою вважалося незначним, тепер постає у всій своїй величі. Із нього виходить істинний Пастир Ізраїля [9, 94]. Акцент на замилюванні Бога у смиренні є лямбда-мотивом усього Святого Письма. Ця істина набирає виняткової сили з Благовіщенням, коли визріває повнота часу і Богородиця у пісні *Величає душа моя Господа* підсумовує цю постійно триваючу парадоксальність Божого діяння: “Скинув могутніх із престолів, підняв угору смиренних” (Лк. 1, 52). Отже, лемки, які часто ставали об’єктом погорди, а то й знущань, на думку поета, знайшли милість в очах Божих, тому Бог приходиться до них в образі новонародженої Дитини, щоб розділити із ними їхню малість, убогість та різні життєві тягарі. Олеся Пономаренко взагалі стверджує, що образ слов’янського Дитяти становить алузію до образу Христа й скрутної долі етнічної спільноти лемків [8, 56].

У вірші *Різдво* Богдан Ігор Антонич дуже ляконічний, він не має потреби що-небудь деталізувати,

адже образи-символи, якими послуговується поет, настільки місткі та відкриті для інтерпретації, що утворюється органічний сплав біблійної історії про народження Спасителя з духовним світом лемків. Як відомо, до новонародженого Месії приходять на поклін три царі з дарами. Ця подія обростала численними домислами і припущеннями, усіляко розбурхувала уяву християн. Це відображено і в колядках, і в іконографії на різдвяну тематику. Йосиф Рацінгер каже, що Святе Передання інтерпретувало трьох мудреців як царів трьох континентів – Європи, Азії й Африки. Темношкірий цар потверджує, що у Царстві Ісуса Христа немає різниці між расами і походженням. Людство, об’єднане у Ньому і Ним, не втрачає багатства різноманітності. Згодом трьох царів пов’язували з людьми різного віку: молодість, зрілість і старість. Це також змістовна ідея, яка показує, що різні іпостасі людського життя знаходяться у спільності з Ісусом кожна свою власну сутність і внутрішню єдність. Вирішальною залишається думка: мудреці зі Сходу є початком. Вони пропонують людству вирушити в дорогу до Христа. Вони розпочинають процесію, що тягнеться через всю історію. Вони виступають не лише за людей, які знайшли дорогу до Христа, а й за внутрішнє очікування людського духа, за рух релігій і людського розуму до Христа” [9, 87]. Ця сентенція має вкрай важливе ідейне навантаження у поезії Богдана Ігоря Антонича, адже на поклін до Христа приходять не царі, а “лемки у крисанях”. Насамперед варто наголосити на проблемі Богошукання і Богопоклоніння. Як відомо, лемки,

можливо, завдяки географічному розташуванню їхніх земель, довгий час були носіями язичницького світогляду, який для них був цілком органічним. Проте їхнє поклоніння Христові і вручення дару – “місяця круглого” свідчить про те, що вони розпізнали у Дитині не лише свого Царя, а Володаря всієї вселенної, якому підкоряються навіть небесні світила. “Святий Григорій з Назіянзу говорить, що в той момент, коли волхви поклонилися Ісусові, наступив кінець астрології, бо зірки відтепер пішли по заданих Христом орбітах. В античному світі небесні тіла розглядалися як божественні сили, які вирішували долю людей. Планети називали іменами божеств. За тодішніми уявленнями вони якимось панували над світом і людина змушена була якимось чином підлаштуватися під цих володарів. Віра в одного Бога, яку засвідчує Біблія, вже від початку здійснила тут чітку демітологізацію, коли розповідь про сотворення з блискучою розсудливістю показує сонце і місяць – великі божества язичницького світу – як лампи, які Бог розвісив на небі разом з іншими зірками. Входячи у язичницький світ, християнська віра наново змушена була дискутувати про божественність світил. [...] Воскреслий Христос переміг сили і власті на небесах і панує над усім Всесвітом. [...] Можна говорити про свого роду антропологічний поворот: прийнята Богом людина, – так виявляється на Його єдинородному Синові, – є більша за всі сили матеріального світу і за всю Вселенну” [9, 91]. Богослови стверджують, що дарунки, які принесли мудреці, не практичні, не ті, які могли бути корисними

для Святої Родини, дари виражають царственність дитини [9, 95]. Як уже зазначалося, лемки дарують Христові місяць, що символізує початок чогось нового, тепер для них “Ісус Христос є новим Адамом, новим Початком” [9, 53]. Наважимося припускати, що поет, який вболівав над долею його рідної Лемківщини, вбачає у цьому поклонінні не лише релігійний, а й політичний сенс, адже лемки неодноразово ставали жертвою тоталітарних режимів і не бажали визнавати над собою влади послідовників Ірода. Цей глибокий жест Богопоклоніння потверджує одвічне прагнення лемків до свободи, а звідси – до збереження своїх етнічних особливостей. Олесь Пономаренко так інтерпретує цей фрагмент твору: “Лемки тут знаменують собою зорі, після яких з’являється місяць. Крізь давньоязичницький неантропоморфний образ місяця-повні, який бере на себе болі і страждання смертних, сповнюється ними доценту, після чого старіє, вмирає, щоб знов відродитися, проступає образ Христа, який узяв на себе всі гріхи людства” [7, 34].

Друга строфа вірша – це лише на перший погляд лаконічний опис різдвяної ночі:

Ніч у сніговій завії  
крутиться довкола стріх.  
У долоні у Марії  
місяць – золотий горіх

[1, 138].

Символ ночі у релігійній поезії Богдана Ігоря Антонича завжди важливий і місткий, який часто слугує тлом чи передчуттям трагічних подій. У цитованих рядках відчувається небезпека, яка нависла над оселями лемків, історія згодом це

потвердить. Темряву, яка згустилася над лемківськими стріхами, розвіює лише місяць у руках Марії. Як уже зазначалося, лемки принесли у дарунок місяць, іншими словами, вручили Ісусові Христові свою долю з минулим, теперішнім і прийдешнім, визнали Христа своїм новим Початком, своїм Володарем, чим викликали на себе злобу усіх ворогів Бога: “І коли побачив дракон, що він повержений на землю, переслідував жінку, яка народила хлоп’я. [...] І розлютився дракон на жінку і пішов воювати проти решток її нащадків, що зберігають заповіді Божі і мають свідчення Ісусове” (Од. 12, 13-17).

Поезія *Коляда* ідейно продовжує вірш *Різдво*, так само художньо довершено огортає народження Богочоловіка архетипними лемківськими образами.

Тешуть теслі з срібла сани,  
стелиться сніжиста путь.

На тих саях в синь незнану  
Дитя Боже повезуть [1, 138].

Лемківського колориту у цитованій поезії надає ремесло теслі, а також виразна домінанта срібного і синього тонів. Якщо накласти Антоничеву версію біографії Божого Сина на біблійну, то “синь незнана” могла б символізувати втечу Святої Родини від переслідування Ірода у Єгипет. Через декілька років після написання твору шлях у “синь незнану” простелився і перед лемками, які змушені були залишити рідні оселі, ставши вигнанцями з батьківських земель внаслідок депортації. Отже, образність твору спонукає шукати українські контексти біблійної історії. У давній Русі “сидіти на саях” означало готуватися до закінчення земного життя і переходу

в інший світ. Богдан Ігор Антонич накладає це язичницьке вірування на біблійну історію про Ісуса Христа, який прийшов у світ, щоб померти на хресті, відкупивши в такий спосіб людей від гріха. Отже, впадає в око паралель “сани” – “хрест”, тому й “тешуть теслі з срібла сани”, адже за деякий час буде витесано для Спасителя хрест, на якому Його розіпнуть і віддадуть у владу смерти. Богдан Ігор Антонич геніяльно осмислив цю подію: “На тих саях (*на хресті – І. Д.*) в синь незнану (*у владу смерти – І. Д.*) / Дитя Боже повезуть (*розіпнуть – І. Д.*)”. Ясна Пані їде на саях разом зі своїм Сином, адже Вона до кінця розділила Його долю, стоячи біля хреста. У невеликому за обсягом диптиху відтворено весь життєвий шлях Спасителя: у вірші *Різдво* – народження, у творі *Коляда* – приготування до місії, поки ще “сняться веснянії сні” і поруч Мати, яка чуває над своїм Дитям, із очима лагідними, покірними, тихими, але пильними і великими, “наче у сарни” (на іконах також зображають Богородицю з великими очима і малими устами, тому що Вона вдивлялася у Бога, слухала Його, але мало розмовляла), і звершення відкуплення – хресний шлях, коли “їдуть сани, плаче Пані (алюзія до хресної дороги і розп’яття, коли Христос несе хрест, а серце Богородиці прошиває меч болю, провіщений старцем Симеоном), снігом стелиться життя”. Богомати плаче, Вона ще не втішена, адже це станеться лише у Воскресінні.

Богдан Ігор Антонич з винятковою чутливістю освітлює образ Богородиці і в інших творах. У *Великій гармонії* Божій Матері присвячено

поезії *Salve Regina, Ave Maria, Mater Dolorosa, Mater Gloriosa*. Богородиця – одвічний символ безмежної материнської любови, самопожертви, непорочности, відданости у служінні Богові і людям, тому і символи, пов'язані з Її особою, витончені, довершені, сповнені краси, кожен із них по-своєму відкриває постать Богоматері, свідчить про Її божественне призначення, повідомляє про духовні чесноти. Це відображено і в іконографії, і в духовно-пісенних текстах. Непохитна віра у Богородицю як у Царицю Неба та Землі, та передусім як у Матір і Заступницю, є, на думку лемківського поета, запорукою порятунку людини.

У творчості Богдана Ігоря Антонича Богородиця – це не лише Цариця, а й *Mater Dolorosa* (*Страдальна Мати*). Ця поезія за тональністю і накладанням біблійних подій на українську історію співзвучна з творами Павла Тичини, Юрія Клена, о. Степана Семчука та ін. *Mater Dolorosa* наповнена розлогою символікою та образністю, наприклад, “чорна плахта ночі”, “темряви година”, “серце, пробите терном”. Особливо вдалим є введення у твір символіки кольорів (“чорна ніч”, “срібні зорі”, “зорі жовтим зерном”) та чисел (“три самітні зорі, наче сльози три”). У поезії *Mater Dolorosa* під “трьома самітніми зорями” можемо розуміти словесне відтворення іконічної традиції, яка зображає Богородицю із трьома зірками – на чолі і раменах, які символізують її дівичтво перед, під час і після народження Ісуса Христа. Саме чистота тілесна та духовна зробила її здатною сприйняти Воплочене Слово і зрозуміти його спасительну місію. Цим Богоматір

була вивищена з-поміж людського роду і засяяла на небозводі зорями багатьох чеснот: “І знамення велике видно було на небі: жінка, одягнена в сонце, і місяць під її стопами, на голові її вінець із дванадцятьох зір” (Од. 12, 1).

У творчому відчутті Богдана Ігоря Антонича явління Богородиці завжди супроводжується благоговійним схилянням і замилюванням природи, яка підсилює, а іноді контрастує з емоційним станом ліричного героя. Так, образи-символи ночі і темряви у вірші *Mater Dolorosa* мають виняткове художнє навантаження. Поет образно відтворює найчорнішу ніч в історії людства. Коли ув'язнили Христа, світ поринув у гріховну темряву, тому пільму просвічують лише три самотні зірки, можемо трактувати їх як тих осіб, які залишилися вірними Христові у найбільш складних обставинах і не погасили у душі світло віри. Богдан Ігор Антонич активно використовував астральну символіку у всіх збірках, неодноразово послуговувався образом сонця у розмаїтті його символічних значень, також одним із улюблених був образ місяця, проінтерпретований здебільшого у мітологічній традиції, проте ніч перед розп'яттям Христа цілком темна, адже людина вбила Христа – Світло, яке вповні засяє у Воскресінні.

Варто зазначити, що поезія Богдана Ігоря Антонича *Коляда* написана у діялозі з різдвяною іконографічною традицією. Іконографія Різдва Христового на християнському Сході – це зображення приходу на світ Богочоловіка – Сонця правди, яке просвітлює всю вселенну і притягує всі народи. У центрі ікони – Дитят-

ко Ісус, сповите у пелени, що нагадують похоронні пов'язки. Немовля покладене у ясла, схожі на гріб. Йосиф Рацінгер зазначає, що на іконі Різдва “туго запеленана в пелюшки дитина є наче прообразом години Його смерті: Він – Пожертвований від початку [...]”. Так ясла були перетворені у незвичайний вівтар [9, 63]. Богородиця спочиває на величнотному ложі, вираз Її обличчя зосереджений, задуманий, повний гідности через Її Богоматеринство. Неодмінним атрибутом ікони Різдва є ангели, які із захопленням споглядають воплощеного Бога, готові повсякчас оспівувати і служити Йому. Пастухи та мудреці на іконі символізують неосвічену і високоосвічену частини людства, які прийняли звістку про народження Месії. Йосиф зображений віддалік, адже не є біологічним батьком Ісуса Христа. У різдвяній поезії Богдана Ігоря Антонича немає прямих згадок про Йосифа Обручника, проте його присутність все-таки прочитується між рядками. Ми уже згадували, що ремесло теслі користувалося великою популярністю на гірській, густо вкритій лісами Лемківщині. Як відомо, Опікун Ісуса Христа теж був теслею і навчив цього ремесла свого Сина. Отже, лемківський поет сакралізує працю теслі, яка у вірші *Коляда* переростає у космогонічний акт. У збірці *Зелена євангелія* вміщено поезію *Теслів син*, у якій, із одного боку, простежується діалог зі Святим Письмом, а з іншого – твір зіткано з лемківських архетипних образів:

Твій дід теж тесля був.  
Стоять церкви чотири,  
що ними завершив  
своє життя убоге [1, 207].

Попри те, що основний акцент – на особі Ісуса Христа, який у земному житті був сином убогого теслі Йосифа, Богдан Ігор Антонич приміряє працю теслі, який сокирою щодня хвалить Бога, на ремесло поета: “навчися в теслів ремесла – навчись тесати слово” [1, 207].

У творчій спадщині Богдана Ігоря Антонича виняткове місце посідає поезія *Gloria in Excelsis*, у якій подія Христового народження теж виходить поза часово-просторові межі, тому що Антоничів Бог народжується не у Вифліємі Юдейським за часів правління імператора Августа, а в серці поета, отже, має глибоко особистісний відтінок:

Хай грає пісня серед герця,  
Бо це найбільша з перемог.  
У жолобі мого серця  
Сьогодні народився Бог [1, 88].

Поезія *Gloria in Excelsis* має насамперед тісний зв'язок зі Святим Письмом, адже за Євангелієм від Луки Ангел Господній з'явився пастухам, щоб звістити їм “велику радість, що буде радістю всього народу: Сьогодні народився вам у місті Давидовім Спаситель; Він же Христос Господь” (Лк. 2, 10). “І вмить пристала до ангела велика сила небесного війська, що хвалила Бога й промовляла: “Слава на висотах Богу й на землі мир людям Його вподобання” (Лк. 2, 13-14). Євангелист каже, що ангели “говорять”. Але християнству від самого початку було зрозуміло, що мовленням ангелів є спів, у якому відчувається весь блиск великої радості, яку вони провіщають. Так хвалебна пісня ангелів більше не вмовкає від тієї години. Вона проходить крізь століття у дедалі нових виявах і завжди по-новому



звучить у свято народження Ісуса. Само собою зрозуміло, що простий віруючий народ, почувши, як співають ангели, до сьогодні у Святу ніч, як це зробили вони, співом виявляє велику радість, що дарується всім з тієї миті і до кінця часів [9, 67-68]. Варто зазначити, що поезія *Gloria in Excelsis* наскрізно пронизана радістю відкуплення, яке вже відбулося, тут не відчувається смутку і співпереживання страстям Господнім, що має місце у творах *Різдво* і *Коляда*. Про такий стан духовного піднесення Йосиф Рацінгер пише: “Це радість людини, якій у серце входить Боже світло і яка може бачити, що її надія справджується – радість того, хто знайшов і котрого знайдено” [9, 95]. Богдан Ігор Антонич усвідомлює, що ця радість приходить не зовні й не від взірцевого виконання усіх приписів і обрядів, вона походить згори і може перебувати лише у найсокровеннішому місці – серці людини. Євангеліє стверджує, що серце – орган для сприймання божественного слова і дару Духа Святого, в нього вливається божественна любов. І цей дотик до Божества реальний тому, що серце людини містить таку ж глибину, як серце Божества. Ось чому релігія використовує символ серця. “Серце значно більш неосяжне, таємниче, ніж душа, свідомість чи дух. Воно втаємничене від чужого споглядання, а доступне для зчитування тільки Господеві” [4, 202].

Завдяки винятковому поетичному талантові Богдан Ігор Антонич творить надзвичайно місткий образ “жолобу серця”, який, окрім глибоко особистісного пережиття Різдва, майстерно передає біблійні реалії (“...і вона породила Сина свого

первородного, сповила Його та поклала в ясла” (Лк. 2, 6-7). “За святим Августином, ясла – це місце, де тварини знаходять свій корм. А тепер у яслах лежить Той, хто сам назвав себе істинним хлібом, що зійшов з Неба, – істинною поживою, якої потребує людина для свого людського буття. Це – пожива, яка дарує людям істинне, вічне життя. Отже, ясла вказують на стіл Божий, до якого запрошена людина, щоб отримати Божий хліб. В убогості народження Ісуса виявляється велич, в якій таємничо відбувається спасіння людей [...]. Отже, ясла стали свого роду кивотом, в якому тайно скритий Бог є серед людей і перед яким для “вола і осла”, для людства із юдеїв і поган прийшла година пізнання Бога” [9, 63-64].

Варто зазначити, що у творі *Gloria in Excelsis* особливе навантаження лежить на слові “сьогодні”: “У жолобі мого серця сьогодні народився Бог” [1, 88]. “Ось тепер – час сприятливий, ось тепер – день спасіння” (II Кор. 6, 2), – пише апостол Павло у Другому посланні до коринтян. Отже, за посередництвом божественної благодати ліричний герой виростає із хроносу в кайрос, і ця подія супроводжується невимовною, неземною веселістю, що має ознаки радості прийдешнього віку, коли є потреба “обняти всіх людей з великої, ясної радості” [1, 87].

Отже, Різдво у поетичному осмисленні Богдана Ігоря Антонича – це діалог між Святим Письмом та релігійним світоглядом лемків. Поет художньо опрацьовує поняття “сакральний простір” і “сакральний час”, реактуалізуючи подію Божого народження у сучасному для нього

хронотопі. Твори на різдвяну тематику наповнені численними архетипними образами, біблійними символами, вишуканими метафорами. Подібне сприйняття релігійного свята Богданом Ігорем Антоничем не обмежується лише Різдом, він прагнув поділитися з читачем своїм пережиттям таких християнських свят, як Великдень, Вознесіння, Зіслання Святого Духа.

### Bibliography and Notes

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

2. Батаєва Катерина, *Три рівні герменевтики релігійного міфу*, [у:] *Філософська думка* 1998, № 4-6, с. 211 – 228.

3. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міти, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, врожбитство та культурні уподобання*, Київ: Основи 2001, 591 с.

4. Зінченко Ірина, Зінченко Тарас, *Символ серця та його трактування у біблійному та художньому текстах*, [у:] *Біблія і культура: Збірник наукових статей*, Випуск II, Чернівці: Рута 2000, с. 201-203.

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

6. Новикова Марина, *Міфосвіт Антонича*, [у:] Антонич Богдан Ігор, *Твори*, Київ: Дніпро 1998, с. 5-18.

7. Пономаренко Олеся, *Астральна символіка в поезії Б.-І. Антонича (децентралізовані образи світил)*, "Слово і Час" 2004, № 5, с. 30-37.

8. Пономаренко Олеся, *Образ сонця в поезії Б.-І. Антонича і Т. Шевченка (взаємоперетікання християнських і язичницьких мотивів)*, "Українська мова і література в школі" 2004, № 2, с. 51-56.

9. Рацінгер Йосиф (Венедикт XVI), *Ісус із Назарету. Пролог. Дитячі роки Ісуса / Переклад із німецької О. Кияк*, Жовква: Місіонер 2013, 116 с.

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

11. Терещук Василь, *Богдан-Ігор Антонич. Поет, що слухав тишу*, Web. 22.01.2016. <<http://www.gazeta.lviv.ua>>.

**Sophiya Kohut**

**MYKHAYLO RUDNYTSKYI AND POLISH CULTURE:  
APPROACHING AND OPPOSITION**

Vasyl' Stefanyk Lviv National Scientific Library, Ukraine

**Софія Когут**

**МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ І ПОЛЬСЬКА КУЛЬТУРА:  
НАБЛИЖЕННЯ ТА ПРОТИСТОЯННЯ**

*Abstract:* In the article there is risen issue of Polish influences on M. Rudnytskyi (his philosophical outlook largely based on philosophy of S. Brzozowski, personal friendly contacts with Polish literators and journalists) and his vision of role of the Polish culture for Galicia (Halychyna) as guide of the European ideas and cultural aesthetics. The original and not simple mission of M. Rudnytskyj is examined in literature of Galychyna of intermilitary period as a mediator between two cultures.

*Keywords:* M. Rudnytskyi, Polish-Ukrainian cultural contacts, B. Polonecki, S. Brzozowski, O. Ortwin, L. Staff, K. Kuryliuk, T. Hollender, literature of Galicia of intermilitary period

У міжвоєнні часи в Галичині формування про «наближення і протистояння» до польської культури звучало би доволі дивно і сприймалося б зовсім у іншому контексті: тоді про таке не йшлося. Галичани-українці не наближалися до польської культури – хоч-не-хоч, вони у ній жили: були громадянами Польської держави, з усіма наслідками цього. Польська культура не була, та й не могла бути чужою для них: її засвоювали з дитинства, зі шкільної лави. Хотіли вони того чи ні, але світова культура більшістю сприймалася у польській транскрипції.

Проте у випадку з Михайлом Рудницьким йдеться не тільки про таке.

Деякі дослідники (зокрема, Олег Баган у передмові до збірки вибраних праць М. Рудницького, опублікованих у Дрогобичі у 2009 р. [1]) твердять, що розмовною мовою з дитинства для Рудницького була польська, адже його мати Іда Шпігель походила з давньої польськомовної єврейської родини, вихрещеної у римо-католицизм. Із іншого боку, важливим є й те, що рано втративши чоловіка, Іда виховала своїх дітей (Михайло був найстаршим, крім нього у родині бул дочка Мілена і сини Антін, Володимир та Іван), у твердій українській патріотичній традиції. І, хто б що не говорив, Михайло Рудницький завжди, за будь-яких обставин та при будь-

яких умовах вважав себе українцем і позиціонував себе як український літератор.

Прикметним у цьому пляні є його спогад із часів навчання у Парижі, який виринув у його новелі *Самовар*: «Ходив я у Паризький університет, де був єдиним українцем, виписаним в рубриці “національність” на великій дошці “Франко-слов’янського товариства”, існуючого при Сорбонні. Ніякий мурин, якого колір і запах шкіри ввійшов у моду модерних парижанок, не звертав тоді такої уваги на свою особу, як я, на сходах прихильників таємної слов’янської душі. “Українець” існував тоді для французів, спеціалістів від слов’янознавства, ще в енциклопедії, у малоросійських піснях, в мужицькій опанчі, але не як студент університету, ще й з австрійським паспортом. Мене оглядали, показували, допитували, а навіть запрохали кілька разів до польських аристократичних домів, щоби мене переконати, що моя національність є непорозумінням, бо ось кілька присутніх тут поважних осіб почуває себе теж українцями, знає українську мову, а, проте, є польської національності» [10].

Тут, у характерній для нього іронічній, трохи навіть гротесковій манері Михайло Рудницький легким грайливим тоном говорить про дуже серйозні для нього речі. Перший раз у Париж він потрапив у 1911 році, молодим хлопцем, під опікою Леопольда Стаффа. І все-ж, незважаючи на потужні польські впливи та своєрідну «агітацію», він тримається українства, стає членом української громади в Парижі, має там доповідь про Тараса Шевченка. Просто насмішкувата скептична натура М. Рудницького не

дозволяє йому зайвого патосу і риторики, і про свій патріотизм і переконання він говорить із іронічною відстороненістю, що свого часу викликало нерозуміння і гнів багатьох галичан.

Але повернемося до польських впливів на М. Рудницького. Відразу ж після закінчення гімназії він почав працювати у Польській книгарні свого вуйка по матері Бернарда Полонецького. Ця книгарня володіла власною видавничою базою, мала свою філософсько-літературну традицію. За літературну політику книгарні відповідав відомий польський літератор Остап Ортвін<sup>1</sup>. Полонецький заангажував цього видатного критика на посаду літературного керівника видавничого відділу книгарні, що у польському книгарстві тоді було рідкістю. У 1907 – 1910 роках М. Рудницький працював із Ортвіном як його помічник та секретар [22, 848]. Тоді ж він познайомився із відомим польським поетом Леопольдом Стаффом, який на довгі роки став його добрим другом. Л. Стафф тоді редагував ініційовану Ортвіном при книгарні серію «Симпозіон». Ця серія була позначена впливом філософії та літературно-критичної діяльності Станіслава Бжозовського, твори якого готувала до друку Книгарня Полонецького. Як згадував М. Рудницький, «Це був вибір творів найвидатніших представників європейської культури у перекладах [...], разом 34 томи. Стафф зробив мене своїм помічником по звірці перекладних текстів з оригіналом» [5, 129].

Саме у Книгарні Полонецького з’явилися перші ґрунтовні книжки,

<sup>1</sup> Справжнє прізвище Оскар Катценелленбоген (Oskar Katzenellenbogen).

підготовані М. Рудницьким як перекладачем і редактором: у видавництві «Симпозіон» вийшла збірка творів Ж. Сореля у польському перекладі М. Рудницького [32] і з його передмовою *Про конкретність думки Жоржа Сореля* [28]. Слід зауважити, що молодість та амбітність перекладача тоді трохи далася взнаки: у короткій рецензії на том Сореля Казімеж Візе вельми критично оцінив переклад Михайла Рудницького: звернено увагу на мовні й стилістичні недолатності, недостатню обізнаність із філософським контекстом, на нечітку стилістику [35].

У «Симпозіоні» вийшло друком ще одне видання, у підготовці якого молодий редактор і перекладач брав найактивнішу участь – том творів Генрі Ньюмана у перекладах Станіслава Бжозовського [23]. Бжозовський не встиг закінчити переклад твору Ньюмана, тож цей твір вийшов вже після смерті Бжозовського за редакцією Стаффа, який у короткій передмові подав обставини публікації цього перекладу, зокрема, зазначивши, що «фрагменти, яких бракувало (3-тя частина всього тексту) переклав п. Михайло Рудницький» [33, 5].

Михайло Рудницький брав також активну участь у підготовці до друку *Щоденників* Станіслава Бжозовського, виконуючи складну, кропітку і невдячну текстологічну роботу з розшифрування дуже невиразного, майже невідчитувального рукопису Бжозовського (див. [24, 172]).

У Книгарні Полонського Рудницький працював (із перервами на навчання у Парижі) до 1915 року, коли опинився у Києві. Ця праця значною мірою сформувала його світогляд і естетичні позиції. На довгі

роки він залишиться послідовником філософії С. Бжозовського, з його модерністською естетикою, своєрідно потрактованим соціалізмом, суб'єктивною критикою та розумінням «стилю».

У відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника зберігся лист Михайла Рудницького до Остапа Ортвіна, написаний у 1918 р. [6] У листі молодий автор подає короткий проспект запланованої книжки про С. Бжозовського, яка мала б вийти одночасно польською і російською мовами, просить подати додаткову інформацію про Бжозовського. Така книжка не була опублікована: перешкодили воєнні перипетії, переїзд до Києва, тож цей сміливий і доволі амбітний плян заступили інші пляни й інші видавничі проекти, пов'язані уже з українським літературним процесом.

У 1934 році, до річниці смерті С. Бжозовського, М. Рудницький опублікує у часописі «Ми» велику статтю *Мученик непримирених ідеалів* [9], де подасть глибокий емоційний аналіз філософії й естетики Бжозовського. Стаття не залишиться непоміченою у польському середовищі: зокрема, Кароль Курилюк подав дуже прихильну рецензію на неї, де зазначив, що «Одним із “бжозовістів”, і то найдавнішим, є знаний український поет і критик Михайло Рудницький, письменник серед українців найбільш європейський, який найгарячіше поширює серед свого народу вартості і проблеми західно-європейської культури» [21, 676].

Дружба з Леопольдом, чи, як його звали друзі, Польдзьом Стаффом, тривала довгі роки. Л. Стафф

познайомив Рудницького з багатьма цікавими людьми – письменниками, малярами, громадськими діячами, увів у літературні і мистецькі салони. Стаффові Рудницький завдячував певною мірою і своїм стилем вислову – іронічно-афористичним. Хоча, підозрюю, що власне тонкий саркастичний гумор і бачення життя іронічно «примруженим оком» і зближували двох літераторів. У 1966 році М. Рудницький опублікував уже згадуваний спогад *Аполлон польської поезії* [5] про Л. Стаффа. Цей спогад трохи відрізняється від усієї мемуаристики автора – він особистіший, тепліший і більше власне мемуаристичний, ніж інші спогади, зазвичай переткані історіями, сюжетами, анекдотами і плітками, за якими мало видно самого М. Рудницького і його справжні емоції. Мене вразила одна фраза, яка вирвалася Рудницькому майже мимоволі, через більше ніж 10 років по смерті Стаффа: «І досі не можу йому вибачити, що його листи нагадували телеграми: “Приїжджай”, “Завтра відїжджаю, прийди зранку”» [5]. Рудницькому мусило дуже бракувати розмов зі Стаффом.

Тоді ж вийшла друком книжка листів Л. Стаффа *W kręgu literackich przyjaźni: listy* [34], упорядники якої у післямові висловлювали подяку М. Рудницькому за допомогу у публікації та коментуванні листів Л. Стаффа [17].

Михайло Рудницький публікувався у міжвоєнній польській пресі доволі активно. Відома його дружба із польськими журналістами Каролем Курилюком, Тадеушем Голлендером та іншими, співпраця з польсько-єврейською газетою «Chwila», із часописом «Sygnały».

У ті часи М. Рудницький зайняв своєрідну і складну роль посередника між двома культурами, що, зважаючи на політичні та культурні обставини в Галичині міжвоєнної епохи, було справою непростого й доволі невдячною. Рудницький намагався знайти форму і спосіб діалогу між двома культурами, які стояли у надто нерівних умовах.

У відгуку [12] на статтю Т. Голлендера *List ze Lwowa. Artyści z kawierni pokoju* [18], у якій молодий польський автор говорить про потребу міжнаціонального діалогу, Рудницький свідомо намагається уникнути політичної складової, хоч уникнути її дуже складно: «Переможці і переможені» – це “комплекс” вічно ще не поладнаний. Хто його поладнає – не знаю, чи взагалі можна його поладнати, але знаю напевно, що не поладнає його ані п'ястук ані пацифікація, ані ніщо подібне. Може його поладнати тільки щирість і добра воля. І то добра воля передусім з польського боку. Передовсім і без огляду на все» [12].

Скептик Рудницький мало вірить у реальність і ефективність такого діалогу. Проте намагається зробити все від нього залежне, аби такий діалог усе ж відбувався. Так, зокрема, він узяв участь у підготовці спеціального українського числа часопису «Sygnały» у 1934 р. За задумом редакторів, це число мало на меті заповнити лякуну у знанні польською публікою літератури своїх найближчих сусідів, яка була для них майже *terra incognita*.

Матеріяли до українського числа в основному збирав Кароль Курилюк. Номер відкривала оглядова стаття Святослава Гординського *Культура*

антракту [19], у якій, серед іншого, йшлося про те, що Галичина є своєрідним мостом між всією Україною та Європою, що українська культура тяжіє до Європи та розвивається на той момент «у п'ятихвилинному антракті перед неминучим». Серед інших матеріалів була вміщена стаття Б.-І. Антонича *Поезія по той бік барикади* [14] та панорамний огляд української прози Осипа Боднарівича [15], де, між іншим, серед письменників, «вихованих у європейській атмосфері, органічно нездатних до опрацювання теми в традиційному дусі і стилі», названо М. Рудницького. З художніх творів було вміщено добірку української поезії у польських перекладах, новели В. Стефаника, М. Черемшини, З. Процишина та ін.

М. Рудницький у цьому номері викликав неоднозначну реакцію української публіки своїм інтерв'ю *Дорога на Захід* [27], яке він дав С. Гординському. Воно містило невеликий огляд сучасної української літератури, аналіз її розвитку і перспектив, на думку української публіки, – дуже суб'єктивний і несправедливий, де українську літературу представлено гіршою, ніж вона є насправді. «Непатріотичним» негативізмом статті обурилися часопис «Дзвони» [2], «Вістник» та інші часописи.

Зрештою, ця скандальна публікація Рудницького не була єдиною у «*Sygnalach*»: він публікувався на його сторінках журналу доволі активно [31], [26], [25], [29], як і на сторінках популярної польськомовної газети «*Chwila*». Так, резонансною була публікація М. Рудницького у числі від 29 січня 1929 р., де подано доволі критичний огляд української літератури [30].

Спроби польсько-українського культурного зближення часто натикалися на спротив, зокрема з українського боку. Рудницькому закидали безідейний космополітизм, який сприймався навіть як політична та етнічна зрада. Ідея польсько-українського культурного порозуміння була на той час приреченою на несприйняття у суспільстві. Із самого початку такий підхід був утопічним – адже пропонувалося налагоджувати культурні контакти, оминаючи політичні та дипломатичні питання. М. Рудницькому із багатьох причин (із огляду на його походження, й через його підкреслено аполітичну «безсвітоглядну» позицію) така ідея імпонувала і навіть могла його захопити. Але ця теорія легко розбивалася об дійсність: у ті часи, та й у будь-які інші, оминати політичне протистояння між двома народами було неможливо: польська та українська культури розвивались у надто нерівних політичних і суспільних умовах.

Цього не міг не відчувати і Михайло Рудницький. Він, щоправда, зауважував в іронічному есеї *Провінція*, що українська галицька культура, втративши впливи австрійські та київські, не сприймає польських, свідомо заганняючи себе в культурну і світоглядну ізоляцію. У відповідь на сторінках часопису «Українські вісті» з'явився анонімний *Zaput*, у якому стояло питання, чим саме сучасна польська література може бути аж так корисною і необхідною для української публіки та які саме автори можуть бути актуальними і цікавими для українського читача, якщо не зважати на клясику, засвоєну галичанами ще із шкільної лави. Критик відповів полемічною стат-

тею *Ми і польська література* [7], де стверджує, що польська література, оскільки вона не ізольована та розвивається в європейському контексті, може бути зручним мостом для ідей, аби вони проникали в українське суспільство.

Цьому ж питанню присвячена ще одна стаття М. Рудницького – *Наші літературні взаємини* [11]. Тут автор мабуть найвиразніше і найпоглибленіше артикулює своє розуміння проблеми: «комплекс переможеного» не дає українській літературі бути вільною, власне робить її переможеною і заганяє у провінційний кут, звідки вона не може вийти, бо її не пускає ображена гордість. У такій ситуації завинила в основному польська культура, бо ж природно, що силоміць насаджені цінності в українській культурі погано приймаються і мимоволі нею відштовхуються. Проте страждає від того у першу чергу культура українська. У такій непростій ситуації М. Рудницький бачить лише один вихід: не замикатися у своїй іншості, будь-яким способом розширювати власні культурні горизонти! Рудницький пропонує негативну енергію спротиву і відштовхування перетворити на плідну і творчу енергію, застосовуючи філософський принцип «руху від протилежного» – спрямовувати потужний і неминучий вплив польської культури на Галичину в позитивне русло, коли збагачення енергією і можливостями чужої культури могло б урівноважити потужний інформаційний тиск на українців польських політичних лідерів. Тобто, на думку Рудницького, у важкій ситуації, в якій опинилася Галичина, для українців розумніше і практич-

ніше було б використовувати її плюси, а не мінуси, і брати від польської культури усе добре, що вона може дати. Рудницький писав: «Дивно, що наша культура, в якій є стільки нагоди казати про революційні ідеї, не звернула досі уваги на вплив, який мають на творчість письменника твори, чужі його душі та світоглядові, проте настільки сильні, що розбуджують у ньому протест обурення, а з бунтом потребу протиставити себе їм. При дотеперішній системі нашого шкільного та домашнього виховання це ж найсильніші спонуки нашого світогляду... А проте наша галицька література проходить і проходитиме мимо польської, не маючи сил навіть віддзеркалювати її тіні» (цит. за: [8, 385]).

На те можемо зауважити тільки, що така оптимістична філософська діалектика на практиці не дуже збігалася з життєвими реаліями. Свідомо чи несвідомо автор не помічав, що в умовах, в яких розвивалася українська культура Галичини, пропоноване ним «віддзеркалення польської культури» було доволі небезпечне – надто тісне наближення до такого «дзеркала», викривленого потужним тиском історичних і політичних реалій, могло спотворити кожний добрий намір, кожну ідею, кожне відображення! І те, що українська культура того періоду теж часами ставала таким «кривим дзеркалом», тільки поглиблювало прірву між двома культурами.

Сам Михайло Рудницький, проте, намагався дотримуватися постульованих принципів. Активно перекладав польських письменників, відгукувався рецензіями на будь-яку польську культурну подію, варту



уваги. Проте гостро відчувався брак природного повнокровного діалогу, для якого необхідна активна участь обох сторін.

Проте, як би не було, контакти з польською літературою у М. Рудницького не переривалися ніколи. Пізніше, в іншу епоху, за часів советської влади, Рудницький займається перекладом з польської, редагує польсько-український словник, пише спогади про польських письменників. На сторінках його мемуарів *Письменники зблизька, Ненаписані новели, Непередбачені зустрічі* виникають колоритні постаті Остапа Ортвіна, Владислава Реймонта, Тадеуша Боя-Желенського та інших письменників. Мар'ян Якубец, характеризуючи його творчість, констатував, що «Всією своєю багатотою та різнорідною діяльністю, провадженою в умовах загострення з року в рік національних стосунків, зумів Рудницький зберегти подиву гідний спокій і розуміння іншої сторони...» [20, 580-581].

Сучасні українські дослідники (Оксана Веретюк, Наталя Кучма, Світлана Кравченко, Ростислав Радишевський), аналізуючи тему польсько-українських літературних стосунків із української перспективи, теж не можуть оминати цієї непересічної постаті, говорячи про діяльність М. Рудницького як про «можливість врівноваженої розмови на професійному рівні. Як місток між культурами двох народів. Чи арка над однією європейською» [2, 53]. Хоча я б радше сказала, що це була майже донкіхотівська спроба побудувати культурну арку над політикою і історією. Спроба, оцінена аж із далекої перспективи.

## Bibliography and Notes

1. Баган Олег, *Корифей ліберальної літературної критики*, [у:] Рудницький Михайло, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода Муза?"*, Дрогобич: Відродження 2009, с. 3-26 (Серія "Cogito. Навчальна класика").

2. Веретюк Оксана, *Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі*. (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти), Тернопіль 2001, 123 с.

3. *З преси і журналів*, "Дзвони" 1936, Число 3, с. 125-126.

4. *Запит до Вп. П. Михайла Рудницького / Читач «Назустрічі»*, "Українські вісті" 1936, 27 листопада, с. 3.

5. Рудницький Михайло, *Аполлон польської поезії: (Спогади і враження)*, "Жовтень" 1966, № 10, с. 128-132.

6. Рудницький Михайло, *Лист до Остапа Ортвіна*, Київ 1918, 25 серпня, [у:] Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника, Фонд Ортвіна, Од. зберігання 397, Папка. 20, арк. 2-5.

7. Рудницький Михайло, *Ми і польська література*, "Назустріч" 1936, Число 24, с. 5.

8. Рудницький Михайло, *Між ідеєю і формою*, [у:] Idem, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода Муза?"*, Дрогобич: Відродження 2009, с. 335-486.

9. Рудницький Михайло, *Мученик непримиренних ідеалів Станіслав Бжозовський, "Ми"*, Львів 1934, Книга III, с. 174-199.

10. Рудницький Михайло, *Нагоди й пригоди. 9 любовних історій: Бережани. Львів. Київ. Париж*, Львів: Ізмарагд [1928], 265 с.

11. Рудницький Михайло, *Наші літературні взаємини. I. Галицьке відокремлення, "Діло" 1931, 1 серпня, с. 3-4; II. Польські, німецькі та російські впливи, 2 серпня, с. 3-4, III. Велика Україна та Ев-*

рона, 4 серпня, с. 3-4. Згодом опубліковано як окремих розділ книги: Рудницький Михайло, *Між ідеєю і формою* (Львів, наклад «Діла» 1932, с. 76-89).

12. Рудницький Михайло, *Поляк про українську культуру*, "Назустріч" 1935, Число 16, с. 4.

13. Рудницький Михайло, *Провінція*, "Назустріч" 1936, Число 22, с. 4.

14. Antonycz Bohdan-Ihor, *Poezja po tej stronie barykady*, "Sygnały" 1934, № 4-5, с. 3-4.

15. Bodnarowicz Osyp, *Powieść i nowela*, "Sygnały" 1934, № 4-5, s. 12.

16. Brzozowski Stanisław, *Pamiętnik* / Fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił Ostap Ortwin, Lwów : Księgarnia Polska B. Połonieckiego; Warszawa: E. Wende i Sp. 1913, 219 s.

17. Czachowska Jadwiga, Maciejewska Irena, *Posłowie*, [w:] Staff Leopold, *W kręgu literackich przyjaźni: listy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1966, s. 659-661.

18. Hollender Tadeusz, *List ze Lwowa. Artyści z kawiarni pokoju*, "Wiadomości Literackie" 1935, 11 sierpnia, s. 2.

19. Hordyński Swiatosław, *Kultura antraktu*, "Sygnały" 1934, nr 4-5, s. 1.

20. Jakóbiec Marjan, *Literatura ukraińska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich* / Red. W. Floryan, Warszawa, PWN 1989, Tom 3, Część I, s. 453-626.

21. Kuryluk Karol, *Krytyk ukraiński o Stanisławie Brzozowskim*, "Tygodnik Ilustrowany" 1935, 25 sierpnia, s. 676.

22. Leokajtis Helena, *Zarys dziejów „Księgarni Polskiej” Bernarda Połonieckiego we Lwowie 1889 – 1939*, "Roczniki biblioteczne", Wrocław-Warszawa: PWN 1970, Zeszyt 3-4, s. 827-874.

23. Newman J. H., *Przyświadczenia Wiary* / W przekładzie i z przedmową Stanisława Brzozowskiego [i M. Rudnickiego], Lwów: Nakład Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, Warszawa: E. Wende i SKA 1915, 341 s., ("Sympozion" / Red. L. Staff; XIX).

24. Ortwin Ostap, *Przypisy i objaśnienia*, [w:] Brzozowski Stanisław, *Pamiętnik*, Lwów: Księgarnia Polska B. Połonieckiego; Warszawa: E. Wende i Sp. 1913, s. 172.

25. Rudnicki Michał, *Aphoryzmy*, "Sygnały" 1934, 1-16 września, s. 28.

26. Rudnicki Michał, *Coś niecoś o kobiecości: tegoroczna ukraińska nagroda literacka*, "Sygnały" 1936, 1 marca, s. 9.

27. Rudnicki Michał, *Droga na Zachód* (Rozmowa z Michałem Rudnickim), "Sygnały" 1934, 1 marca, s. 2-3, portr.

28. Rudnicki Michał, *O konkretności myśli Jerzego Sorela* (przedmowa tłumacza), [w:] Sorel Jerzy, *O sztuce, religii i filozofii* / W przekładzie i z przedmową Michała Rudnickiego, Lwów: Nakład Księgarni Polskiej B. Połonieckiego; Warszawa: E. Wende i SKA 1913, s. V-LXVI.

29. Rudnicki Michał, *Verlaine'nowi* / tłum. Henryk Balk, "Sygnały" 1934, 1 marca, s. 3.

30. Rudnicki Michał, *Współczesna literatura ukraińska*, "Chwila" 1929, 10 stycznia, s. 43-44.

31. Rudnicki Michał, *Żeromski a literatura ukraińska*, "Sygnały" 1936, 1 kwietnia, s. 10.

32. Sorel Jerzy, *O sztuce, religii i filozofii* / W przekładzie i z przedmową Michała Rudnickiego, Lwów: Nakład Księgarni Polskiej B. Połonieckiego; Warszawa: E. Wende i SKA 1913, 276 s. ("Sympozion" / Red. L. Staff; XXVI).

33. Staff Leopold, *Od wydawcy*, [w:] Newman J. H. *Przyświadczenia Wiary* / W przekładzie i z przedmową Stanisława Brzozowskiego [i M. Rudnickiego], Lwów, Nakład Księgarni Polskiej B. Połonieckiego; Warszawa: E. Wende i SKA 1915, s. 5.

34. Staff Leopold, *W kręgu literackich przyjaźni: listy*, Warszawa: PWN 1966, 700 s.

35. Wize Kazimierz, [Recenzja], "Książka", Warszawa 1914, nr 4/5, s. 263-264.

**Olha Sloniowska**

**THE DOMAIN OF NATIONAL FAMILY IN THE LITERATURE  
OF UKRAINIAN DIASPORA OF 20<sup>TH</sup> – 50<sup>TH</sup> YEARS OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Ольга Слоньовська**

**ДОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ СІМ'Ї В ЛІТЕРАТУРІ  
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 20-Х – 50-Х РОКІВ ХХ СТ.**

*Abstract:* The study is dedicated to the phenomenon of national family as the most important foundation of future Ukrainian country according to the methodology of mythologism. Special attention is paid to the issue of national insight into family happiness, ethnopedagogics, morality and ethics. The Domain of National Family is appeared as a metaphysical part and the most essential component of the Domain of Ukrainian Nation. Archetypes of a woman as mother and a child in the prose of Ukrainian diaspora of 20<sup>th</sup> – 50<sup>th</sup> years of the 20<sup>th</sup> century are explored comprehensively.

*Keywords:* Domain of National Family; archetypes of a woman as mother and a child, land; frame of family happiness; literature of Ukrainian diaspora; archetypal critics

Домен Національної Сім'ї великою мірою є Доменом Нації в мініятюрі, тож Домену Сім'ї завжди відводиться особливе місце в Домені Національної Держави. Якщо ж унаслідок загарбання чужинцями території поневолений народ знаходиться в напівпритомному стані, Домен Національної Сім'ї бере на себе найважливіші функції пригніченого політикою та ідеологією народу-колонізатора Домену Нації, що виявилася уярмленою, і залишається найважливішим форпостом національного виховання покоління, що підрастає – з метою латентної національної самоідентифікації й побудови саме цими представника-

ми народу національної держави у майбутньому.

Серед основних архетипів, які закорінені в підсвідомості українців із найдавніших часів, особливе місце посідають архетипи сім'ї й немовляти. Для української нації земля-годувальниця також віками поставала дитям, яке потребує постійного леліяння й плекання. ХХ століття в український архетип землі внесло свої корективи й нові, до цього не існуючі грані тлумачення: земля як вимушена друга батьківщина, на якій не ростуть притаманні для України культури, не хочуть цвісти сакральні квіти, що в рідній стороні вважаються охоронними, а покоління вже на-

роджених тут генетичних українців все-таки уявляють її земним раєм, тому прагнуть повернення до предківського дому бодай у далекому майбутньому (роман Івана Багряного *Тигролови*); земля, як пекло, насажене чужинцями-колонізаторами (романи Василя Барки *Жовтий князь і Рай*, Уласа Самчука *Марія*); земля, як територія мук, страждань і кільцевої подорожі «з дому – додому» (романи *Людина біжить над прірвою* та *Розгром* Івана Багряного); земля як чужина, власне, мулькй, непривітний, холодний і ворожий апіорі простір (роман У. Самчука *На твердій землі*); земля як заокеанське Ельдорадо, сприятливе для багато чого, крім одного-єдиного: там неможливо побудувати Україну, бо у вигляді метафізичних доменів вона спроектована Богом на європейській території, завжди знаходиться на своєму споконвічному місці, які б колонізатори її не плюндрували, а для представників української нації виявляється надпотужним магнетом, що повертає їх знову додому, відриваючи навіть від найбільших благ цивілізації й найпрактичніших умов проживання (романи У. Самчука *На твердій землі*, І. Багряного *Огненне коло*). Причина дії такого великого діяпазону архетипу землі загальновідома, бо ж нація визначається трьома цілком реальними параметрами: мовою, історичною пам'яттю й територією предків.

Архетип землі в літературі української діаспори, закономірно, набув нових рис, невластивих йому ні в материковій літературі до української національної революції, ні в літературі соцреалістичній, адже в красному письменстві до початку Визвольних змагань типовий герой

у найкращому випадку або вибивався в люди завдяки багатолітній невсипущій праці на землі (наприклад, Грицько Чупруненко в романі Панаса Мирного та Івана Білика *Хіба ревуть воли, як ясла повні?*), або ж надривно старався здобути землю за океаном чи там заробити необхідні кошти ціною багаторічних трудів, щоб придбати омріяну землю в рідному краю (емігрантська доля українців-галичан у творчості Василя Стефаника та Мирослава Ірчана), а в советській соцреалістичній ажіотажно затаврована «приватна власність на землю» трактувалася виїмково як призвідця до злочинів, сімейних нещасть і деградації (романи Михайла Стельмаха *Дума про тебе, Хліб і сіль, Кров людська – не водиця*, Андрія Головка *Бур'ян*). Часто літературні критики соціалістичних часів трактували навіть дожовтневі твори (*Земля* Ольги Кобилянської) упереджено, у кривому дзеркалі клясового підходу зумисно перекручували найважливіші колізії художнього тексту, підпорядковуючи кримінальні злочини й гріхи літературних персонажів тій же надумано горезвісній «приватній власності на землю».

Якщо уважно простудіювати роман Івана Багряного *Тигролови*, то мусимо визнати, що цей художній текст звучить як осанна Україні, оскільки навіть стара Сірчиха, порівнюючи себе із власною матір'ю, перевагу надає людині, що не якийсь шматок відведеного їй земного часу, а мало не все життя прожила на Україні: «Я часто згадую своє дитинство і рідну землю... Як згадаю мамині розмови, тії сади вишневі, тії степи широкі, ріки тихі, ночі ясні, зоряні і все, про що мати розповідала, та й сама

бачила, хоч малою була... От я тут живу вік, а волошок тут не бачила. А там я з них, та барвінку, та з чорнобривців вінки на Купала плела. Нема їх тут. І васильків нема... Зберігся пучечок, з України завезений – якось нові переселенці подарували, – і пахнуть вони рідним краєм, тією Україною... Як напоядуть згадки про край той рідний, сонячний і тихий – далебі, журба бере, так би й полетіла туди...» [5, 69-70]. І хоча хата в Сірків мазана й білена всупереч насмішкам корінних жителів тайги і зверхніх до всього навіть найкращого, але не питомо їхнього росіян, хоча в родині постійно звучить українська мова, лунають українські пісні й різдвяні віншування, хоча Сірки родичаються лише з Морозами, а приїжджі ще в часи російського міністра Пьотра Столипіна українці та їхні нащадки на чужині здебільшого одружуються із представниками своєї нації, хоча навколишні населені пункти дублюють назви українських міст, – Зелений Клин усе одно не Україна, бо земля під ногами не та й небо над головою – інше. Врешті, й головний герой твору – Григорій Многогрішний – визнає, що й на материковій Україні вже інша Україна – злодійська, большевицька: «Хотілось йому сказати цій матері, що нема вже того тихого краю, України тієї, ясної, сонячної. Що садки вишневі повирубубані, ріки збаламучені, степи сльозами обпоєні, і небо ясне людям потемніло» [5, 70]. Як бачимо, споконвічний естетичний еталон українського підсоння з вини советської влади зазнає разючих змін, архетип рідної землі терпить непоправну корекцію. Подібне спостерігаємо і в романі Івана Багряного *Маруся Богуславка* у той момент,

коли випадково гурток молоді опиняється на руїнах села Гута, місцини зі страшною славою села людодів, які навіть канібальством не врятувалися у страшному 1933-му. Архетип землі як місця страждань, біблійної юдолі сліз і советського голодомору фігурує у романі Василя Барки *Жовтий князь*, а в ще одному творі цього ж автора – романі *Рай* – Україна перестає бути земним Едемом уже з тієї причини, що небо над нею советська влада споганила «червоними ганчірками» [7, 84] – кривавими державними прапорами.

У романі У. Самчука *Марія* стан орної землі виявляється ознакою її власника: похвальною, коли йдеться про працьовитого і чесного каліку Гната Кухарчука, й негативно, осудливою, коли мовиться про гуляку й пияцюгу Перепутьку: «Корнієва хата край села на пагорбку... Майже під порогом пліт і межа... Поля у Корнія мало... Марія забрала від Гната свої дві десятини» [18, 52] – і далі: «Настали жнива. Корнієві поля не вродили. Запущені, дерном зарослі. Зате на Марієних яка пшениця. Ці вироблені, на них Гнатові сліди ще не затопталися» [18, 55]. Навіть до вагітності Марії Корній спочатку ставиться, як і до своєї занедбаної землі: фізично працювати на полі йому не хочеться (має інше задоволення: самогон, гармонь, штани-кльош, паскудні матроські прокльони), дбати про нащадків, як виявляється, також не готовий: «Найшла час вагітніти!.. Родиться – обох викине. Хай собі до Гната йде» [18, 50-51]. Тільки багаторічна праця на землі зробить Корнія гуманною людиною, і згода на народження дитини в нього також пов'язана із порівнянням із землею, хоча пологів Марія

сподівається на самі жнива, а це означає, що вся праця на полі цього літа ляже на Корнієві руки. Згодом земля перетворить Корнія у сільського філософа, який визнаватиме лише свій остаточний вибір сіяча й орача правильним: «Я землероб. Понімаєш?.. На кожному кроці море каже тобі: “Ти є ніщо, людино...” А подивися – земля. Чим сильніше станеш, тим певнішим почувашся» [18, 59-60]. Згодом, уже повернувшись із російсько-японської війни, переживши калейдоскопічну зміну багатьох влад й збагнувши, що советські порядки – верх цинізму й нищоти, Корній робитиме висновки як зрілий політик і жива совість нації: «У тому, Маріє, що дала мені земля, – пізнав радість... І який же я гріх робив, коли у мене з двох десятин постало дванадцять? Коли у мене з одної корови стало шість... Пощо взивати мене сволотою, кулаком?» [18, 101]. Саме праця на землі примирить Корнія і Марію із їхнім на перших порах недалеким, зате амбітним зятем Архипом. Проте Архипів арешт за доносом комуніста й покруча Максима, смерть маленької внучки й самогубство збожеволілої від горя й голоду Надії перетворять Корнія на безпощадного суддю й немилосердного виконавця смертного вироку синові-юді.

Символом повного опустошення, а на рівні моралі – самоліквідації особистості у романі *Жовтий князь* Василя Барки постає нещасний Свитченко, долею якого комуністи залякують його кожного в Кленоточі. Й погроза: «Ми з тебе Свитченка зробимо!» – на ділі виявляється найстрашнішою з усіх можливих, бо село вже послуговується ім'ям Свитченка «замісно назвати когось “леда-

що”» [6, 160]. Те, що й у прозі Тодося Осьмачки часто-густо простежується «незримий зв'язок між людиною Осьмаччиною і її маєтком», що, коли «гине одне – гине і друге», – підпорядковане сатанинській логіці драконівської програми большевицької політики: «Зубожіє Україна – і люди її нанівець зведуться» [22, 245]. Отже, архетип землі як основи маєтності хлібороба у селі міцно пов'язаний із архетипом господаря і його авторитетом у громаді.

Еміграція українських мистців для них же самих стала деструктивним фактором просторового віддалення від материкової України. Таке місцеперебування мало як яскраво виражений негативний характер (за В. Корочанцевим, «позбавлення людини чуття рідного простору й часу (тобто історії), руйнація його внутрішньої гармонії, укладу і ритму, зміна мислення і понять перетворюють її в приречену на виродження біологічну істоту» [10, 80]), так і витворювало ті метафізичні тенденції, серед яких чи не найголовніша – мати Україну якщо не наяву, то бодай у душі чи в серці. Українській теплій, родючій, м'якій землі (похоронне побажання «Земля тобі пухом!») письменники української діаспори нерідко протиставляли чужу, холодну, неприязну, тяжку й тверду землю. Якщо торкнутися поетики назви роману У. Самчука *На твердій землі*, то епітет «тверда» тут характеризує не стільки опору для ніг, а твердість як негативний компонент мулякості, незручності проживання, відчуття тимчасовості перебування на чужому континенті. З причини «соціальної алергії» в романі *На твердій землі* герої твору по-

чуваються не стільки не у власному домі (людина-емігрант-біженець часів після Другої світової війни швидко збагнула нетривкість будь-якого даху над головою взагалі й водночас усвідомила космополітичні тенденції, власну приналежність до всього світу), скільки в домі тимчасовому. Для подібних головному героєві Павлові біженцям із ССР єдиною відродою ставало те, що на чужині кожен переселенець міг створити собі клаптик рідного краю, хоча – парадокс! – саме це йому категорично було заборонено вдома, в большевицькій Україні, оскільки навіть дозволу побудувати нову хату на батьківському обійсті безправний колгоспник переважно роками не отримував.

Та хоча «перенесення» часточки України на чужий континент у романі *На твердій землі* проявляється в тому, що переселенці називають котедж Коломиєю, і саме тут найкраще працюється колишній одеситці, талановитій мисткині Лені Глідерс, названий закуток аж ніяк не справжня Коломия і не Україна. У всіх розмовах українські емігранти обов'язково торкаються теми повернення назад, у свою Богом дану територію над Дніпром і Дністром. І навіть ті з них, хто скептично ставиться до цієї ідеї, підсвідомо в неї таки вірять: «– Але яке нам до того діло? – спитав інженер. – ...Ми там дещо залишили, – відповів я. – Хіба незнані могили предків... – Це також аргумент...» [19, 335]. Якщо ж узяти до уваги думку Юрія Липи, що «хата» – це ідеал українського патріотизму, а вкраїнські думи оспівують не бундючу, містичну країну, лишень «тихі води, ясні зорі», то саме до цього благодатного дому «хочуть вертатися... українські по-

літичні емігранти. Не до програм, а до привабливих людських форм українського життя», – тому «для українця в його свідомості навіть не треба окреслювати докладніше українських земель... “Хата” і “дім” – найбільше характеризують органічність патріотизму українця» [11, 164-165]. Отже, висновки українських емігрантів у романі У. Самчука *На твердій землі* набувають мітологічного змісту. У К. Естес також знаходимо думку про містичний закуток, який кличе повертатися, з причини чого «кожна жива істота на землі тяжіє додому», бо втрата пам'яті про місце проживання – «найжахливіше, що може спіткати вільну істоту» [9, 263], і про те, що люди, злою долею відірвані від свого дому, протягом всього життя знаходяться ніби серед зонбі, то для українців їхній рідний край набагато притягальніший і потужніший у своєму сакральному магнетизмі.

Туга за рідною землею, на рівні підсвідомості – постійне зациклення думок письменників на ідеї-фікс тяжіти до предковичного дому, при тому що свідомість і на мить не знімала своїх пересторог і підказувала, що це повернення можливе тільки тоді, коли Україна стане незалежною, спричинилися до явища, яке досить чітко окреслює Григорій Штонь: «... Майбутнє [...] потребувало держави, де б той народ виростав у націю. А тої держави не було. Держава ж духова, завдяки якій український народ себе спізнав, являла собою сталість куди тривкішу од народу реального, що й [...] утворило духову таки дихотомію між реальністю земною (себто народом, яким він є) і реальністю народного духу (себто “державою гор-

ньою») [23, 66]. Росії, як Третьюму Риму й Німеччині як батьківщині надлюдина ХХ століття («білявої бестії») у романі *Розгром* Івана Багряного протиставлено вкотре воскреслу з повного нищення й попелу й знову молоду й дужу, призначену на майбутній розквіт українську націю. Важливо, що точкою відліку руху вперед для українців ХХ ст. стає материкова Україна. Американський політолог С. Гантінгтон окреслює поняття нації як «найбільше “ми”, де людина почуває себе в культурному відношенні вдома», й це “ми” завжди знаходиться в умовно замкнутому просторі, своєрідній будові духовного рівня, яка і “відокремлює “нас” від усіх “них”, тих, що ззовні». Отже, українська земля, власне, споконвічно українська територія розцінюється як єдино сприятливий простір, на якому мусить постати «хата» (національна держава).

Земля як сакральна територія, яку не можна без бою й опору віддавати ворогам, фігурує у багатьох прозових творах письменників української діаспори. У романі У. Самчука *Волинь*, називаючи большевицьку орду минущою і пророкуючи їй загибель, у розмові з малим Володькою дід Юхим веде мову про надзвичайно актуальні речі: «...*На нашу землю не раз напали татари. Налетять, обжеруться й виздыхають... Земля наша не на те, щоби по ній вічно орди грасували... Блазні диявола! Вони дадуть рай. Вони, що душу Анцихристові дали і перекреслили себе тричі... Поцарствують вік і згинуть!.. – Вік? – ...Сто літ голод, мор, нужда буде. – ...То ж усе загине... – Не загине. Наш народ не те що червоною шматою, але й червоним залізом*

*з його місця не випечеш» [16, 535]. Для героїв Осьмачки навіть підсоння України важить дуже багато. Навіть фатальність історичних подій прості люди сприймають як щось проминуше і не здатне зруйнувати Божий замисел: «І кожний, вгледівши її з лугів, не втримався б і вимовив би: – Слава тобі, Господи, і сьогодні зійшло сонце, хоч і сьогодні катівська влада на Україні» [12, 127]. Тож Іван Нерадько робить влучний висновок щодо панування існуючої влади в його споконвічній дідизній й материзній: «Це не Україна, це чуже лихо на Україні. Справжня Україна у наших серцях» [12, с. 103]. А в романі І. Багряного *Огненне коло* покоління західноукраїнської молоді пробує збройно повернути народів територію і державу. Образ української білої хати у повісті зринає кілька разів. У одних випадках це символічний образ державної України, в інших – сакральне місце, ще в інших – типова деталь українського пейзажу або складова, найчастіше символічна, пророчого сну. Петрові сновидіння пророчі й нещадно-жорстокі за своєю неприхованою суттю: «Снилося, що землю їв на вулиці рідного міста... Потім побачив, що це не просто земля, а торф, з чорними і білими шарами, на смак як вафля пісна, ні, трохи смачніша» [3, 3]. Їсти землю – на рівні фразеологічного розуміння означає нагло померти. Після катастрофічної поразки під Бородами саме натиск советських військ Петро і Ромцьо починають розуміти як те, що для них особисто українська земля закінчилася, але відразу ж вносять поправку, що це за умови, якщо відступати, але якщо наступати й перемагати, що в майбутньому здійсниться обов'язково,*



то прабатьківська земля тільки починається – вся Україна ще попереду. Таким чином архетип землі предків доповнюється метафізичним компасом, який завжди правильно показує напрям висхідного руху нації.

Образ дитини у літературних текстах письменників української діаспори заслуговує особливої уваги. Як відомо, у всіх релігіях існує подібна колізія народження бога, здебільшого його поява у вигляді немовляти із надзвичайними здібностями й особливим, заздалегідь передбаченим призначенням місії чи іпостасі Месії: «Життя – це рух, спрямований у майбутнє, а не зупинка чи попутний струмінь. Тому не дивно, що мітологічні спасителі так часто є богами-немовлятами» [24, 209]. Апокрифічні оповідання часто пропонують образ сяючої дитини, дитини-каліки, голого немовляти чи малолітньої дитини з філософським складом мислення. Наприклад, коли апокрифічного хлопчика запитали, що би він вчинив, якби дізнався, що наступного дня почнеться кінець світу, хлопчик відповів, що грався б, як і завжди. Як архетип, образ дитини майже завжди несе містичне навантаження. К. Г. Юнг, аналізуючи безсмертний твір Й.-В. Гете, наголошував: «Сам Фауст також перетворюється на хлопчика, і його приймають до хору “блажених юнаків” у ролі “лялечки” доктора Маріянуса» [24, 209]. У літературі української діаспори мертві діти-немовлята – це насамперед символи Богом не поблагословленої сім’ї, тож подібне спостерігаємо у романі *Марія У. Самчука*. Якби у шлюбі з Гнатом Маріїні діти вижили, вона нізащо не зважилася б зруйнувати своє перше родинне гніздо, але в умовах, що

склалися, героїня твердить відторгнутому Гнатові: «Сам Бог не хоче, щоб ми жили разом» [18, 49]. Абортативно знищення Марією першої дитини від Корнія за його ж вимогою веде до майбутніх страшних випробувань цієї сім’ї: смерті Демка, Лавріна, Надії, вбивства Корнієм Максима – отже, остаточного винищення всього молодшого покоління. Врешті, Марія прекрасно усвідомлює, що за законом телегонії [20, 319] всі її діти – генетично нащадки Гната, а не Корнія, тому, передчуваючи свою невідворотну голодну смерть, каже Кухарчукові: «Підемо разом туди... Знаєш? Туди, де наші Романьо, Надія... Одна і друга. Де всі вони. Всі, Гнате... А ми ще ж тут» [18, 129]. Ні Марія, ні Гнат, ні навіть Корній смерті не бояться, як апокрифічний хлопчик, який готовий гратися напередодні кінця світу. І причина не в тому, що ці літературні персонажі переситилися тяжким життям, а в тому, що вони залишилися безпосередніми й щирими дітьми, покірними волі Господа.

Проблема Божої дитини як архетипного образу належно розкрита в романі Івана Багряного *Людина біжить над прірвою*. Подорож Колота, як і подорож Гомерового Одиссея, – кільцева. Максим утік із дому перед загрозою арешту й туди ж повернувся, переживши щось значно більше й страшніше, ніж енкаведистський арешт. Протягом багатьох миттєвостей власного життя Колот мав можливість обдумати підтекстовий зміст церковної картини, на якій було змальовано недоконаний жертвний акт Авраама, й у екстремальних умовах вижив лише тому, що повністю поклався на Бога як найвищого батька. У складних випробуваннях Максим

зіставляє тяжким досвідом набуті власні переконання з ученням світових філософів: «Що сказав Кант?.. Що сказав Сократ?.. Ніцше, Шопенгавер, Маркс, Малатеста, Спіноза, Конфуцій і інші, й інші – всі добрі й злі генії?! Все, що вони сказали всі гуртом, не має ніякого значення!.. Батько... А що сказав мій батько?!..» [1, 208-209], – а на грані непритомности Максим, який конає, чує: «Іллі, Іллі, лама савахтані?!» [1, 245]. Спочатку Колот не може навіть пригадати, Хто це з таким болем і жахом свого становища звертається за допомогою до самого Бога, а пригадавши, зопалу робить висновок, що його, себто Максимове, становище набагато критичніше від Ісусового: «Але ж у Христа було принаймні до кого зукати... А от він, Максим, не має... Нікого!» [1, с. 245-246]. Проте несподівано для себе самого Максим повторює Христові слова з усією жагою, докором і сподіваннями, цим актом остаточно приймаючи синівство і водночас сподіваючись на Господнє батьківство. А у відповідь із глибини свідомости несподівано звучить: «“Аванті!” Це каже гнівний, з сльозами в горлі, упертий голос, шмагаючи словом “вперед” до крові, але через мить продовжує вже лагідніше: “Іди... Ходім... Я тебе виведу”» [1, 247]. На грані марення і прояснення свідомости Максим Колот ще встигає побачити перед собою розмитий людський силует, хоча ще майже вимкнутим мозком не може осягнути, що це був Бог-Отець, який відгукнувся і таки прийшов на допомогу.

Архетип дитяти-жертви у романі *Людина біжить над прірвою* Івана Багряного амбівалентний. Це не тільки доросла особистість у порівнянні із

всемогутнім Богом, якому неважко врятувати людину навіть із найпекельніших пасток, повернути до життя майже мерця. Біблійна жертва також може набирати вигляду дитяти. На руїнах знищеного війною храму Колот побачить фрагменти ікони, яка в дитинстві змушувала його так глибоко замислюватися й навіть понівечена війною не втратила свого страшного смислу, а тільки зробилася змістовно глибшою: «А серед того хаосу, між бруктом, Авраам колов Ісаака, лежачи в ямі догори ногами... Тяжкою брилою йому привалило ногу, але він не випускав своєї жертви, тримав її цупко, замахнувшись ножом. А до нього, виборсуючись із-під каміння, поспішав янгол, тягнучи мале, перелякане ягнятко й вимахуючи вогненным мечем. “Дивно, все кругом рушиться в прірву, а вони собі далі роблять свою страшну роботу!”» [1, 24]. Мітичний підтекст уривка натякає, що при найглобальніших і найстрашніших катаклізмах жодна людина не може усунутися від свого власне людського призначення й морально-етичного вибору, а тим часом Бог не намагається надто опікуватися нею, тому буде випробовувати й далі. У романі *Людина біжить над прірвою* Колот, як і Фауст вагітну Маргариту, залишає напризволяще дружину з малими дітьми, одне з яких – немовля, яке після повернення зі страшної подорожі візьме на руки як ідею вистражданого й надалі благополучного життя – символічно: права на майбутнє своєї нації.

У романі *Огненне коло* постійні Петрові сні про мертву Ату й немовля на її грудях лякають і Стояна, і читачів реципієнтів: «Під хатою при

стіні стоїть стіл, а на столі лежить юна-юна жінка, убита... Ще кров не засохла на розбитих скронях і на опуклих оголених грудях, виступає з сосків і стікає помалу-помалу великими масними краплями. Рожеве немовлятко, теж убите, обхопило обома рученятами груди́ну й ніби спить... Придивився й раптом упізнав – це ж Ата! І – з малим дитям! Чому з малим дитям?!» [3, 4]. У Талмуді сказано, що нерозгадані сні – це нерозпечатані листи від Бога. Петро не здогадався якраз про те особливо присутнє й важливе, про що страшними символами підсвідомість заздалегідь його попереджувала, застерігаючи від недопустимого. Причина Петрового невміння прочитати йому адресований лист від Бога полягала у тому, що еґоїстичне чоловіче Еґо і в думці не допускало, що кохана дівчина може народити дитя від когось іншого. Саме звідси багато разів повторюваний Петром розпачливий зойк: «Чому немовля? Звідки немовля?» [3, 42], звідси ж і небажання в образі мертвої дитини розшифрувати символ чогось іншого, крім плоду гріха, себто вловити архетип Божественного Дитяти, а не символ неслави – отже, вникнути в те, про що кількаразово сигналізує підсвідомість. А тим часом «у духовому смислі народити – означає стати самим собою, тобто нероздільною душею» [9, 416]. Образно кажучи, розпалений нав'язливою ідеєю побачити ворога в обличчя, одержимий бажанням зіткнутися зі супротивником, а не відступати, як більшість його соратників, Петро, як і в його сні Ата, теж народжує власне Божественне Дитя мертвим: довго й натхненно прагне зустрічі з ворогом і водночас мріє про побачення з коха-

ною дівчиною Атою – тож наприкінці твору знаходить їх... в одній і тій же особі.

За К. Г. Юнгом, Божественне Дитя – один із найпотужніших архетипів підсвідомого. У казках і мітах образ дитини є особливо значущим. К. Естес із психоаналітичної точки зору трактує, що союз еґо і душі народжують дещо безконечно цінніше – духовне дитя, і це дитя – частинка нашої сокровенної природи, яка побуджує до дії, оскільки уміє почути голос Бога відразу, як тільки він пролунає, це та «духовна сила, яка заставляє нас... приєднатися до тих, хто старається врівноважити світ – і все це завдяки поверненню додому» [9, 269-270]. «Додому» – до витоків, до чогось раніше із власної погорди занедбаного, призабутого, але апріорі сакрального, тому в *Огненному колі* в образі Божественного Дитяти постає Україна майбутнього. В роки Другої світової війни вона народилася мертвою, бо східні й західні українці стали ворогами, тож мають нагоду взагалі зникнути з лиця планети через невміння мислити на перспективу, жити не для колонізаторів-хижаків і боротися не за їхні інтереси, а виборювати право на соборність і незалежність для рідного народу. Мітологічна ідея дому як єдиної України і розпізнавання Петром ворога як свого найвірнішого, але обдуреного друга (Ати) в *Огненному колі* звучить дуже потужно й заставляє дослухатися до такого висновку навіть сучасних українців, яких вкотре наполегливо і дуже вміло зовнішні й внутрішні ними не розпізнані «воріженьки» прагнуть розз'єднати й довести до самознищення.

Домен Національної Сім'ї в літературі української діаспори 1920-х – 1950-х років постає неушкодженою метафізичною спорудою, здатною виховувати патріотів і спонукати їх навіть у підневільних умовах національно самоідентифікуватися.

### Bibliography and Notes

1. Багрянний Іван, *Людина біжить над прірвою*, Київ: Український письменник 1992, 320 с.

2. Багрянний Іван, *Маруся Богуславка*, [у:] *Idem, Буйний вітер*, Мюнхен: Україна 1957, с. 7-423.

3. Багрянний Іван, *Огненне коло*, Київ: Варта 1992, 124 с.

4. Багрянний Іван, *Розгрім: повість-вертеп*, Ульм-Нью-Йорк: Прометей 1948, 125 с.

5. Багрянний Іван, *Тигролови: роман та оповідання*, [у:] *Idem, Тигролови*, Київ: Молодь 1991, с. 4-232.

6. Барка Василь, *Жовтий князь*, [у:] Самчук Улас, *Марія*; Барка Василь, *Жовтий князь*, Київ: Український центр духовної культури 1997, с. 133-383.

7. Барка Василь, *Рай, Джерсі-Сіті-Нью-Йорк*: Свобода 1953, 309 с.

8. Гете Йоганн Вольфганг, *Фауст* / Переклад із німецької М. Лукаша, [у:] *Idem, Твори*, Київ: Дніпро 1969, с. 63-479.

9. Естес Кларисса Пинкола, *Бегущая с волками*, Київ: Софія 2001, 496 с.

10. Корочанцев Владимир, *Цветово-спрятие зависит от места обитания*, [в:] *Азия и Африка* 1999, № 6, с. 78-80.

11. Липа Юрій, *Призначення України*, Львів: Просвіта 1992, 269 с.

12. Осьмачка Тодось, *План до двору*, [у:] *Idem, Старший боярин. План до двору*, Київ: Український письменник 1998, с. 100-239.

13. Осьмачка Тодось, *Ротонда душогубців*, Торонто 1956, 365 с.

14. Перепелкин Лев, *Проблема социальных границ в системе социального знания*, [в:] *Чужое: опыты преодоления*, / Ред. Р. Шукуров, Москва: Алетея 1999, с. 360-367.

15. Райс Еммануїл, *Естетика й етика*, [у:] *Сучасність* 1965, № 10, с. 49-75.

16. Самчук Улас, *Волинь*, Київ: Дніпро 1993, Том 1, 574 с.

17. Самчук Улас, *Волинь*, Київ: Дніпро 1993, Том 2, 334 с.

18. Самчук Улас, *Марія*, [у:] Самчук Улас, *Марія*; Барка Василь, *Жовтий князь*, Київ: Український центр духовної культури 1997, с. 3-131.

19. Самчук Улас, *На твердій землі*, Торонто 1966, 390 с.

20. *Телегонія*, [у:] *УРЕ*: у 18 томах, Київ 1963, Том 14, с. 319.

21. Шевченко Тарас, *І мертвим, і живим, в ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє*, [у:] *Idem, Повне зібрання творів: У 12-ти томах, Том 1: Поезія 1837 – 1847*, Київ: Наукова думка 1990, с. 250-255.

22. Шерех Юрій, *Над Україною дзвони гудуть*, [у:] *Idem, Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х томах*, Харків: Фоліо 1998, Том 1, с. 236-247.

23. Штонь Григорій, *Духовний простір української ліро-епічної прози*, Київ: Українська книга 1998, 316 с.

24. Юнг Карл Густав, *Архетип і поза-свідоме*, Київ: Український письменник 2014, 400 с.

**Volodymyr Radziyevskiy**

**EXPRESSIVE FUNCTION OF TROPES IN SHORT STORIES OF LEONID MOSENDZ**

Vinnitsia State Pedagogical University, Ukraine

**Володимир Радзієвський**

**ВИРАЖАЛЬНА ФУНКЦІЯ ТРОПЕЇЧНИХ ЗАСОБІВ МОВЛЕННЯ  
МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА**

*Abstract:* The article highlights one of the important aspects of figurative language specification of fiction of Leonid Mosendz's short prose. A researcher draws attention to the peculiarities of speech in tropes. Comparisons and epithets are considered as the dominant style attributes. Frequent use of personifications as an illustration of expressive visual imagery is analyzed. The writers neo-romantic novels are characterized by increased emotionality and expressiveness in the context of linguistic-stylistic traditions.

*Keywords:* short story, tropes, comparisons, epithets, personification, "vistnykivtsi" poets

Попри незначні розбіжності у поглядах на лінгвістику художнього тексту представники вісниківського дискурсу демонструють особливе спільне бачення функціонування художньо-образної мовної конкретизації, що полягає насамперед в емоційній наснаженості фрази. Найважливішою, на думку Олеси Омельчук, «стає пристрасна, асоціативна, сугестивна форма висловлювання» [5, 64]. Дослідниця зазначає «спільні опорні концепти» художніх текстів авторів вісниківського кола: «ірраціоналізм, європеїзм, імперіалізм, метафори "вогню" та "крови"» [5, 271].

Принципи неоромантичної традиції вісниківства визначають зо-

крема емоційно-інтелектуальне спрямування художніх текстів новелістики Леоніда Мосендза. У світлі проблеми, що розглядається у цій статті, важливим є врахування ідеї, патосу, які певним чином мотивують авторський відбір мовних засобів.

Загалом мала проза Л. Мосендза тяжіє до неполіфонічності ідеї; варто лише зазначити, що у збірці *Людина покірна* основна думка подається декларативніше, прозоріше, ніж у *Відплаті*. Необхідно додати також, що Л. Мосендз свідомо ідеологізував, політизував свою творчість. Письменник не просто міцно стоїть на відповідній ідеологічній платформі,

він належить до кола мистців, що сформували її.

Як домінуючий у доробку письменника треба розглядати мотив героїчності, а пов'язану із ним концепцію світосприймання визначають як трагічний оптимізм (за висловом Дмитра Донцова).

Аналізуючи малу прозу письменника-вісниківця, критики сходяться на тому, що стиль його письма «зв'язкий» (Богдан Кравців), йому притаманні «велика суцільність», скупість на засоби (Улас Самчук), стислість (Подебрадчанка), «ощадність розповідної мови» (Богдан Кравців), «шляхетність вислову» (Л. Нигрицький). Проза Л. Мосендза позбавлена прикрих мовних помилок-«ляпсусів» через незнання мов (Подебрадчанка), холодна у виявах емоцій (Л. Нигрицький, У. Самчук), «дещо сухвата, занадто інтелектуальна» (Євген Маланюк). «Відчуттю трагічності та героїчності подій, – вважає Ірина Руснак, – сприяє специфічний тип мовної організації, своєрідний орнаменталізм, позначений метафоричністю, ліризмом, ритмізацією...» [6, 47].

Аналіз художнього мовлення новелістики Леоніда Мосендза дає змогу краще зрозуміти внутрішній світ персонажів; зміст творів; досягнути творчий процес, який безпосередньо пов'язаний із певними історичними обставинами.

Гострота соціальної напруги описаних у новелах і оповіданнях подій спричиняє велике смислове і художнє навантаження на всі лексичні групи й на загальнозживані зокрема.

Автобіографізм, глибоке знання реалій, що представлені в творах, та

фактів дійсності надає художньому слову письменника змістової конкретики, відчуття тісного зв'язку із матеріальною предметністю.

У тропеїстиці малої прози Л. Мосендза як одну із домінуючих ознак слід розглянути високохудожні порівняння. Загалом у текстах новел переважають психологічні порівняння: «...Цілим тілом обернувся до мене, немов приправляючись до якогось учинку» (*Укрита злість, облудлива покірність...*) [3, 62]; «...пнялись вони напружено вгору, немов до присяги, чи для прокльону» (*Укрита злість, облудлива покірність...*) [3, 62]; «А вони навіть товпилися, як ті вівці перед дійкою!..» (*На утвор*) [3, 99]; «Почуття догасало, як багаття, залите водою» (*Птах високого лету*) [2, 25]; «...очі начальників виблискували, як половецькі ножі...» (*Євшан-зілля*) [2, 94] тощо. Порівняння, що тяжіють до виразально-оцінної функції, представлені теж досить широко: «Його чуб тріпався по вітру, як високі трав межі...» (*Поворот Майкеля Смайльза*) [3, 120]; «Запалені стирти горіли в тихому повітрі, як велетенські смолоскипи...» (*Поворот Майкеля Смайльза*) [3, 122]; «...слуги виглядали, мов жебраки...» (*Птах високого лету*) [2, 12]; «Отвори вигаслих печей зіяли, як беззубі пащі старих хижаків, що поздыхали з голоду...» (*I'ha pagata*) [2, 78] тощо. Основу цього шару образної лексики становлять оригінальні авторські тропи: «І нарешті запалений старовинний дім горів, як велетенська свічка серед тихого весняного ранку» (*Великий лук*) [3, 91]; «Чужинці на бік!» – хрипить він [реєстратор] як астматичний молс» (*Люди*) [3, 70]; «...рукав правиці трі-

пався за ним, як крило велетенського кажана» (*I'ha pagata*) [2, 59]; «...стояла Русь, мов стіна святої Софії» (*Євшан-зілля*) [2, 95] тощо. Нерідко письменник вдається і до загально-вживаних порівнянь: «Один лаявся, другий реготав, немов збожеволілий, третій плакав, аж заходився, як мала дитина» (*На утвор*) [3, 99-100]; «...мадяри боролися як скажені» (*Великий лук*) [3, 91]; «Якийсь здоровий, як дуб, сибіряка...» (*Людина покірна*) [3, 15]; «Усе те промайнуло, як блискавка» (*I'ha pagata*) [2, 82]; «...мов несподіваний грім, упали на нього батькові привітальні слова...» (*Птах високого лету*) [2, 10]; «Як тіні, входять кардинали й стають німим півколом» (*Помста*) [4, 207] тощо. Виразною логічною акцентуваністю відзначаються порівняння, оформлені автором в окреме речення: «А кожен десятий іде в цім процесі, як кажуть, "на утвор"... Як мак, що розтирається по макітрі...» (*На утвор*) [3, 93]; «Та його підсвідомо тягла до себе зраджена вітчизна. Як злочинця давно покинуте місце злочину, як коханця – далекі стежки, по яких колись ходив він із милою» (*I'ha pagata*) [2, 76] тощо. Змістовою розлогістю та перспекцією висловлюваної думки характеризуються порівняння, ускладнені дієприкметниковим зворотом («Більшість кинулася врзтіч, але московський кордон забивав їх, як б'ють зайців, загнаних до польовничого кола» (*Поворот Майкеля Смайльза*) [3, 122]; «Він не міг одірвати свого зору від чорних отворів вибитих вікон, чорних плям на білих стінах – ніби очиці сліпця, обернені до невидного їм неба, від рядів лоджійських кольтон – мов вояцькі руки, пошмато-

вані могутніми розтинами світла й тіней» (*I'ha pagata*) [2, 77] тощо) або підрядним реченням («А Майкель, слухаючи мене, випадав як заблуканий син, що розпитується про давно покинутий батьківський дім» (*Поворот Майкеля Смайльза*) [3, 120]; «А половицьке військо бурхливо хвилювало, як стримувана повінь ярого Дніпра, що ось-ось залле благодатні київські ниви» (*Євшан-зілля*) [2, 95]). Необхідної сугестії Л. Мосендз деколи досягає шляхом нагромадження порівнянь в одному описі (наприклад, описи битв половців із русинами в новелі *Євшан-зілля*) або сентенції («Всі без виключення, всі народи йшли до неї як вівці на різню, як подорожні до каси за квитками на потяг» (*Людина покірна*) [3, 10]). В основному письменник використовує просте двочленне порівняння («Це пониження [...] палило, як пекельний вогонь» (*Птах високого лету*) [2, 20]), проте нерідко зустрічаємо і порівняння у формі орудного відмінка («...кинулася [хвиля демобілізованих] заплавою з заходу на схід...» (*Людина покірна*) [3, 12]; «...вихром міняючи місце...» (*Поворот Майкеля Смайльза*) [3, 116]; «Тому то й стоїть все Русь такою міцною стіною проти ворогів...» (*Євшан-зілля*) [2, 97]).

«Найкращими з мистецької точки зору, – стверджує Іван Безпечний, – вважаються ті порівняння, що, oprіч своєї оригінальності та свіжості, відзначаються ще своєю високою наочністю, мальовничістю й емоційним забарвленням» [1, 83-84]. Зазначене твердження варто спроектувати на Мосендзову творчість, наголосивши при цьому на досконалому володінні автором

самою технікою тропа та образній глибині порівнянь (напр.: «...[мадляр] затряс ними [мамою та бабою Марка], як осінніми яблунами» (*Великий лук*) [3, 86-87]; «Через його [Антоніо] життя пройшла вона [мама], як усмішлива мить» (*I'ha pagata*) [2, 67].

Емоційну тональність фрази новел Л. Мосендза визначають також і епітети. Вони тісно пов'язані з основною стильовою лінією творів, із їх ідейно-тематичним напрямом. Автор досить економно використовує прикметникові та дієприкметникові означення; серед вживаних означень мало знаходимо нейтральних. Поширене явище ампліфікації: «Могутня постать шахтjра, пронизливий зір, ковані риси обличчя, глибокий голос...» (*Людина покjрна*) [3, 11]; «Крихкий, тендітний, мовчазний [...] півдитина-півмуж, довго значить горів внутрішнім запалом і враз вибухнув нестримним хотінням бути людиною...» (*Брат*) [3, 20]; «Через блакитну Долматію, прозоро-суху Морею, лябіринтний Архіпеляг, через смагляву від вітрів і сонця веселу Козацьку республіку – аж до дикої Московії й навіть до таємничих Індій досягали все першими венеційські Пачіолі» (*I'ha pagata*) [2, 56] тощо. При нагромадженні означень письменник часто вдається до прийому градації: «Не вівцями, а вовками треба бути, щоб дійсно не прогаяти цей парний, грімкий і кривавий дев'ятнадцятий рік!» (*Брат*) [3, 21]; «Лише над міру [день] брудний, огидний, смердючий» (*На утвор*) [3, 98]; «Одного разу приходять вона [жінка], вся нетутешня, до болю бажана й обожнювана, приходять прудко й раптово...» (*Птах високого лету*) [2, 19] тощо.

Серед епітетів переважають звичайні широковживані означення (автоматичний (наказ), ласкава (земля), мертві (факти), сухі (дати), божевільний (страх), злобна (лайка), зняковілий (Карло) та ін.), незначною часткою серед них виступають постійні епітети літературного походження (прудка (ріка, лютий (бій), славний (вояк) тощо). Серед оригінальних авторських епітетів слід виділити складні прикметники, широке застосування яких – яскрава прикмета Мосендзового ідіостилю. Ці епітети є емоційними та семантичними згустками: злісно-агресивна (юрба), пустельно-суховійний (травень), таємничо-повний (тон мушель), ясно-холодне (сонце), відважно-рішуче (обличчя), жартовливо-недбайлива (розмова), безсмертно-величне (стремління) та багато інших.

Нами помічено кілька епітетів, що повторюються у творах письменника. Треба розуміти, отже, що вони оптимально, на думку автора, передають певну ознаку: шкіряні (люди), азійські (обличчя, гасла); хижий(-а) (страх, радість, жадова); міцний (п'ястук); лютий (бій, ханенко); розпаношена (юрба) та деякі інші.

Домінуючу, «трагічно-оптимістичну» за своїм характером, тональність створюють «почуттєві» епітети, що характеризують настрій, поведінку, внутрішній стан, зовнішній вигляд персонажів, події та їх тло: несамовита (радість руху); розшарпана (батьківщина); аскетично-прямолінійна (душа); едипозобов'язуюча (конечність) і т. п. Серед оцінних художніх означень, які природно превалюють у модер-



ній неоромантичній прозі над епітетами зображальними, однаково широко представлені метафоричні (п'яна (душа), криваві (заходи сонця), шарлатні (сходи), незакаламучені (очі), дитячо-безпорадний (батько), проста (армія) тощо) та означення із прямим значенням (напівдикі (собаки), латана (світка), вишивана (сорочка), запорошена (зброя), учасливо-переляканий (погляд), врочисто-розкішна (резиденція), хитрі (купці), енергійний (Лука) тощо). У збірці *Людина покірنا* треба відзначити також велику активність іронічних епітетів: підтоптани (парубки), культурна (тварина), халабудні (пси), жаклива (історична хиба), численні (жіночки), щаслива (матір султанських дітей), низький (поклон жида-корчмаря), епохальний (винахід), гуманний (спосіб спекатися гостя), зачерствілі (знання) та б. ін.

Основу групи метафор новелістики Л. Мосендза складають загальноновживані одиниці, найактивнішими у їх числі є розмовні тропи: «шинельна малпа» Сибіряка, який вішає начальника станції (*Людина покірна*); «пси халабудні» (втікачі від ворогів (*Брат*)); «засох на капітанстві [воєнком]» (*Хазарин*); «... я марно бився, щоб зберегти нам хоч рештки цих великих засобів...» (*Роксоляна*); «...[експрес мчав] розпатлавши свою іскристу чуприну» (*Поворот Майкеля Смайльза*); «...тьмяно дихали скошені трави» (*Птах високого лету*) тощо. Значною все-таки є частка книжних за стилістичним забарвленням метафор: «...на місце суворих чинів нашої історії почала заповзати безплідна медитація» (*Роксоляна*) [3,

44]; «блудний син» (про Антоніо з *I'ha pagata*) тощо.

Мистець інколи нагнітає взаємопов'язані метафори для змалювання певної картини (як-от, у новелі *Людина покірна*: «Пам'ятаєте тую розбещену хвилю диких звірів, що по звіряче запротестувала проти покори, порядку, проти заведеного механізму й кинулася заплавою з заходу на схід... кожна звірюка до свого леговища...» [3, 12]. Здебільшого письменник все ж надає перевагу влучним одиничним (простим) метафорам: «Незважаючи на свої сорок п'ять років і світову війну, він так був і засох на капітанстві» (*Хазарин*) [3, 34]; «Такої барвистої феєрії осінніх барв він у себе вдома не бачив» (*Мінерва*) [2, 120] тощо.

Великою активністю вирізняється у Мосендзових новелах персоналіфікація як вияв виразної візуальної образности творів: «І нарешті сон похилив і мене біля нього...» (*Брат*) [3, 24]; «порожнеча [...] наступала» (*I'ha pagata*) [2, 59]; «боязко зазирали його [села] сизоокі віконця на гору» (*Птах високого лету*) [2, 7]. Яскраво й насичено у новелах письменника названий вище троп передає настрій: «Коли спека червеного полудня розстелить тишу над дніпровими берегами...»; «обрій гойдається»; «...рушниці й кулемети [...] дрімають у затінку» (*Берладник*) [3, 25]; «...у теплому нерухомому повітрі тьмяно дихали скошені трави» (*Птах високого лету*) [2, 39] тощо.

Однаково широко представлені у текстах малої прози Леоніда Мосендза метафори-іменники («букнасітник» (старий тубілець), «хвиля диких звірів», «сивий водоспад бороди», «металевий дощ куль», «пере-

половинені струмком куль», «найдорожчий скарб» (про кохану дівчину) та ін.) та метафори-дієслова («лайка порснула», «Північ [...] сунула», «горів внутрішнім запалом» брат із однойменної новели), «вилив [...] свою любов» (комісар), «обрій розсунувся», «забули степи» та ін.).

«Цінною може вважатися лише нова, свіжа метафора, а не трафаретна чи надто вишукана» [1, 91], – зазначає І. Безпечний. Свіжістю, новизною Мосендзові метафори поступаються порівнянням, образній глибині, у них закладені.

Загалом треба констатувати сміливість новеліста у доборі відповідних лексичних одиниць, стильових форм та засобів, лексичне багатство його творів. Тропеїстична насиченість його текстів, щоправда, не така густа, як, наприклад, у новелах Уласа Самчука чи Юрія Липи. З усіх тропів Леонід Мосендз найкраще володіє порівнянням. Подекуди в описах спостерігаємо нагнітання лексичних художніх засобів задля імпресії.

Засоби художнього мовлення новел письменника суворо підпорядковані загальній художній ідеї текстів. Варто звернути увагу на майстерність мистця насамперед у використанні порівнянь, творенні складних епітетів.

Тексти новел письменника характеризуються неоромантичною подачею дійсності, у контексті мовностилістичної традиції виділяються підвищеним емоціональним звучанням та виразністю.

Перша збірка, *Людина покірна* (1937 рік), є втіленням відносно свіжих особистих життєвих вражень, що, зокрема, спричинили динамічність письма, діалогічну природність, високу емоційність. У пізнішій збірці *Відплата* (1939 рік), більше філософських, історіософських узагальнень; тексти характеризуються більшою активізацією авторського мовлення, відсутністю діалогічних партій (виняток – новела *Ненависть*), разом із тим – ширшим та майстернішим використанням деяких художніх засобів (наприклад, ускладнених порівнянь), що може свідчити про плідну творчу роботу письменника.

Таким чином зазначені тут ідіостилістичні свідчать, що модерні європейські тенденції, вісниківські традиції функціонування літературної мови знайшли у новелах Леонід Мосендза свій подальший розвиток.

### Bibliography and Notes

1. Безпечний Іван, *Теорія літератури*, Київ: Смолоскип 2009, 388 с.
2. Мосендз Леонід, *Відплата. Оповіді*, Львів: Видавець Іван Тиктор 1939, 125 с.
3. Мосендз Леонід, *Людина покірна (Ното lenis)*, Львів: Видавець Іван Тиктор 1937, 126 с.
4. Мосендз Леонід, *Помста*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1928, Книга 11, с. 205-207.
5. Омельчук Олеся, *Літературні ідеали українського вісниківства (1922 – 1939)*, Київ: Смолоскип 2011, 336 с.
6. Руснак Ірина, *Художній світ прози письменників-вісниківців*, Вінниця 2011, 232 с.

**Serhiy Halchenko**

**“TEN YEARS” OF OSTAP VYSHNIA**

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

**Сергій Гальченко**

**“ДЕСЯТИРІЧКА” ОСТАПА ВИШНІ**

*Abstract:* In the article there is examined the story of imprisonment of Ukrainian writer Ostap Vyshnia (Pavlo Hubenko) by Russian communist regime. On the base of archival documents and letters of writer to his wife there is traced his way as prisoner in Russian concentration camps. There are presented versions of avoiding shooting by Russian invaders.

*Keywords:* Ostap Vyshnya, creativity, Russian occupation of Ukraine

Літературна й життєва долі Остапа Вишні (псевдонім Павла Губенка, 1889 – 1956) тісно взаємозв'язані. Його фейлетони, надруковані 1919 р. під псевдонімом Павла Грунського в Кам'янці-Подільському – тодішній столиці Української Народної Республіки, стали 1920 р. причиною його першого арешту. Але завдяки Василеві Елланові (Блакитному), який довів деяким членам тодішнього уряду, що ці твори не ворожі до советської влади, Павло Губенко стає спочатку перекладачем у газеті «Вісті» й відповідальним секретарем «Селянської правди», а потім і письменником-фейлетоністом Остапом Вишнею.

Для ліквідації неписьменності українського села «усмішки» Остапа Вишні зробили не менше, ніж офіційні лікнепи, а міський житель почав говорити мовою Шевченка, що теж мало

неабияке значення для здійснення процесу українізації, яка проводилася у двадцятих роках. У драматичних умовах України років суцільної колективізації, внаслідок якої було знищено основну масу трудового селянства, письменник утратив свого улюбленого героя й читача.

Про величезну популярність творів Остапа Вишні у 1920-ті роки написано дуже багато, адже його читали й видавали в республіці найбільшими після Тараса Шевченка тиражами. У 1928 р., наприклад, вийшло близько тридцяти збірників і збірничків його творів переважно в серії дешевої бібліотеки, розрахованої на сільського читача.

Цілком негативно оцінювали творчість Остапа Вишні лише вульгарні тлумачі літератури й донощики, чіпляючи письменникові один за одним

ярлики, борючись так за «ідейність» (псевдоідейність!) літератури.

Арешту Остапа Вишні передували публікації, які важко назвати статтями. Це були, по суті, політичні ордери на арешт письменника. Поява подібних статей, спрямованих проти того чи того мистця, означала, що над ним уже навис дамоклів меч репресій і кожної миті митець може бути заарештований.

Літературний побратим Остапа Вишні Б. Вірний (Борис Антоненко-Давидович), констатуєчи факт величезної популярності й успіху серед читачів *Вишневих усмішок*, водночас пророкував, що «недалеке майбутнє несе забуття» їх авторові. Олексій Полторацький, названий у літературних колах Полторадурацьким, у своїй ганебній геростратівській статті *Що таке Остап Вишня* писав: «Контрреволюціонер, нахабно халтурячи, насмівся у зашифрованій формі протаскувати в літературу куркульські ідеї, колишній петлюрівець, що змінив вогнепальну зброю на перо “гумориста”». Але й цього було замал теоретикові авангардизму, і він називає «короля українського гумору»... «фашистом і контрреволюціонером» і закликає «трактори нашої сучасності» пройти по садках вишневих усмішок. А після арешту Остапа Вишні цей самий літературно-критичний версифікатор із якоюсь патологічною зловтіхою зізнавався: «Тепер я щасливий відзначити, що подібне уже сталося і що моя стаття стає епітафією на смітникові, де похована “творчість” Остапа Вишні» [2, 179]. Розвінчували і цькували не одного Остапа Вишню, але найгостріші та найотруйніші стріли летіли у працівників гумористичного цеху: сміятися в роки грандіозних успіхів на колекти-

візованій ниві чи в індустріялізованій промисловості було не те що не модно, а й небезпечно. Усмішку могли сприйняти як насмішку. Але цех гумористів не міг зрадити своєму основному покликанню – писати для людей і про людей веселі твори, а тому його повністю ліквідували (репресували) «не індустріялізованим»: одного за одним було не лише викинуто з літератури сатириків й «фейлетоністів-вишніянців», а й знищено фізично майже усіх українських письменників-гумористів, зокібна й рідного брата Остапа Вишні Василя Чечвянського.

Першим серед гумористів постраждав Остап Вишня, однак упродовж кількох років цькування він не втрачав оптимізму і свого «вишневого» гумору, гіркі нотки якого звучали навіть у слідчому ізоляторі по вулиці Чернишевського в Харкові.

Трагічній «десятирічці» Остапа Вишні передувала злива критичних «антивишнівських» наскоків, починаючи з 1927 р. У хорі критичного осуду найгучніше лунали голоси Л. Гомона, М. Качанюка, Б. Вірного (Б. Антоненка-Давидовича), М. Агуфа, С. Щупака, Г. Проня (цей вимагав «показати всім трудящим контрреволюційну суть і бездарність фашистів» – Ялового, Досвітнього, Вишні, Гжицького, Пилипенка, Ірчана, Загула, Козоріса, Бобинського...), І. Кулика. Навіть партійні лідери республіки П. Постишев, С. Косіор і М. Попов викривали «націоналістичних проводирів» Остапа Вишню і М. Хвильового. І критиковані, а згодом і критикани ставали жертвами російської комуністичної репресивної машини, яка перемолола поступово не менше трьох генерацій у творчих, політичних (зокрема, в каральних органах ГПУ-ОГПУ-НКВД-МГБ) та інших

суспільних сферах. Атмосфера суцільного психозу пошуків «ворогів народу» породжувала і їхніх шукачів, котрі через своє безталання й політичну сліпоту вірили у псевдопатріотичні ідеологічні гасла й дуже легко могли розправитися або принаймні зламати навіть генія. Протистояти орді нездар могла тільки така мужня особистість, як Микола Хвильовий, який дав належну відповідь Олексієві Полторацькому у памфлеті *Остап Вишня в світлі "лівої" балабайки...* [3]. Письменник на повний голос заявив: «Усмішки Остапа Вишні я полюбив. Полюбив їх за те, що вони запашні, за те, що вони ніжні, за те, що вони жорстокі, за те, що вони смішні і водночас глибоко-трагічні...». 9 січня в щоденнику І. Дніпровського *Літературні стрічі. Пам'ятка для мемуарів* після візиту до його квартири Остапа Вишні з'явився запис, що великого гумориста обіцяють прийняти до літературно-ї організації ВУСПП за умови визнання ним своїх помилок. Тут-таки Остап Вишня продиктував проєкт покаянного листа: «Визнаю всі свої помилки минулі і майбутні, навіть помилки своєї баби Килини, що в Лебедині пекла бублики.

Надалі писатиму так, як Кириленко і Микитенко.

З тов. привітом і т. д.».

І раніше, і в пізніших записах у щоденнику Івана Дніпровського (Шевченка) чимало уваги приділяється особистості Остапа Вишні. Автор робив заготовки для майбутніх літературних споминів, і колоритна постать Остапа Вишні, який майже щовечора приходив у гості, був у розмовах щирим і водночас безкомпромісним в оцінках кон'юнктурників та ідеологізаторів літератури, не могла випасти з поля зору спостережливого письмен-

ника. Наближалися часи, коли чесність і відвертість мінялися в одних на стриманість чи анахоретство, а в других – на озлобленість, заздрість і навіть помсту. Варто згадати ще один епізод, описаний І. Дніпровським. Трапився він у новорічну ніч із 1930-го на 1931 рік, коли дружня розмова між Остапом Вишнею та Іваном Кириленком закінчилася озлобленням останнього:

«Вишня – Кириленко.

– Ваня, твоє (ім'ярек оповідання) халтура...

– А мої *Кучеряві очі*?

– Теж халтура...

Інцидент м'якого характеру, що кінчається "пустуванням і злими очима", "очима помсти". Ще, іще, ціла в'язка подібних "компліментів", і гуморист обіцяє:

– Ні, я вже більше не буду».

Не варто уточнювати (та чи й можливо це тепер?), хто більше доклав зусиль до того, аби спочатку перетворити (за висловом того ж І. Дніпровського) «Гоголя Жовтневої революції» на «всеукраїнського м'якушку», а вже потім на одну з перших жертв сталінського терору.

Що ж інкримінувалося Остапові Вишні, і як було сфабриковано його справу? Якщо антивишнівські статті з брудними політичними ярликами друкувалися в періодиці починаючи з 1927 р., то ордер на арешт письменника було підписано 7 грудня 1933 р. Саме відтоді почався відлік днів печальної «десятирічки», про що свідчить облікова картка ув'язненого (зека) Павла Губенка (Остапа Вишні), доступ для ознайомлення з якою був дуже складним (цей документ зберігався в Ухтинському архіві Міністерства внутрішніх справ Комі АССР, дозвіл на його копіювання було надано мені 1989 р.).

7 грудня заарештували Володимира Гжицького, а Остап Вишня ще «гуляв на волі», хоча на вулиці його супроводжували типи у чорних пальтах із піднятими хутряними комірами. Одного дня він отримав телеграму від знайомого єгеря із запрошенням приїхати на полювання й зібрався туди із Григорієм Епіком, але, просидівши півдобу на вокзалі, мусив повернутися додому: через велику хуртовину не ходили поїзди. Уже після арешту з'ясувалося, що телеграма була «липовою»: єгер, який запрошував на полювання, ні сном ні духом про таємничий виклик не відав.

25 грудня 1933 р. за особистим розпорядженням голови ГПУ УССР Балицького було ухвалено постанову, в якій стверджувалося, що «перебування письменника на волі – небезпечне» і що необхідно вжити запобіжних заходів – «тримання під вартою». У тій самій постанові, якою відкривається справа № 737, що зберігалася в КГБ Української ССР, письменникові інкримінується: «Остап Вишня звинувачується у злочинах по ст. 54–11 К[арного] к[одексу] УССР, які знайшли прояв у тому, що він належить до української контрреволюційної організації, що прагнула повалити Советську владу збройним шляхом...».

25 грудня між сьомою й восьмою годинами вечора у квартирі Остапа Вишні з'явився співробітник ГПУ Шерстов із ордером. У присутності двірника Я. Питимка й дружини письменника було проведено обшук. Письменника заарештували.

Уже на схилі літ дружина мистця Варвара Губенко–Маслюченко описала у своєму щоденнику той вечір. І ми тепер маємо повну картину того, як відбувся арешт Остапа Вишні. «Вони прийшли рано – годині о восьмій. На

дзвоник двері відчинила Соня (домробітниця – єврейка, як і завжди знедолена, що знайшла притулок в нашій родині). Павлуша кінчав переклад п'єси Шкваркіна *Чужой ребенок* і цокав на машинці у кімнаті Мурочки (доньки Варвари Губенко–Маслюченко. – С. Г.).

Я читала, сидячи в їдальні. Ще не встигла зреагувати на дзвоник, як через їдальню впевнено пройшли двоє вдягнених чоловіків і зайшли до кімнати дочки. Серце шалено закалатало від передчуття. Я зайшла до кімнати... Павлуша стояв між двох незнайомих, держав у руках папірець, читаючи його. Подивився на мене й сказав:

– Ось прийшли товариші по мене. Збирай мене, Варю.

Ми перейшли в кабінет. Один із пришельців роздягнувся і сів за письмовий стіл Павлуші. Це був військовий – форма ГПУ на ньому. Павлуша стояв перед столом. Він був блідий, але тримався спокійно. Попросив мене:

– Дай мені свіжу нижню сорочку одягти.

Я принесла сорочку, і Павлуша переддягнувся. Поки я ходила за сорочкою, вони про щось говорили «отвлеченное».

На мої запитання про те, що можна дати з собою Павлуші, відповідав схвально. Я нагрнула портплед: подушкою, якоюсь книжкою, білизною. Дома було лише 40 кар. грошей, які я дала Павлуші. Це були останні гроші. Мали одержати за переклад п'єси. Незакінчений переклад останньої дії *Чужої дитини* дозволили взяти Павлуші з собою, аби мав його у них закінчити, не підводити театр... Наївність!

Він був чемний, на всі запитання про дозвіл щось взяти з собою погоджувався.

Ми почали прощатися. Перед тим, як одягти пальто, Павлуша зайшов у туалет, причинивши за собою двері. Один з трьох кинувся за ним і, рвонувши двері, став за ним... Одяглись, портплед поніс один із ковоїрів. Старший залишився сидіти за столом у кабінеті.

Наша Соня, наївна, трохи з придур'ю людина, почала кричати: «Куда Вы забираете хозяина?» Павлуша її втихомирював, попросився з нею. За короткий час приїхали ще 6 чи 7 чоловік і почався обшук».

Наступного дня слідчий Бордон під розписку оголосив Остапові Вишні постанову й пояснив, що арешт не є непорозумінням, у що наївно вірив письменник, і висунув звинувачення, що він буцімто належить до терористичної Української військової організації (УВО) і нібито мав особисто вчинити замах на секретаря ЦК КП(б)У П. Постишева (В. Гжицький мав «убити» В. Чубаря). Незважаючи на категоричний протест заарештованого проти таких безглузких звинувачень, слідчий уперто домагався свого, удаючись до фізичних і психічних тортур, мотивуючи тим, що це «необхідно для народу і для большевицької партії». Приголомшений Остап Вишня навіть запропонував свою версію, мовляв, у 1928 р. він лікував виразку шлунка в Німеччині в санаторії біля Берліна, і його можна звинувачувати в тому, що він міг стати зрадником батьківщини чи агентом німецької контррозвідки. Але Бордон домагався свого, бо сценарій плянованого нового політичного процесу було, очевидно, узгоджено із вищими владними інстанціями, а тому жодних відхилень не передбачалося. У *Споминах* видатного українського актора-березільця Йосипа Гірняка (1895 – 1989), якому довелося разом із Остапом Ви-

шнею пити гірку чашу і в Харківському «домзаку» в загальній камері № 47, і на далекому Заполяр'ї в місті Чиб'ю, наведено страшні факти історії самого слідства над письменником: «Кілька днів не могли ми наговоритись про ті цинічні прийоми слідства, якими ГПУ добивало признань вини від своєї жертви» [1, 17]. «Я розповів Вишні, як то слідчий підсунув мені його заяву до Колегії ГПУ, в якій він признавався до приналежності до УВО і т. ін. Остап Вишня, гірко всміхнувшись, сказав, що такі заяви і йому показували – Пилипенка, Ялового і Слісаренка» [1, 16].

А ось «свідчення» самого Остапа Вишні, «здобуті» Бордоном уже випробуванням насильницьким шляхом: «У тій контрреволюційній організації, в якій я брав участь – ділянкою, де я працював, був літературний фронт. На цій фронті й проводив я свою контрреволюційну роботу. В чому вона полягала? Насамперед в дискредитації, в обезціненні партійної лінії в советській літературі, в компромітації пролетарської літератури, в знеціненні російської літератури і взагалі російської культури. Всякий письменник, що вийшов з лав робочої кляси, що починав свою літературну роботу з позицій інтернаціональних, дискредитувався й компромітувався, як художник, як мистець, і в письменницьких колах, і в широких читацьких масах.

Натомість вихвалялися письменники з явними націоналістичними ознаками і тільки вони вважалися за справжніх художників, за талановитих мистців.

Вживалося заходів, щоб літературну молодь, що приходила в літературу із заводів, шахт, колгоспів, брати під свій вплив, керувати нею, спрямовуючи її в націоналістичне річище».

«Свідчення», вибиті 21 січня 1934 р., ще страшніші: «Організація провалилась. Це було ясно. Арешт Ялового, самогубство Хвильового і т. д. – все це ознаки, що організації вже нема, що позалишалися поодинокі її члени, які також чекали на викриття й на арешти – треба було довести і членам організації, і владі, що, мовляв, хоч організація і провалилась, та все ж таки – ми ще в силі, ми ще маємо і силу, і можливість “грюкнути дверима” востаннє, подаючи тим самим надію, що ще не все загинуло. [...] Правду казавши, я ходив увесь час тоді в якомусь тумані, байдужий до всього і до всіх, із повсякчасними головними болями, з незовсім координованими й нормальними вчинками, викликаючи у близьких своїх і в лікарів, що мене лікували, побоювання за мій психічний стан.

Я не вдумувався глибоко в те, що говорилось, я погоджувався з усім і на пропозиції членів організації (Озерський, Досвітній, Ірчан) погодився бути виконавцем замаху на т. П. П. Постишева. Говорилося про те, що П. П. Постишев має невдовзі прийняти (балачка відбувалася в жовтні м[іся]ці) делегацію письменників і в цей саме час я мав учинити на його замах. Як саме, з чого стріляти, як стріляти – у ці деталі я не вдавався, і чи були ці деталі розроблені, я не пам'ятаю. Револьвера в мене ніколи не було, хто мав мені дати револьвера – не пам'ятаю. Взагалі ж, – я кажу, – в той час ота сама психічна депресія позбавляла мене можливості пригадати зараз усі деталі. Коли б мені хтось нагадав ті часи, нагадав подробиці тих балачок, міркувань і т. і., що тоді проводилися, можливо б – я й пригадав би все детальніше. Із осіб, яких іще називали тоді, як об'єктів атентатів нашої організації, вказувалося на В.Я.

Чубаря й на В.А. Балицького. Смутно пригадую, що на [В. А. Б.] (В. А. Балицького – закреслено. – С. Г.) В. Я. Чубаря мав заподіяти замах Гжицький, а на В. А. Балицького – не знаю хто. Місцем для цих атентатів було обрано майдан ім. Держинського під час святкування Жовтневої Революції».

Під протоколом останнього допиту, записаного, на противагу попереднім, російською мовою, стоїть підпис Остапа Вишні, що «записано правильно», з його слів, але що ж це за зізнання і в якому стані був тоді арештований?

*Вопрос.* Признаете ли Вы себя виновным в предъявленном Вам обвинении?

*Ответ.* Да, признаю. Я являюсь членом к[онтр]–р[еволюционной] подпольной националистической организации. В беседах между собой члены организации называли ее “Объединенным Национальным Блоком”. Точно названия организации не знаю.

*Вопрос.* Какие цели ставила перед собой Ваша организация?

*Ответ.* Целью организации было свержение Советской Власти на Украине и установление Демократической Республики.

*Вопрос.* Какая работа проводилась организацией в последние месяцы? *Ответ.* После майских арестов, после ареста Ялового и самоубийства Хвильового в организации начались разговоры о необходимости применения индивидуального террора в отношении П. П. Постышева, Балицкого и Чубаря, которых считали виновниками разгрома организации. [...] Со мной говорили о том, что я, как один из лучших и известных представителей нации, должен пожертвовать собой и взять на себя убийство Постышева.



Был намечен такой план: к т. Постышеву отправится делегация от писателей и в момент приема я в него выстрелю. Я согласился.

Однако начались новые аресты, прием у т. Постышева делегации не состоялся и намерения своего я не выполнил. Подробные показания дам дополнительно. Протокол читал записано правильно с моих слов

Остап Вишня

Допросил Бордон»

Отже, «слідством» було доведено існування неіснуючої терористичної організації та виявлено одного з її «учасників», якого необхідно було знешкодити. І от справа передається на розгляд судової трійки колегії ГПУ УССР із клопотанням про застосування до письменника-«терориста» «вищої міри соціального захисту» (не покарання, а захисту!) – розстрілу. Обвинувальний висновок затвердив заступник прокурора ГПУ УССР Крайній: «ГУБЕНКО он-же Остап ВИШНЯ мною допрошен. Подтвердил все свои показания. Обвинительное заключение подтверждаю. Предлагаю – РАССТРЕЛ. ЗАМ ПРОКУРОРА ГПУ УССР (Крайний) 23.II.34 года».

Від 23 лютого, коли було оформлено обвинувальний висновок, до 3 березня Остап Вишня сидів у загальній камері, очевидно, не знаючи того, яке очікує на нього покарання. Із подальшого листування з дружиною видно, що вони сподівалися лише на 5 років таборів несуворого режиму, а тому вирок, оголошений 3 березня 1934 р., був для них приголомшливим: «Губенко Павла Михайловича (Остап Вишня) – приговорить к расстрелу с заменой заключением в исправтрудлагерь сроком на десять лет, считая срок с 7/ XII.33 г.».

У книзі наказів по особовому складу Котласького перевалочного пункту за 1934 р. (її копія зберігається в місті Ухті в архіві об'єднання «Коминнефть») мені пощастило 1989 р.<sup>1</sup> відшукати такий документ:

«Приказ по Котласскому  
перевалочному пункту

Ухтпечлага ОГПУ

11 апреля 1934 года № 99

гор. Котлас 4

Прибывшего из Харьковского до-мзака для отбывания меры социальной защиты з/к Губенко Павла Михайловича зачислить в списки перпункта с сего числа.

Основание: С[лужебная] записка У[четно] Р[аспределительной] Ч[асти]».

Як розповідала дружина письменника, із Харкова до Котласа ув'язненого супроводжували у вагоні аж три конвоїри як особливо небезпечного політичного злочинця. А далі був піший етап до столиці Ухтпечлагу міста Чиб'ю. Як свідчить запис у згадуваній обліковій картці Ухтинського архіву Республіки Комі, Остап Вишня «прибыл в лагерь 18.IV.34 [из] Харьковского д[ома] з[аключения]. Наименование лагеря – Ухтпечлаг НКВД». Розташування табору не вказано, але це ще, очевидно, не місто Чиб'ю, бо відстань між ним і Котласом дорівнювала 600 км. Невідомо, якого числа письменник вирушив у свій перший етап, що, як видно із листів В. Маслюченко, викликало цілком природні асоціації з етапом Чернишевського та інших царських каторжників, бо у книзі наказів за квітень–тра-

<sup>1</sup> Восени 1989-го в архівах Сиктивкара й Ухти (Комі АССР тодішнього Советського союзу) мені вдалося знайти рукописи письменника 1934 р. й рідкісні документи періоду заслання 1934 – 1943 років, використані, зокрема, у цій публікації.

вень 1934 р. зазначено лише кількість етапованих по певних числах. Можна подивуватися логіці працівників ОГПУ, які не зберегли списки етапованих (можливо, вони зберігаються в ще не доступних нам закритих архівах), зате можна серед таємних документів, де мова йде про міграцію через Котласький перевалочний пункт неймовірної кількості ув'язнених, натрапити на такий наказ (№ 108 від 20 квітня 1934 р.): «Павших 15 и 16 апреля сего года двух поросят – хрячка двух месяцев и свинки пяти месяцев – исключить из списочного состава и списать в расход. Основание: акты комиссии от 15 и 16 апреля и циркуляр управления Ухтпечлага ОГПУ от 26 февраля 1931 года за № 204729.

Начальник перпункта Алфимов».

Приблизно вісім місяців (із червня 1934 р. по 1 лютого 1935 р.) Остап Вишня перебував у місті Чиб'ю, де працював у редакції табірної газети «Северный горняк», на якій поряд із силуєтами Леніна–Сталіна містилися заклик «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» і попередження «Запрещается выносить за пределы лагеря». Про роботу в редакції цієї газети найкраще розповідають записи табірної щоденника Чиб'ю (1934). Його, очевидно, дружині Варварі передав письменник у вересні 1935 р. під час їхньої розлуки в Кедровому Шорі.

Остапові Вишні волею трагічних обставин судилося стати літописцем першої (ювілейної) п'ятирічки Ухтпечлагу. На початку літа 1934 р., коли він опинився в Чиб'ю, очевидно, у начальника Ухтпечерських таборів Якова Мороза (справжнє прізвище – Юсема), колишнього помічника начальника УСЕВЛОНА, виникла ідея увічнити героїзм освоєння Півночі окремою

книжкою. Творчих сил для цього було достатньо. Тільки у таборах міста Чиб'ю перебували, крім Остапа Вишні, узбецький поет і колишній нарком освіти республіки Манон Рамзі та російський поет і журналіст Євгеній Лідін (справжнє прізвище – Бяратінський). Книжку, як видно із листування і щоденника Остапа Вишні, було підготовлено, і перший її примірник надіслано для ознайомлення в ГУЛАГ, бо вона нібито мала вийти в Москві. Доля надісланого у столицю примірника невідома, але в Центральному державному архіві Республіки Комі в Сиктивкарі нами було виявлено підготовчі матеріали до цієї книжки, зокрема й рукописи багатьох нарисів Остапа Вишні, про що варто сказати докладніше.

Книжка називалася *5 лет борьбы за недра тайги и тундры (5 років боротьби за недра тайги та тундри)* й мала складатися із чотирьох частин. У вступній частині передбачалося подати передмови від редакції та Я. Мороза або кого–небудь із керівників області. До другої частини Остап Вишня мав написати такі нариси: *Ухтинская целебная вода* (5 с.), *Промысел № 4* (10 с.), *Чибью* (14 с.), *Промысел № 3 (Ярега)* (4 с.), *Печора* (обсяг не вказано), *Северогородный, северополеводческий* (24 с.). Друга частина книжки називалася *Из рассказов старых ухтинцев*, і Вишні належало написати нариси *Поход на Воркуту* (19 с.), *Mens sana in corpore sano* (5 с.). До другого підрозділу третьої частини книжки, що мав назву *Через труд к возрождению*, було написано нариси про передовиків Ухтпечлагу: *П. М. Лямин* (10 с.), *Хомяков* (5 с.), *Торопов* (6 с.), *Максимович* (6 с.), *А. Ф. Морозов* (6 с.), *Романенко* (11 с.), *Бригерман* (4 с.), *Седойкин* (викреслено. – С. Г.), *Расстрелин* (3 с.). Частина

четверта складалася з нарисів, присвячених керівникам Ухтпечлагу, і називалася *Организаторы побед: Я. М. Мороз (15 с.), И. И. Косолапкин (9 с.), Д. И. Кузьмин (10 с.), Соколов (7 с.), Макаров (5 с.), Бочаров (2 с.)*.

Отже, за попереднім пляном Остап Вишня мав написати 26 нарисів, а серед матеріалів редакції міжтабірної газети «Северный горняк» мені пощастило відшукати 21 текст, здебільшого у вигляді автографів і машинописів з авторською правкою та з правками невідомої особи (можливо, когось із табірних начальства), яка позначила, що саме необхідно ви-лучити з нарисів. Пильний редактор пропонував вилучити з тексту на-рису *Ухтинская целебная вода (Промысел № 11 имени ОГПУ)* рядки: «Хлюпала себе вода и сама того в своей соленой горечи не зная, что ско-ровозьмут ее большевики “в работу”, заставят ее служить освобожденному от рабских капиталистических цепей человечеству, и прославлена она, горько-соленая, будет в пространствах и временах, прославляя в свою очередь и советскую научную мысль, и сказочные успехи социалистического строительства страны Советов. Исследование показало высокую радиоактивность воды, причем радия в ней оказалось гораздо больше, чем во всех известных до сего времени во всем мире радиоактивных водах». А далі письменник засвідчує численне зростання «населення» на цьому промислі – від сорока осіб у 1930 р. до кількох сотень у 1931-му і до кількох тисяч у 1933-му. Звичайно, про радіоактивне зараження ув'язнених цією «цілющою» водою тоді мова не йшла, зате щодо видобутку радію завдяки саме цьому родовищу Советський

союз вийшов 1934 р. на друге місце у світі.

Не дійшла справа до публікації й нарису Остапа Вишні *Промысел № 11 имени тов. Мороза Я. М.*, в якому показано темпи розвитку цього нафтового родовища завдяки будівництву бараків для ув'язнених: «В январе 1933 года появился первый барак и выросла вышка № 1. За ними – второй барак, пекарня, конюшня, времянки... А 20 февраля 1933 года был издан по ОГПУ приказ такого содержания: “Отмечая особо энергичную работу начальника Ухтопечорских исправительно-трудовых лагерей ОГПУ тов. Мороза Якова Моисеевича по освоению в исключительных условиях дальнего Севера Ухтопечорских нефтяных и каменноугольных месторождений, приказываю: нефтяной промысел № 3 на р. Яреге именовать “нефтяным промыслом имени тов. Мороза Я. М.”. Заместитель председателя ОГПУ Г. Ягода”. У всех работников Ухтопечорского лагеря приказ этот вызвал большой подъем энтузиазма». Прикладів таких можна навести багато, і всі вони пояснюють причину, чому ж ГУЛАГ не дав згоди на публікацію книжки *5 лет борьбы за недра тундры и тайги* – у тексті майже кожного нарису був ще й підтекст, який розвіював фальшивий ентузіазм і хоч би натяками розкривав справжню суть гулагівських методів освоєння далекої Півночі.

Колишній в'язень Ухтпечлагу, а до того токарь Іжорського заводу й комсомольський активіст В. Васильєв у 1989 р. згадував обставини, за яких будувався тракт від Чиб'ю до Крутої: «Это был ад, ад кромешный! Через пару месяцев от нашего этапа в 600 человек осталось 230 полуживых дистрофиков. Этап ленинградских комму-

нистов, бравших Зимний, отстоявших революционный Питер, штурмовавших мятежный Крондштат, был здесь уничтожен и погребен в болотах». А інший політкаторжанин К. Гурський свідчить: «На строительстве тракта Чибью – Крутая больше месяца не выдерживали. Зэки голодали. Трупы павших лошадей охрана обливала керосином, засыпала известью и закапывала. Их откапывали и ели. Были случаи людоедства. Проклятый пятый лагпункт! Мертвых здесь не хоронили, трупы просто присыпали снегом или спускали под лед» (Газета «Ухта» 1989, 12.10. (№ 196)).

В Ухтинському краєзнавчому музеї восени 1989 року експонувалися документи про те, що в місцевих таборах були випадки людодства, навіть торгівлі людським м'ясом. Уночі до «ізолятора для слабосильних», а по суті, уже трупарні, пробиралися кримінальні злочинці й обрізали (із неживих, а може, ще й живих людей!), як сказано в тому трагічному документі, «мягкие части человеческого тела». В архівах збереглися навіть справи про розстріл злочинців-людодів. З однією такою справою довелось ознайомитися й мені. Бодай такого ніколи не читати!

В отакій атмосфері довелось жити і працювати упродовж десяти років ґеніальному сміхотворцю України!

До вбивства С. Кірова Остап Вишня працював у редакції «Северный горняк» і писав книжку *5 лет борьбы за недра тундры и тайги*. Дозволили приїхати на побачення дружині, і Варвара Олексіївна «гостювала» в чоловіка весь липень 1934-го, а 5 серпня змушена була залишити Чиб'ю, бо в Харкові на неї чекали двоє малолітніх дітей – її донька Марія й син письмен-

ника від першої дружини, яка померла 1933 р., В'ячеслав. Проїжджаючи через Москву, В. Маслюченко залишила у відповідних органах заяву про перегляд справи Остапа Вишні. Хворого чоловіка вона просила перевести у табір із менш суворими кліматичними умовами, а також добивалася дозволу на спільне проживання сім'ї. Але останнього довелось чекати майже рік.

1 лютого 1935 р. Остапа Вишню було відправлено в найстрашніший етап (це була відплата власть імущих за вбивство Кірова, але не справжнім убивцям, а знедоленим і безневинним політичним в'язням) – він мав один пройти через зимову тундру і тайгу від Чиб'ю до віддаленого рудника Єджид-Кирта величезну відстань у 1200 км. Але друзі Остапа Вишні вмовили начальника Ухтпечлагу Я. Мороза дозволити в'язню супроводжувати запряжені конячиною санчата з геологічними прикладами. Така «хитрість», можливо, і порятувала Остапа Вишню від замерзання чи від розтерзання в тайзі хижими звірами.

Наприкінці травня 1935 р. дружині письменника пощастило продати рояль та інші речі, і виручених грошей вистачило, щоб рушити на далеку Північ. На початку червня Остап Вишня повідомив, що отримав дозвіл на постійне проживання його сім'ї. Дванадцятирічний син В'ячеслав теж виявив бажання їхати до батька, але бабуся, Марія Смірнова, в якій він виховувався, не пустила. І от 1 серпня 1935 р. сім'я нарешті об'єдналася, хоч і за колючим дротом, у селищі Кедровий Шор над Печорою. Але навіть табірне щастя було невдовзі затьмарено – через півтора місяця начальник III відділу Сімсон відібрав дозвіл на спільне проживання сім'ї, і Остапа Ви-

шню одірвали від рідних, посадили на пароплав «Шахтар» і відправили на далекий рудник Єджид-Кирта. Дружина залишилася з важкохворою донькою Марією на руках, доки не вдалося пароплавом «Соціалізм» добратися до Усть-Уси, а потім через Нар'ян-Мар аж до Архангельська. Українці-архангельці допомогли нещасній жінці із дванадцятирічною донькою знайти квартиру, хоч і у віддаленому районі, на Кегострові. А письменника невідомо за що змусили сидіти в ізоляторі й упродовж шести місяців перебувати в підконвойній команді. Його призначили на роботу плановиком копальні, і він працював ним аж цілих три роки – до останнього свого етапу наприкінці 1938 р. У вересні 1936 р. було ще одне побачення з дружиною, яка приїжджала до нього з Архангельська, але вже без дочки, котра ходила у школу. Зустріч тривала недовго (близько двох тижнів), бо закінчувалася відпустка. Дружина письменника запізнилася на роботу в Архангельський театр, і її звільнили, хоч насправді причина полягала в іншому – актриса була дружиною «ворога народу». А потім, як писав письменника, «строгости пайшли». 1937 року побачення не дозволили, стало складніше навіть листуватися. Дружині після звільнення з роботи доводилося їздити по відрядженнях, мати справу з художньою самодіяльністю. Її почали викликати на допити в ОГПУ... У червні 1937 р. Остап Вишня надіслав дружині телеграму, що їм відмовлено в побаченні, а це означало, що відпало питання про спільне проживання на поселенні. У липні письменника позбавили на квартал права листування за «повторною попытку нелегально отправить письмо». Це було подвійною трагедією для люблячих

людей. Довелося продати в Архангельську навіть друкарську машинку – подарунок канадських українців, аби хоч якось матеріально підтримати хворого Остапа Вишню. А далі в родинному листуванні почали творитися підступні «непорозуміння»: на тривалий період було перервано зв'язок через якусь штучну плутанину з адресами. 20 лютого 1938 р. Варвара Олексіївна на свій запит про місце ув'язнення чоловіка отримала від начальника обліково-розподільчого відділу Ухтпечлагу повідомлення про те, що «Губенко Павел Михайлович находится в Ухтпечлаге НКВД. Почтов. адрес: Северная область, Ненецкий округ, Воркута».

Насправді ж Остап Вишня у Воркуті ніколи не був, і це, крім обмежень у листуванні, додало нових страждань. Майже весь 1938 рік був без листів, хоча йому вручали під розписку «бумагу», що його «разыскивают родственники» і щоб він «наладил с ними переписку». Але цього не вдалося зробити, бо послань від родини йому не давали. Дружина із донькою змушені були змінити кілька місць проживання, бо їм, як «членам сім'ї ворога народу», важко й небезпечно було затримуватися в будь-якому місті чи селищі. З Архангельська вони переїхали до Сасового, а потім до Скопина і, нарешті, до Ранненбурга Рязанської області.

У листопаді 1938 р. Варвара Олексіївна отримала телеграму від ув'язненого товариша Остапа Вишні, колишнього урки Феді Зубова: «Павел на руднике. Сообщите точный адрес». Щоб якось підтримати чоловіка й не накликати біди на сім'ю, дружина вдавалася до всіляких хитрощів: із Ранненбурга вона відправила посилки до Харкова на адресу своєї тітки Ю. Новикової, а та вже – на заслання.

Це робилося із метою конспірації, щоб і в цьому місті, й у театрі, де Варвара Олексіївна працювала, не дізналися про її ув'язненого чоловіка. Але одна посылка повернулася через рік із багатьма наліпленими розписками з різних таборів, а на одному з папірців було написано: «Возврат за ненахождением адресата». Це ж саме сталося і з грошовим переказом, бо, як стало відомо пізніше, Остапа Вишню відправили в Чиб'ю на розстріл...

Про останній етап Остапа Вишні існує кілька версій, дві з яких заслуговують на ширшу увагу. Одну із них оповідала дружина мистця, очевидно, зі слів чоловіка. Дорогою з копальні Єджид-Кирта в центр Ухтпечлагу місто Чиб'ю в конвоїра стався напад апендициту, і фельдшер Павло Губенко змушений був опікуватися хворим, якому підставив своє плече, а також його зброєю. Через хворобу конвоїра та погодні умови (на той час настала рання зима) етап із одного ув'язненого прибув до місця свого останнього призначення з великим запізненням, коли хвиля знищення політв'язнів уже минула. Новий табірний начальник (Я. Мороза на той час було репресовано і, здається, розстріляно) тільки і зміг вигукнути від здивування: «И это враг народа?!» Можливо, це й вирішило подальшу долю письменника – його помістили для лікування в медичний ізолятор «табору для слабосильних» Ветлосян (околиця міста Чиб'ю), і протягом останніх п'яти років він працював фельдшером, хоча майже втратив на цей період зв'язок із сім'єю.

Друга розповідь належить харківському товаришеві Остапа Вишні й другові по нещастю Володимирі Гжицькому, який широко переповів у романі *Ніч і день* епізод останньої зу-

стрічі, а радше прощання на копальні Єджид-Кирта. Це було пізньої осені 1938 р. Якимсь стривожений Остап Вишня покликав до себе Володимира Гжицького й попросив допомогти зібратися в етап – його на річці Печорі як особливо небезпечного політичного «злочинця» чекав човен із трьома конвоїрами, щоб доставити в Чиб'ю, а для чого – було зрозуміло без пояснень – для розстрілу, адже тоді «ворогами народу» оголошували навіть тих, хто мав безпосередній стосунок до репресій невинних людей. На прощання Остап Вишня просив передати в Україну, що він ні в чому не винний... На третій день човен зупинився у Кедровому Шорі, де Остап Вишня у вересні 1935 р. розпрощався з родиною. Далі рухатися Печорою було неможливо, бо несподівано пішла шуга й до льодоставу подальше етапування зека Голубенка (таке прізвище дав своєму героєві В. Гжицький) письменника й мови не могло бути. Етап затримався в дорозі на добрих два місяці і прибув, очевидно, пішки по льоду з великим запізненням. Дорогою з конвоїром і могла трапитися ота пригода, про яку зі слів мистця розповідала його дружина. На той час заарештували навіть наркома внутрішніх справ Ніколая Єжова, і чиб'ювському табірному начальству було не до рядового зека, хай навіть й оголошеного особливо небезпечним політичним злочинцем. У обліковій картці, що зберігається в Ухтинському архіві МВС Республіки Комі, є дати пересування зека Павла Губенка (Остапа Вишні) територією Ухтпечлагу. На жаль, не всюди поставлено роки, а лише числа й місяці, та все ж таки цей документ свідчить про десятилітні мандри по відділеннях, «командировках» (так називалися певні родовища,

## Облікова картка ЗК Павла Губенка

Отделения командировки, роты	Прибыл	Убыл
1. Печора 1-ое отд.	5/X [35]	30/X 36
2. 1-ое отд.	16/X [37]	
3. ГТ 1 отд. Печерлаг	31/XII 37	21.2.38
4. Печерлаг	21.2.38	
5. отд. л[ечебный] п[ункт] № 1	27/XII.38	
6. упр[авление] о[тдельного] л[ечебного] п[ункта] № 1 ОЛП 13	1.01.39	16.7.39
7. О[тдельный] л[агерный] п[ункт] № 13	15.7.39	

Убыл из лагеря Воркутпечлаг 11/VII 38. Дата и основания ч/п ОЛП от 7 18.X.39. Прибыл 9.9.41 г. Генпроверку 1940 прошел. Ухтоижемское отд[еление] НКВД, ОЛП № 7. Генпроверка 1940. 17.

Убыл во внутреннюю тюрьму НКВД СССР г. Москвы 29/IV–43.

що містилися за межами табірних зон). Незважаючи на те, що не всі записи пощастило нам розшифрувати й точно визначити всі дати, цей документ заслуговує, щоб його навести повністю (у квадратних дужках подано ймовірні роки).

Останній даті (29 квітня 1943 р.) передували події, які досі лишаються таємницею, як і дата відправки ув'язненого до Москви (з листів письменника видно, що з Ухтіжемагом, де перебував у 1943 р., Остап Вишня розпрощався лише у вересні чи на початку жовтня того року). Хто перший порушив клопотання про звільнення Остапа Вишні?

Про це, напевно, точно не знав ні сам письменник, ні його родина. Микола Бажан на запитання його дружини, кому належить ця смілива ініціатива, назвав ім'я Олександра Довженка. Проте, як згадував Юрій Смолич та інші мемуаристи, звільнення письменника добивалися ще кілька осіб,

насамперед і тодішній голова Спілки советських письменників України Максим Рильський, і Юрій Яновський, і все те коло літераторів, яке у 1943 р. було близьким до Нікити Хрущова й умовило його порушити клопотання перед Сталіним про звільнення українських майстрів слова. Із них першим і єдиним до смерті «вождя народів» вийшов на волю Остап Вишня.

### Bibliography and Notes

1. Гірняк Йосип, *З Остапом Вишнею у таборах (уривки із спогадів)*, [у:] Україна 1989, № 41, с. 16-17.

2. Полторацький Олексій, *Що таке Остап Вишня?* [у:] *Радянська література* 1934, № 4, с. 179.

3. Хвильовий Микола, *Остап Вишня в світлі "лівої" балабайки, або "Детермінація ідеології" лицаря панфутуристичної "морфології" надзвичайно балакучого (да обезсмертним і його ім'я) Ол. Полторацького, що з переляку (бувають і такі речі!) написав "монографію"...* [у:] *Пролітфронт* 1930, № 4, липень, с. 309.

**Mariya Kostiuchenko**

**INDIVIDUALITY OF OLES' HONCHAR IN SOCIAL AND LITERARY  
PROCESS OF THE SECOND HALF OF 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Марія Костюченко**

**ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА  
В СУСПІЛЬНО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

*Abstrat:* The article is based on the analysis of "Diaries" and novels by O. Honchar and scientific researches of creative work of the writer. It proved that there exists Honchar's style and method thanks his perfect composition, well-selected system of tropes and figures. The majority of works has autobiographical origin or contains many facts from biography of the artist.

*Keywords:* diaries, novel, Oles Honchar, author's style, creative skills

Прикметною особливістю літературної та публіцистичної творчості Олесь Гончара є випередження свого часу не тільки з прицілом «на завтра», на перспективу художньо досліджувати ще не розв'язані життям проблеми, а й ніби перехоплювати появу цілих літературно-естетичних концепцій, що до них буде невдовзі прикута увага критики. Те, що художньо-публіцистична творчість О. Гончара принципово новаторська, – безсумнівно. Існують, скажімо, суто Гончаревий стиль, індивідуальний метод цього письменника, є всі підстави говорити також про витворені ним власні естетику, етику та філософію, особливості яких розкриваються у його працях. І все ж, акцентуючи на тому великому, новому, що внесено письменником у скарбницю

нашої літератури ХХ століття, ще раз варто згадати про тривке коріння, що має його слово у глибинах української культури. Має свій розвиток у цьому слові, скажімо, Шевченкова концепція людини – нашого найбільшого національного генія; органічно тут відлунюється трепетне сонцепоклонство Михайла Коцюбинського, прозі якого Олесь Гончар присвятив у студентські роки наукову працю; відчутно озивається літературний стиль Степана Васильченка; простежується безоглядна любов до простої людини, що вичитується у сповнених трагізму новелах Василя Стефаника.

Повісті, романи, новели та оповідання Олесь Гончара захоплювали й захоплюють широке коло читачів, їм присвячено багато праць, враховуючи рецензії, статті та монографії. Ще



своїми ранніми довоєнними оповіданнями, такими як *Подруги*, *Пальма*, *Яблука довголіття*, *Черешні цвітуть*, *Цілюща вода*, *Іван Мостовий*, О. Гончар привернув увагу і читачів, і критиків. На думку О. Килимника, хоча в цих оповіданнях і була романтична піднесеність, проте вони приваблювали читача, викликали нові, яскраві думки [8, 9]. Тому не випадково, після виходу роману *Прапороносці* Юрія Яновський зауважив, що прізвище його автора збереглося у його пам'яті ще з довоєнних років, коли потрапило до рук якеось з ранніх оповідань письменника-початківця. Йому здалося, що є в О. Гончара щось своє, не схоже на інших, але що – це важко було сказати.

Нариси про творчість автора *Прапороносців* написали А. Погрібний [20], О. Бабишкін [1], О. Килимник [8], М. Малиновська [11], М. Челак [25], та інші дослідники. Очквидно, що всі ці дослідники залишалися під тяжінням советської імперської цензури та соцреалістичної естетики, й тому, зокрема О. Килимник та М. Малиновська назвали роман *Прапороносці* визначним явищем мистецтва, твором, який є сплавом пережитого автором, відображенням його реального духовного життя. Лірико-романтичним епосом про справедливий похід нового часу, повістю про бойовий шлях роти Брянського з фронтовими буднями і повсякденними людськими відносинами, яка несла в своєму загальному образі й щось незмірно ширше, далеко виводило твір за рамки звичайного соцреалістично-побутового повіствування, назвав роман *Прапороносці* Л. Новиченко [15, 189]. А. Погрібний вважав, що

*Прапороносці* – то не відтворення мажорного маршу советського солдата по країнах Європи, це, в першу чергу, доводив він, – показ «темного підступного моря» війни, у яке полк, де служать герої О. Гончара, звичайно забродив по пояс, по груди, по шию. Це великий роман, що став провісником майбутнього розвитку воєнної теми в советській літературі й, водночас, одним з найвидатніших її явищем – зокрема й соцреалістичним каноном лакування советської дійсності [20, 42]. М. Челак визначила *Прапороносців* як роман з життєвою переконливістю виведеними людськими типами і характерами, точно і конкретно зображеними подіями великої історичної ваги, глибиною тем та ідей, актуальними проблемами епохи, глибиною змісту і обсягом матеріалу [25, 24]. О. Бабишкін, у контексті соцреалістичної поетики, у своєму дослідженні звернув увагу читачів на суворі декорації боїв, стримані пейзажні ескізи, різкі й напружені деталі, на художні засоби – порівняння, метафори [1, с. 29]. Більшість науковців відзначають такі характерні для роману особливості образної системи, як епічний розмах, дух революційної романтики, поєднаний із вражаючою точністю реалістичного письма, схильність до зображення сильних, вольових характерів у надзвичайних обставинах. Хочемо звернути увагу на те, що деякі критики закидали О. Гончареві, мовляв, він змалював у романі поспіль лише позитивних героїв. Проте існують також переконання, що письменник реалістичний у показі фронтового життя, і що його герої подані в еволюції, в русі характерів [11, 28]. І Набитович, наголошує, що концепт

війни в Гончаревій прозі має яскраво виражену соцреалістичну поетику та несе в собі неприховане ідеологічне навантаження, реалізуючи в наративних стратегіях концептуальні засади советського імперського дискурсу [12, 223]. В. Працьовитий на підтвердження цієї думки зазначає, що мистець був змушений роздвоюватися на советського письменника та українського патріота, і це неминуче позначилося на художньому творі [22, 87]. Багато хто з літературознавців вважав, що війна залишила О. Гончареві багато не реалізованих ще в художній формі задумів. Саме тому письменник знову і знову звертався до тих подій і в жанрі новели, і в жанрі оповідання.

Такі літературні дослідники, як М. Малиновська, М. Шумило, М. Пархоменко у своїх дослідженнях проаналізували післявоєнні оповідання та новели О. Гончара – *Лонка*, *Весна за Моравою*, *Сусіди*, *Пороги*, *Жайворонок*, *Зірниця*, *Дорога за хмарами*, *Соняшники*, *Чари-Комиші*, *На шляху*, *Маяк* і зробили висновки, що цим оповіданням характерна композиційна компактність, тонке психологічне обґрунтування деталей [11, 17]. В. Неділько зазначає, що ці твори справили великий вплив на творчість Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Шевчука та інших сучасних новелістів і на розвиток жанру новели зокрема [14, 176].

Досліджували еволюцію творчої майстерності та художній світ О. Гончара такі дослідники, як Юрій Бойко-Блохин, І. Семенчук, М. Жулинський, М. Стрельбицький, Л. Новиченко, В. Оскоцький, М. Пархоменко, П. Кононенко, Л. Козакова. М. Пархоменко наголошує на тому, що відчуття

присутності автора у структурі романів – це «ще одна із специфічних властивостей прози Гончара, без урахування якої важко осмислити особливості поетики його романного жанру» [18, 227]. Д. Павличко висловив думку, що романи О. Гончара – це реалістичні картини, де все підпорядковане гармонії реалістичного опису, дотримано вірності історичним подіям, виведено незвичайні характери, схоплено драматичну несподіваність і непримиренність конфліктних сил, збережено вірність деталям, проведено чіткі портретні лінії, і, разом з тим, під покровом гончарівського суворого й лаконічного реалізму тече глибинне, таємниче, ніби навіть нереальне, але високоякісне життя [17]. Ці твердження, особливо щодо вірності історичним подіям власне треба сприймати нині дуже критично, з огляду на ідеологічно-імперську заангажованість твору. Л. Козакова вважала, що стильової перспективи «об'єктивіський погляд на проблему прекрасного властивий дискурсу письменника, стає основою для романтичності індивідуального стилю мистця. Поетизуючи реальну дійсність, письменник не прагне вивищитись над реальним станом справ, який панує над екзистенцією буденної особистості. Він намагається в реальному світі, об'єкті зображення відшукати риси, що відповідають ідеалу письменника, оточити його образ світлом і теплом цього ідеалу» [10, 81]. А. Погрібний назвав О. Гончара «найсвітлоноснішим» письменником доби, який свою тривою, біль намагається перебороти шляхом нарочитого нагнітання світлих і чистих образів у творах [20, 89].

Про авторську майстерність О. Гончара багато писав І. Семенчук, який впродовж багатьох років пильно простежував і оцінював творчість мистця. В одному зі своїх досліджень він писав: «[...] щоб досягти рельєфного образу, життєвої достовірності, щоб читач непомітно для себе перейнявся думками й почуттями героїв, Гончар-художник найменше розповідає „від автора“, а прагне відразу перевтілитися в героїв, виписує їхні образи, так би мовити, зсередини, що дає підставу говорити про високий рівень майстерности в галузі психологічного аналізу» [23, 45]. На переконання В. Оскоцького, у творах О. Гончара лірика і публіцистика йдуть поруч, і в синтезі їх народжується своєрідна якість – поетичний лад мови [16]. Про художню мову О. Гончара М. Наєнко зазначив, що це взірєць того, як можна щедро використовувати в творчості все багатство народної мови, шліфувати її, щоб знову повернути народові; що слово письменника, окрім того, з усією повнотою виражає справді сучасний рівень розвитку й культури літературної мови, таїть у собі ще й багато суто Гончаревих «зарядів». Досягти цього, на думку науковця, мистець зумів завдяки натхненній праці над словом, завдяки тій високій любові і пошані, з якою ставиться він до української мови [13, 207]. В. Неділько зазначає, що письменник багато зробив у розвитку, збагаченні мови художньої літератури. Зокрема, цінний його внесок у творення символічних образів [14, с.185]. Також науковець наголошує на тому, що тропи О. Гончара довершені й самобутні: емкі й точні порівняння, оригінальні метафори. Відзначає він і природну народність

як авторської мови, так і мови дійових осіб, яка варіюється залежно від обставин, збагачується діалектизмами, воєнною лексикою та термінологією, іншомовними словами [14, 152].

О. Гончар зазначав, що на створення роману *Собор* його наштотувало бажання сказати слово на захист того, що було виплекано творчим генієм народу. Була потреба й відгукнутися про такі негативні явища, як русифікація й денаціоналізація українців, кар'єризм, нехтування народною мораллю [2]. В ті роки з такою прямоотою та відвертістю не прийнято було зображувати правду життя. Не дозволялось загострювати проблеми створення морів та винищення плавнів, не допускалося писати про нищителів архітектурних пам'яток. О. Гончар *Собором* поставив діагноз усім загрозливим явищам, які живили духове та фізичне браконьєрство. Тому не дивно, що літературним «лободам», які пильно стежили за «кількістю» та «якістю» правди у мистецтві, роман видався різким, а тому після публікації твору в 1968 році на нього було накладене майже двадцятирічне «табу». Комунопартійні ідеологи зі своїми літературними прислужниками трактували *Собор* як творчу невдачу О. Гончара, в якому, за словами М. Шамоти, письменник найбільш дбає про те, щоб показати грубу прозу, одноманітну буденність життя, виснажливості праці в місті й селі, що значно послаблювало реалізм доби [26].

Узагальнену картину, що стосується історії *Собору*, подав В. Пащенко, посилаючись здебільшого на працю В. Ковалю та *Щоденники* мистця. Так, дослідник наголосив, що перші відгуки на роман були по-

зитивні, заохочувальні, змістовні та приязні [19, 5]. Зокрема, у першій рецензії на роман М. Малиновської, надрукованої у *Літературній Україні* 19 січня 1968 року, йшлося про те, що проблематика роману не специфічно-історична, а загальнолюдська. На думку авторки, у творі йдеться не про ставлення різних персонажів до собору, а про опосередковане крізь нього ставлення людини до людини, про повагу до тих світів, які людина носить у собі [11, 6]. А вже наприкінці березня 1968 року проти О. Гончара розпочалась тривала і брутальна кампанія. Роман *Собор* йшов до читача майже двадцять років, хоч і не був офіційно заборонений. Його просто замовчували після погромної кампанії 1968 року, адже твір своїми злободенно поставленими проблемами випереджав свій час. Із огляду на проблемну загостреність *Собору*, дослідники вбачають головну його особливість у відкрито публіцистичному вираженні ідейного змісту. Творений за поетичними законами, роман, наголошував А. Погрібний, як і інші твори О. Гончара, відзначається і досконалістю своєї форми, й масштабністю мистецьких узагальнень та багатством символіки, й іншими прикметами, сукупність яких і утворює розмаїтий художній світ роману [20, 174]. Цілком слушною є думка, висловлена В. Дончиком про *Собор*, який з особливим полемічним, публіцистичним, пристрастним наголосом закликає читача замислитись над значенням духових та духовних начал у людському житті, над ціною краси та всілякими різновидами духового браконьєрства, гуманно-будівничим ставленням до природи й людини, невимеркним в ній почут-

тям любови до свого народу, його історії і культури [4, 341].

Окрім *Собору*, в українській літературі наприкінці 1960-х років були й інші твори, які будили національну свідомість українців у імперському російському советському просторі. Не всі вони у належний час, як і *Собор*, потрапили до рук читачів. Йдеться про новели Григорія Тютюнника, повість *Мертва зона* Євгена Гуцала, романи Романа Іваничука *Мальви* та *Катастрофа* Володимира Дрозда. Одні із них свідомо замовчувались, інші піддавались критиці за їх відірваність від проблем «комуністичного будівництва», як це було з творами Бориса Харчука та Івана Чендея. Задум роману Олесея Гончара *Твоя зоря* народився у мистця як наслідок роздумів над змістом життєвих контрастів і над тим, куди ведуть вони нашу планету. Про дитинство письменник хотів написати давно. Але ця мрія тривалий час залишалася лише мрією, оскільки треба було знайти відповідну форму для її втілення. І, як це іноді буває, О. Гончареві допомогла сама дійсність. Перебуваючи в багатьох містах Заходу і Сходу, письменник часто потрапляв у полон задушливих смогів, які в буквальному розумінні спалювали все живе в природі. І ось одного разу як контраст цим смогам, у його пам'яті зринув чистий храм із свіжого повітря й ясного сонця та тривожні будні мешканців створеної уявою Тернівщини [13, 181]. Усе це й зумовило в майбутньому домінування зображувальних засобів у романі, які мають характер контрастності. У *Твоїй зорі* мистець продовжив художне дослідження цілого ряду проблем, що були порушені у *Соборі*. Так, одна

із перших – «Руйнач та Будівник». Немало різнотлумачень дістають й деякі символічні образи роману. Проте багато дослідників сходяться на тому, що образ Мадонни – це символ повноцінного духовного та духового життя, символ краси, моральної чистоти, всього того, що окрилює, облагороджує людину. Вона, Мадонна, здатна рятувати від бездухового існування, спроможна повертати ті неповторні людські цінності, які декому видаються назавжди втраченими і навіть непотрібними. Михайло Наєнко зазначив, що *Твоя зоря* – твір мудрий, звернений до найпосутніших проблем сьогодення, пройнятий пристрасним уболіванням за Людину на землі, найбільш щемливий в усьому доробку письменника [13, 226]. Леонід Новиченко також назвав *Твою зорю* найбільш філософським романом письменника, який можна вважати й найбільш сучасним, тобто таким, який увібрав у себе не тільки найгостріші, найзлободенніші прикмети часу, а й вирішує їх з позиції глобальності [15, 94].

У романі *Твоя зоря* є багато описів різноманітних доріг, вони пролягали через увесь світ, не оминаючи долі та тривоги людства. Крізь минуле й сучасне, дорогою до Мадонни вели вони й до майбутнього – до краси, до миру, найбільших цінностей життя. Саме завдяки дорогам мистець мав змогу зустріти і познайомитися з цікавими, непересічними людьми, які згодом стали прототипами його художніх героїв. Варто навести думки В. Ковалю про роман: «Минула п'ятирічка (1980 – 1985) бачиться мені під знаком *Твоєї зорі*, під знаком його героя Кирила Заболотного, який за загальним визнанням став

найпомітнішим образом позитивного героя в нашій літературі останніх років, героя, перейнятого болями і тривогами всього світу» [9, 124]. Цю точку зору щодо роману поділяв і М. Стрельбицький: «Не так вже багато, либонь, у сучасній світовій літературі романів, де б герой жив, діяв, звершував свій неафішований подвиг у контексті планетарного життя, в ім'я вселюдської совісті» [24, 132]. І хочемо додати: при цьому залишаючись відданим своєму народові й землі. Про автора роману можна сказати, що він хотів застерегти, що на Землі витворено могутню цивілізацію було не для того, щоб кинути в термоядерні кострища чи принести в жертву чийсь власним амбіціям, а для миру, для дружби, для духовного та духового возвеличення.

Вихід *Щоденників* Олесея Гончара чекали із неприхованим інтересом та гордістю його колеги по перу та читачі. Адже з романів і повістей, публіцистичних виступів та есеїстики О. Гончар постає в одній іпостасі, а зі сторінок щоденникові прози – дещо в іншій: значно глибший (бо не цензурований) і складніший. Наведемо декілька думок тих, хто допомагав дружині мистця видати мемуари. Так, Ярема Гоян у статті *Слухаймо Олесея Гончара!* назвав вихід *Щоденників* соборним святом в українській літературі, святом живого слова незабутнього О. Гончара, який і сьогодні, в час значних перетворень у державі на краще, разом з українським народом, з його безсмертним революційним духом [3].

Із цією думкою погоджується і Микола Жулинський, зокрема у статті *Унікальне явище часу* він зазначив, що вихід *Щоденників* у світ – велика

подія в історії літератури. Вони багато що відкриють нам при перчитанні О. Гончара. Літературознавець вважає: найголовніше – це те, що О. Гончар жив двома цінностями: творчість (він страшенно цінував образне слово і писав у щоденнику, що його доля – мислити образами) й Україна. *Щоденники* відкривають внутрішній світ письменника, а це надзвичайно важливо, адже коли є ота інтимна сторона буття письменника, особливо, якщо вона ще така відкрита і чесна, як в О. Гончара, то це – особлива цінність [6].

А. Погрібний у статті *Буде українська Україна!* [21] також поділяє думку літературознавців про велике значення *Щоденників* О. Гончара, відзначаючи, що це колосальний внесок у літературу й збагачення творчості самого О. Гончара. На переконання дослідника, *Щоденники* – велике надбання всієї культури, а яких мистець під впливом емоцій і цілком справедливо дає оцінку подіям, людям, причому, ніколи не опускаючись до зведення якихось особистих рахунків, а оцінюючи людину по її справах, її ставленню до національних цінностей та святинь. Іван Драч у статті *Слово правдиве і чисте* так говорив про *Щоденники* мистця: «Справді, велика радість, що цей тритомник вийшов, у якому нам відкривається велике і нелегке життя Олесь Гончара. *Щоденники* вийшли і стали явищем історії та літератури, власністю українського народу. І слава Богу, що вже воно є, воно існує. Олесь Гончар цим тритомником іде в постійне і вічне плавання» [5]. Автор статті вважає, що *Щоденники* О. Гончара будуть читати, аналізувати, порівнювати зі *Щоденником*, на-

приклад, Олександра Довженка чи Аркадія Любченка.

*Щоденник* висвітлює невідомі досі, нерозкриті грані життя мистця. Перед читачем постає правда пережитого, вистражданого й виболілого душею. Це своєрідна самобутня автобіографія письменника, чесна й відверта, сповнена радості та печалей, викладена в сповідальній формі.

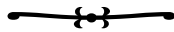
Отже *Щоденники* О. Гончара – це одне із вершинних явищ української культури й літератури, адже в них репрезентована рецепція літературно-мистецького, суспільного політичного життя; вони вчать розуміти ті суспільні, політичні, мистецькі явища, які випали на долю ХХ ст. і які перейдуть у спадок наступним поколінням, а тому це явище належить не лише українській культурі, а й світовій.

В контексті нинішньої епохи твори Олесь Гончара в багатьох ракурсах сприймаються як типово загострене явище соцереалізму, однак у них присутня й справжня стилістична довершеність.

### Bibliography and Notes

1. Бабишкін Олег, *Олесь Гончар. Творчий шлях*, Київ: Дніпро 1968, 323 с.
2. Гончар Олесь, *Слово на захист "Собору"*, "Радуга" 1986, № 7, с. 6.
3. Гоян Ярема, *Слухаймо Олесь Гончара!*, "Православ'є в Україні" 2006, 13 липня, с. 3-4.
4. Дончик Віталій, *Слово правдиве і схвильоване. Слово про Олесь Гончара. Нариси, статті, листи, есе, дослідження*, Київ 1988, 358 с.
5. Драч Іван, *Слово правдиве і чисте*, "Вечірній Київ" 2005, 18 лютого, с. 2.
6. Жулинський Микола, *Унікальне явище часу*, "Вечірній Київ" 2005, 18 лютого, с. 3.

7. Кірхнер Петер, *Гуманістична концепція, що не може не викликати поваги*, "Всесвіт" 1988, № 5 с. 134.
8. Килимник Олег, *Олесь Гончар. Літературний портрет*, Київ 1959, 122 с.
9. Коваль Віталій, *Труди і дні Олесь Гончара*, "Дніпро" 1981, № 12, с. 118-124.
10. Козакова Лариса, *Наративний дискурс малої прози Олесь Гончара*, Київ 2003, 98 с.
11. Малиновська Маргарита, *Олесь Гончар. Бесіди про художню літературу*, Київ: Дніпро 1971, 123 с.
12. Набитович Ігор, *Концепт війни у прозі Олесь Гончара, Івана Багряного та Ігоря Качуровського: осциляція між sacrum та profanum*, [у:] *Studia Sovietica / Ред. В. Хархун*, Випуск 1: *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму*, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України 2010, с. 221-236.
13. Наєнко Михайло, *Краса вірності: У творчому світі Олесь Гончара*, Київ: Дніпро 1981, 216 с.
14. Неділько Віталій, *Вивчення творчості Олесь Гончара*, Київ 1987, 189 с.
15. Новиченко Леонід, *Не ілюстрація – відкриття! Літературно-критичні нариси і портрети*, Київ 1967, 189 с.
16. Оскоцький Валентин, *Монолог на захист романтики. Слово про Олесь Гончара. Нариси, статті, листи, есе, дослідження*, Київ 1988, 298 с.
17. Павличко Дмитро, *Дар світла і чистоти*, "Українська мова і література в школі" 1978, № 4, с. 38.
18. Пархоменко Михайло, *Статті об українській літературі*, Київ: Дніпро 1986, 339 с.
19. Пащенко Володимир, *Гончарова правда про духовність і церкву*, Полтава 2006, 395 с.
20. Погрібний Анатолій, *Олесь Гончар*, Київ: Дніпро 1987, 131 с.
21. Погрібний Анатолій, *Буде українська Україна!*, "Вечірній Київ" 2005, 18 лютого, с. 3.
22. Працьовитий Володимир, *Творча концепція Олесь Гончара в романі "Прапорноносці"*, [у:] *Українське літературознавство*, Випуск 77, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2013, с. 85-101.
23. Семенчук Іван, *Олесь Гончар – художник слова. Дослідження*, Київ: Дніпро 1986, 260 с.
24. Стрельбицький Михайло, *Олесь Гончар: чуття однопланетянина*, "Всесвіт" 1988, № 5, с. 132.
25. Челак Михайло, *Жанрова своєрідність «Прапорноносців» Олесь Гончара*, "Література в школі" 1962, № 6, с. 24.
26. Шамота Микола, *Реалізм і почуття історії*, "Радянська Україна" 1968, 16 травня, с. 2.



**Oleh Rarytskyi**

**THE FIGURE OF OLEXANDR KORNIYCHUK THROUGH THE PRISM OF  
NON-FICTION PROSE BY THE UKRAINIAN WRITERS OF THE 1960<sup>S</sup>:  
LITERARY CRITICISM ASPECT**

Ivan Ohiyenko Kamianets-Podil'sk National University, Ukraine

**Олег Рарицький**

**ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА КРИЗЬ ПРИЗМУ  
ПРОЗИ-NONFICTION УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ:  
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ЗРІЗ**

*Abstract:* Documentary fiction by the Ukrainian writers of the 1960s is noticeably filled with literary criticism materials. Under the condition of relative democratization of the literary process the whole galaxy of gifted interpreters of literature enabled to evaluate literary facts objectively. The critics could elaborate fresh look at the creations by contemporary artists and suggested rereading classics' heritage – T. Shevchenko, Lesya Ukrainka, I. Franko, M. Kotsiubynskyi, by liberating their works from clichés of the Soviet literature studies. Their professional ability to form independent evaluation of the creations by the authors recognized and transcribed by official literature science was proved even if it evidently differed from generally accepted views. There were odious figures among the men of the 1960s in the critical perception, in particular Soviet and Communist party writer and functioner O. Korniychuk who is read beyond semiofficial scientific style. Critical perception of the documentary prose by the Ukrainian writers of the 1960s represents O. Korniychuk as an apologist of socialist realism and totalitarian culture carrier. It reduces to common denominator vulgar understanding of aesthetics and modeling of pseudo-artistic kitsch.

*Keywords:* fictional-documentary prose, literary criticism, epistolary, memoirs, the movement of the 1960s

Художньо-документальні твори українських шістдесятників помітно насичені літературно-критичним матеріалом. У післясталінське десятиліття в умовах відносної демократизації літературного процесу ціла плеяда обдарованих інтерпретаторів письменства чи не вперше з часу тотального знищення інтелектуальної

еліти в період Розстріляного Відродження спромоглася на об'єктивну оцінку літературних фактів. Розвиваючи традиції своїх попередників – ренесансного покоління 1920-х років, критики зуміли виробити свіжий погляд на твори мистців-сучасників і запропонували перепрочитання творку клясиків – Тараса Шевченка,



Лесі Українки, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, звільнивши їхню творчість від штампів і кліше советського літературознавства. Таким чином було засвідчено їхню професійну здатність формувати незалежну оцінку творчості визнаних або ж поскрибованих офіційною наукою літературів, навіть якщо вона явно розходилася із загальноприйнятою.

У розмаїтій художньо-документальній спадщині шістдесятників літературно-критичну творчість найвиразніше репрезентує епістолярій: листи представників цієї письменницької генерації науковці вважають одним із джерел історії літературної критики. Висвітленню цієї проблеми присвячені дослідження сучасних українських літературознавців Н. Глушковецької [2], Н. Загоруйко [6], В. Кузьменка [8], Г. Мазохи [9] та ін. Леся Вашків опублікувала глибоко аналітичну монографію *Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі* [1], в якій на матеріалі листування українських письменників з'ясовуються функціональна роль епістолярної критики, її формозмістові особливості, жанрові різновиди. «Лист є однією з особливих форм вислову літературно-критичної оцінки. Підставою для такого твердження є факт наявності суджень літературно-критичного характеру в більшості письменницьких епістоляріїв» [1, 105], – наголошує Л. Вашків. Як засвідчує аналіз, шістдесятників слід вважати одними з найактивніших творців такого різновиду критики, а зумовлено такий факт особливостями особистої та суспільної екзистенції представників цього творчого покоління.

Спорадичні літературно-критичні оцінки меншою мірою віднаходять-

ся в мемуарах, щоденниках, записках, автобіографіях, некрологах, усній оповіді. В сукупності різножанрові твори-*nonfiction* шістдесятників дозволяють більшою чи меншою мірою сформувати літературно-критичне бачення постаті письменника будь-якої мистецької епохи, подати незалежну оцінку його творчості.

Віднаходяться в епістолярній критичній рецепції шістдесятників і постаті одіозні, як-от советсько-партійний письменник і функціонер Олександр Корнійчук, творчість котрого прочитується не у рамках наукового офіціозу. В художньо-документальній прозі його образ зринає в контексті таких апологетів соцреалізму, як Л. Дмитерко, Ю. Збанацький, В. Козаченко, Л. Санов, І. Стебун, Б. Чалий, діяльність яких позначена неприйняттям представників нового літературного покоління шістдесятників, а вододілом тут став ідеологічний чинник і момент творчої самоідентифікації. Займаючи високі державні пости (голова Спілки письменників України, член Центрального комітету комуністичної партії України, член Центрального комітету комуністичної партії Советського союзу, перший заступник Голови Ради міністрів УРСР, Голова Верховної Ради України), О. Корнійчук вишукував нові й нові важелі тиску на інакодумних, вимагав не тільки жорсткого, але й нещадного цензурування їхніх творів, позбавляв можливостей друку, заохочував брутальне придушення новітніх літературних віянь, якими позначена творчість шістдесятників. Громадянська й літературна позиція цього партфункціонера-письменника значною мірою позначилася на їхній життєтворчості й неодноразово характеризувалася

в художньо-документальній прозі доби. Звісно, розлогіх літературознавчих оцінок тут бракує, але й спорадичні критичні свідчення важливі для пізнання літературної епохи та її представників.

Тетяна Свербілова слушно наполягає на тому, щоб «розглядати твори письменника в парадигмі масової культури як матрицю советської літератури в цілому» [11, 35]. Це, за її словами, дозволить виробити один із векторів наукової обсервації комплексної проблеми – «розгляд примітивно-тенденційної творчості „соцреалістів” у річищі такого мистецького явища ХХ століття, як кітч» [11, 35]. Егалітарний стиль п'єс О. Корнійчука, їхні штучні проблемно-тематичні рішення, безсистемне компонування текстових елементів, виразні штампи комуністичної ідеології тощо засвідчують псевдохудожній підхід до мистецького творення і водночас близькість до кітчевої псевдокультури.

Драматургія Олександра Корнійчука фактично завжди відштовхує критиків-шістдесятників. Так, Василь Стус ще в армійських листах до Віктора Дідківського іронічно висловлюється про «советського метра», не сприймаючи, зокрема, театральні вистави за його творами: «Над Дніпром Корнійчука привіз до нас один поганенький театр, та я ще не зміг побачити. Звичайно, я не чекаю чогось цікавого зараз від прославленого драматурга, надій не покладаю» [13, 22]. Примітивно-тенденційна проблематика творчості О. Корнійчука не сприяла зацікавленню текстом, натомість провокувала ідеологічну рецепцію, нав'язувала шаблони псевдоестетики соцреалізму.

Микола Руденко в мемуарному романі-хроніці *Найбільше диво – життя* [10] також ситуативно звертається до постаті Олександра Корнійчука: наводить його портрет, змальований на контрастах і протилежностях, за якими видніється неординарна натура «літературного світила», харизматична й цинічно безжалісна, жорстока, до монструозности одержима фантомними ідеями. «...Нерозумним його назвати не можна, – зауважує М. Руденко, – але не тільки мені довелося пересвідчитися у його цілковитій бездушності. Саме тому він і прижився на кремлівських верхах, що мав цю якість: там майже всі були такі самі» [10, 480]. Перебуваючи на посаді секретаря парткому Спілки письменників УРСР тоді, коли її очолював О. Корнійчук, майбутній мемуарист мав змогу добре пізнати різні грані натури й світогляду свого керівника. Тож він докладно розповідає про сталінську кампанію боротьби з «космополітами», здійснювану в Україні зосібна й О. Корнійчуком, який безпідставно звинувачував, піддавав гонінню єврейських письменників Р. Балясну, С. Голованівського, Г. Полянкера, Л. Смілянського, М. Талалаєвського. Удаючись навіть до аналізу власних сновидінь, тобто використовуючи психоаналітичну інтерпретацію, М. Руденко намагається розрізнити Корнійчука-письменника й Корнійчука-політика, який в обох цих іпостасях достеменно віддзеркалює епоху та формат її літератури: «Перед пленумом Спілки письменників, на якому Олександр Корнійчук проголосив другий – після сорок сьомого року – етап розгрому української літератури, мені наснився страхотливий сон: я побачив чорну людину з

двома головами. Одна з них, як і належить, була на плечах, друга – під пахвою. Але обидві вони жили, м'язи на щоках, очі й губи рухалися, проте ці голови були дуже відмінні одна від одної. Та, що на плечах, привітно всміхалася й була навіть симпатичною, а та, що під пахвою, люто зблискувала очима, в роті стирчали вовчі ікла, ніздрі роздувалися так, ніби з них має вихлюпнутися вогонь. Ось чорна людина вільною рукою зняла з пліч привітну голову і насадила на них ту, яка була під пахвою. Тепер це був сам диявол...» [10, 259]. За свідченням сучасників, М. Руденкові вдалося доволі точно передати особистісну сутність О. Корнійчука – псевдолюдини і псевдомистця, культиватора кітчю. Абсурдистський образ персонажа свого роману-хроніки письменник моделює за принципами відповідної естетики, завдяки чому дії і вчинки цього персонажа потрактовуються як абсолютно безглузді, асиметричні щодо закономірностей людської поведінки, виглядають як гротескові й алогічні.

Ірина Жиленко у свій мемуарний роман *Ното feriens* [5] рясно вклинає цитати із книги спогадів Докії Гуменної *Дар Евдомейі* [4], що засвідчує тяжіння письменниць до єдиного жанрового поля і підтверджує метажанрову цілісність літератури такого зразка. Знаходимо у цих зафіксованих пам'яттю фрагментах буття і образ письменника-диктатора О. Корнійчука – «ідеал партійного письменника, вірного виконавця завдань партії та уряду» [5, 620].

І. Жиленко солідаризується із Д. Гуменною в її оцінці діяльності керманіча українських советських літераторів: «Він завів у СП копію маленького Кремля. Всі журнали му-

сили давати йому на затвердження зміст наступних чисел, від нього залежало, кого „висувати“, а кого „засувати“ у небуття...» [5, 620]. Поеткашістдесятиця розповідає, як О. Корнійчук змушував літераторів писати схвальні рецензії на його драматичні твори, тобто владним методом, поблюзнірськи, укріплював свій нетривкий «мистецький» авторитет; не цурався також і привласнення чужих текстів: «Всім „іменам“ розсилалися накази, що вони мусять посилати позитивні відгуки до газет на п'єсу Корнійчука *Б. Хмельницький*. В усіх газетах – слава. Ну, звичайно ж, куди Шевченкові змагатися у благородстві з Корнійчуком, котрий і увійшов до красного письменства, скориставшись чужим сценарієм (не знятого фільму режисера Кордюма і літератора Вадима Охріменка). Так з'явилась *Загибель ескадри*» [5, 620]. Такі чи подібні факти, оприлюднені навіть через десятиліття в мемуарному тексті, все одно мають свою вагу, оскільки об'єктивізують історію літератури, викриваючи ідеологічні фальшивки й демітологізуючи тоталітарну, далеку від художності псевдоестетику соцреалізму.

Метажанрове конструювання цілісного мемуарного тексту дає змогу фокусувати чужорідний і різнопляновий художньо-документальний матеріал у площині власного твору і таким чином формувати органічний мікс, який матиме художню єдність. Скажімо, І. Жиленко, залучаючи в *Ното feriens* свідчення Д. Гуменної про О. Корнійчука, знаходить собі ідейного однодумця. А ось Михайлина Коцюбинська, перепрочитуючи і коментуючи материні щоденники, доповнюючи цей різнорідний наратив влас-

ними спогадами, подеколи вдається до спростування претексту. Так, щоденникові відгуки К. Коцюбинської про твори-агітки воєнної тематики, в яких, зокрема, є позитивні висловлювання про драму *Фронт* О. Корнійчука, М. Коцюбинська коментує так: «Мати намагається „навіяти” дочці думку, „що наша допомога фронту полягає у нашій внутрішній організованості, підтягнутості”. Цілковито – як щось самозрозуміле – вона схвалює патріотичну спрямованість літератури як допомогу літератури фронтові. [...] Про опубліковану у „Правді” п'єсу Корнійчука *Фронт* пише таке: „Настільки сміливо описує вади головного командування, аж мовби її (драму. – *О. Р.*) натхнено „свыше” („зверху”. – *рос.*)» [7, 146]. Дослідниця письменства розвіює замішану на ідеології материну наївність у вибудові ідейних сентенцій Корнійчукового псевдотвору. Як відомо, *Фронт* написано 1942 року – за 30 діб – на вимогу Іосіфа Сталіна з метою виправдати неправомірні дії диктатора і звинуватити військове керівництво в некомпетентності ведення військових операцій, що нібито призвело до просування ворожих військ углиб країни. А отже, п'єса є наскрізь тенденційною, сама стає взірцем тоталітарної культури. «У найбільш показовому варіанті, – дуже влучно підмічає Валентина Хархун, – тоталітарний талант О. Корнійчука виявився в роки війни, коли драматург був утягнений у творення воєнних мітів, оприявнюючи волю влади» [14, 341], що, у свою чергу, остаточно зруйнувало в ньому мистця слова.

У листах В'ячеслава Чорновола відстежуємо критичний інтерес до історичного роману *Я, Богдан* Павла За-

гребельного й тематично близької драми *Богдан Хмельницький* Олександра Корнійчука. Обидва твори шістдесятник розглядає в річищі соцреалізму, оскільки виписані вони на догоду панівній ідеології і тенденційно сакралізують акт єднання українців із росіянами на Переяславській раді 1654 року. Відзначимо, що Л. Скорина п'єсу *Богдан Хмельницький* рекомендує розглядати як явище масової культури, цілком згоджуючись тут із В. Чорноволом: «Драма О. Корнійчука – це зразок масової літератури, тож всі історичні невідповідності підпорядковані єдиній меті – створенню інтриги. Драматург, вочевидь, більше дбає про сценічність твору, аніж про достовірність відображених фактів. Напевне, саме тому в ремарках не знайдемо жодної вказівки на час, коли відбуваються описані події. Це і не потрібно. Автор зорієнтований на т[ак] зв[аного] „середнього читача”, не надто ерудованого, якого цікавитиме лише сюжетна динаміка і який не помітить ані хронологічних зміщень, ані інших недоліків твору» [12, 251].

А втім, якщо ставлення до О. Корнійчука у В. Чорновола вже давно сформувалося як однозначно негативне, то до П. Загребельного – шанованого прозаїка-романіста – він висуває серйозні претензії художнього й історичного пляну, подеколи вдаючись до гіркої іронії: «За ним Б[огдан]н уві сні й наяву тільки й мріяв, щоб віддати укр[аїнську] революцію на розтерзання найпохмурішому в Європі абсолютизмові азійського покрою. Цікаво, що послідовно марксистська критика якраз дорікала за це Б[огдан]ові, аж поки їй на зміну десь аж у II пол[овині] 30-х років не прийшла те-

перішня інтерпретація, одним із піонерів якої в літературі був Корнійчук» [15, 361]. Критик остерігає Павла Загребельного від огульної історичної фальші навколо імени гетьмана України, вказує на зміщення ним акцентів щодо дій Богдана Хмельницького як військового стратега, які вже й після Корнійчукового твору вульгарно тлумачилися українськими дослідниками літератури.

«Доки існуватиме на Україні корнійчуччина з її платною зневагою і зненавистю до України і української культури, у нас будуть самодіяльно і професійно відтанцьовуватися від свого народу і відспівуватися від нього офіційними піснями» [3, 189-190], – наголошує в ранніх записних нотатках і Григорій Тютюнник, різко відмежовуючись від такого типу писань і вважаючи їх згубними для подальшого розвитку української літератури.

А отже, критична рецепція художньо-документальної прози українських шістдесятників репрезентує О. Корнійчука як апологета соцреалізму й носія культури тоталітарного типу, яка до спільного знаменника зводить вульгарне розуміння естетики й моделювання псевдохудожнього кітчу.

### Bibliography and Notes

1. Вашків Леся, *Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі*, Тернопіль 1998, 135 с.
2. Глушкова Наталія, *Епістолярій Василя Стуса як синтез поетичної, літературно-критичної та перекладацької творчості*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Черкаси 2014, 217 с.

3. Григорій Тютюнник: «Образ України здавна й по сьогодні». *Щоденники, записники*, Луганськ: Знання 2005, 262 с.

4. Гуменна Докія, *Дар Евдотеї. Іспит пам'яті*, Київ: Дніпро 2004, Книга 1: *Київські кручі*; Книга 2: *Жар і круга*, 520 с.

5. Жиленко Ірина, *Ното Feriens: спогади*, Київ: Смолоскип 2011, 816 с.

6. Загоруйко Наталія, *Літературно-естетичний дискурс таборового епістолярію українських шістдесятників*, дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Кам'янець-Подільський 2012, 195 с.

7. Коцюбинська Михайлина, *Книга споминів*, Харків: Акта 2006, 287 с.

8. Кузьменко Володимир, *Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст.*, Київ: Просвіта 1998, 305 с.

9. Мазоха Галина, *Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації*, Київ: Міленіум 2006, 344 с.

10. Руденко Микола, *Найбільше диво – життя: спогади*, Київ: Кліо 2013, 696 с.

11. Свербілова Тетяна, *П'єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет» та «В степах України»)*, «Слово і час» 2007, № 12, с. 34-48.

12. Скорина Людмила, *Драма О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» як явище масової літератури*, [у:] *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму* / Ред. В. Хархун, Київ: Інститут літератури ім. Тараса Шевченка Національної Академії Наук України 2010, Випуск 1, с. 245-255.

13. Стус Василь, *Твори: У 6 томах, 9 книгах*, Том 6, Книга 2: *Листи до друзів та знайомих*, Львів: Просвіта 1997, 262 с.

14. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*, Ніжин 2009, 508 с.

15. Чорновіл В'ячеслав, *Твори: У 10-ти томах*, Київ: Смолоскип 2005, Том 4, Книга 2: *Листи*, 1068 с.

**Tetiana Tkachenko**

**THE ILLUSION OF REALITY  
IN THE SMALL PROSE OF VALENTYN TARNAVSKYI**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Тетяна Ткаченко**

**ІЛЮЗІЯ РЕАЛЬНОСТІ  
У МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО**

*Abstract:* In the article there are researched the peculiarities of the small prose of Valentyn Tarnavskiy. There are clarified formal and content components, semantic dominants of literary texts, the author's outlook.

The writer studies the human essence. His attention is concentrated on such antinomies as lie – verity, existence – life, illusion – truth.

*Keywords:* story, illusion, escapism, symbol, psychologism, reflection, aphoristic

Валентин Тарнавський – талановитий представник українських вісімдесятників. Про його життя відомо небагато. Зате вісім років, коли він працював у видавництві «Радянський письменник», були присвячені творчості. Він видав збірку повістей та оповідань і два романи. На жаль, доробок письменника тільки починають досліджувати, а читацький загал – знайомити із глибокими й цікавими текстами.

Художня спадщина прозаїка вирізняється кількарівневим прочитанням. Варто зауважити про індивідуалізацію персонажів і асоціативність, залучення образів-символів, часто відкриті несподівані фінали та використання розмаїтих виразно-зображальних засобів. Однак лаятмотивом його творів постає

викриття ілюзії реальності, коли в окремому людському естві й бутті зіштовхуються істина і симулякр.

Письменник намагається дослідити причини змін (еволюції чи деградації) особи, чинники внутрішнього конфлікту, вплив соціуму на формування індивіда, співвідношення матеріального та духового, існування і життя.

Студіюючи процес розвитку й самоусвідомлення, Валентин Тарнавський презентує різних за віком і статусом персонажів, аби висвітлити підґрунтя вчинків, корегування поведінки та роботу душі.

Своєрідну діалогію складають оповідання *Алібаба і Пуд солі*, оскільки центральними героями художніх текстів постають юнаки, які обирають свій шлях, протистоять або за-

знають поразки, зважаючи на випробування долі.

Колька живе у курортному містечку й допомагає матері збирати виноград – літній прибуток бідної родини разом із обслуговуванням квартирантів. Саме приїзд на відпочинок вродливої малярки провокує різючі перетворення хлопця. Перше кохання спочатку надихає на безкорисливу витівку (виноград), згодом спонукає до безглузкого ризикованого вчинку (стрибок зі скелі) та, зрештою, деформує, знищує хлопця, який сприймає розваги своєї Прекрасної Дами з багатієм катастрофою-зрадою: «Все, все, все навкруги з красивого стало потворним. Із білого – чорним [...] Зруйнований всеєдині, він ніс руйнування світові» [3, 316; 319].

Варто зазначити, що письменник витворює галерею персонажів за допомогою контрасту. Тут наявні два протилежні жіночі й чоловічі образи. Мати хлопчика – «втома з ранньою сивиною», виснажена жінка, яка, спекулюючи нехитрим товаром, робить усе заради сина. Маючи чоловіка-п'яничку, вона прагне застерегти від страшної залежності найдорожчу людину. Однак зміни хлопця не викликають материнського опору. Між ними відсутній пошук проблеми, розмови, прагнення зрозуміти і пояснити дитині життєві помилки. Жінка, обмежена винятково матеріальними клопотами, лише здатна констатувати про таткову спадковість. Натомість малярка-квартирантка виступає в уяві Кольки «гордовитою богинею», до якої ніхто не сміє торкатися. Шукачка пригод вправно маніпулює чоловіками, одержуючи бажане покло-

ніння, подарунки та втіху. Її так зване мистецтво є тільки прикриттям, яке дозволяє вишукувати спонсора, який заплатить вищу ціну від попередника.

Обидві жінки не живуть, а існують у різних системах координат. Якщо мати зосереджена на виживанні, невпинно борсається у рутинних проблемах, вбачаючи сенс у заробітках, то малярка керується щохвилинними бажаннями, відкидає «земні» клопоти, не турбуючись про прийдешнє.

Антиномічну пару вбачаємо у образах Кольки та кавалера квартирантки. Цинічний самовпевнений чоловік одразу бачить сутність «богині» та призначає виграшну для себе ціну за об'єкт. Духова близькість залишається незною та непотрібною, як і коштовність, яку не можна практично використати. Хлопець, навпаки, почуттям піднімає кохану до небесного рівня, зіставляючи її вроду із розкішшю природи. Недаремно мармурове тіло жінки уподібнюється глиняній красі, яку на свій розсуд видозмінюють чужі руки.

Доречно підкреслити влучне порівняння «покупця» німфи із Алібабою – скульптура із грубого каміння, яка хтиво дивиться на дівча. У запалі гніву її намагався зруйнувати п'яний Колька, та не помітив, як сам перетворився на суперника.

Звідси, трагедія підлітка не тільки в слабкій внутрішній силі, але й байдужості оточення, яке самоусунилось від проблеми. Колька забувається в алкоголі, не дозволяє собі повернути справжнє єство чистою чуттів, а його матір ховається за прийнятною, вигідною і зручною для всіх думкою про вплив генів.

Антиподом Кольки виступає Альоша з оповідання *Пуд солі*. Хлопець, який виріс у дитбудинку, демонструє гідну поведінку в непротій ситуації. Маючи намір заробити кошти для дівчини, він влаштовується вантажником. Ані вік, ані фізичні показники не відобразилися на якості роботи юнака. Та його внутрішня стійкість виявилася в зняттю сміливому відстоюванні правди, коли він змусив керівника зміни повернути вкрадене, сховане на продаж: «Є люди, які носять у собі всю вікову совість народу, його освячені віками поняття про честь і чесність [...] тільки з ними ми і відчуваємо себе людьми» [3, 342]. Повага до незламності й хоробрости сироти вповні виявляється у порятунку його життя невдалим крадієм Данилом, який зрозумів та сприйняв аргументи хлопця. Своім вчинком чоловік наче спокутав провину за вчинок, з'ївши «пуд солі» із тимчасовим робітником. Завдяки Альоші він усвідомив не тільки міць особистості, але й власну відповідальність за покоління.

Цікаво, що для опису внутрішніх змін обох юнаків, письменник вдається до рефрену «темна хвиля гніву». Та в оповіданні *Алібаба* це вказівка на незворотний злам, перемогу анти-Я, проте у творі *Пуд солі* зазначений вислів лише підкреслює обурення героя через нахабство, брехню та крадіжку.

Отже, якщо Колька зневірюється в собі, заплутується у грі жінки, тікає у спотворену алкоголем реальність, де ницість і байдужість стали нормою, то Альоша бачить світ, яким він є, однак бореться із обставинами, не тікає, не змінює себе на

догоду оточенню, навпаки, впливає на нього, протистоїть несправедливості та залишається «ходячою совістю».

Дотичним до двох розглянутих оповідань є твір *Уїк енд*, в якому автор художньо відображає процес самоусвідомлення молодого людини. Валентин Тарнавський представляє різні шляхи випускників школи, які залежать від характеру індивіда і детермінує поведінку. Їх вибір мистець аналізує крізь призму власного світосприйняття наратор – монтажник радіоапаратури. Юнак обумовлює небажання здобути вищу освіту відповідальністю і самостійністю: «Я вже був людиною, а вони ще лишались кандидатами в люди. Я вже давав державі, а вони брали [...] Я міцно стояв на землі» [3, 347]. Проте його впевненість зникає цими переконаннями. Герой наче намагається впевнити / обманути у правильності обраного способу існування, на що вказує та єдина ланка теперішнього із минулим – перше кохання. Однак Жанна вигідно продає себе, одружується з багатим тухтієм заради статків. Тож розчарування герой компенсує практичним поглядом на події. Він вважає, що краще діяти, бути винним тільки собі та здобувати посади винятково фізичною працею, яка має предметний результат. Його концепції буття суперечить позиція друга Сені, вічного невдахи театального інституту, зірки реклами. Колишній однокласник і колега щороку намагається втілити мрію, раз у раз клянучи кумівство. Саме невтомний акторський запал, зрештою, рятує оповідача від ілюзії тотального раціоналізму.



Назва твору символічна. Вихідний день став для наратора не відпочинком, а відкриттям свого внутрішнього світу. Зустріч із двома дівчатами, які, начебто, повірили в режисерський дар Сені, витягла назовні притлумлені хлопцем почуття.

Доцільно підкреслити, що письменник вдається до паралелізму, аби зобразити зміни героя. Поштовою до звільнення ества постає дощ, означення якого характеризують і висвітлюють модифікації юнака (відчайдушний, блискавичний, вогняний, зухвалий). Очищення відбувається зовні (зникає маска, закінчується гра), та всередині (реалізується потреба духової близькості, чуттєвого зв'язку). Злиття з природою, актуалізація первинного сенситивного пріоритету рятує наратора від втечі у позачуттєву дійсність. Слабкість перетворюється на силу. Існування поступається життю. (Недаремно обраницю долі звать Віта).

Розповідаючи про нічну мандрівку містом, герой наголошує на осяянні. Він зрозумів непотрібність і загрозу соціальних вимог, умов, стереотипів, – «кришталеві кайдани», – які зумовлюють суцільну порожнечу, заповнити котру можуть лише справжні почуття: «...Усі замовчали, боячись розірвати необережним словом тонкі, делікатні нотки чогось вищого, тривожно невідомого, що дзвеніло в нас» [3, 364].

Отже, автор доводить важливість емотивного первня, котрий захищає людину від облуд нав'язаних зовні імперативів й встановлених розумом табу.

Якщо героями проаналізованих текстів є молодь, яка шукає себе,

часом керується юнацьким запалом і максималізмом, тільки починає орієнтуватися у тераріюмі соціального простору, то в оповіданнях *Порцеляновий острів* та *Дерево життя* представлені образи дорослих людей, які зазнають впливу системи та, відповідно до її правил або всупереч цьому, захищають власне «Я» або змінюються.

У творі *Порцеляновий острів* недільна подорож на вихідні стає викриттям сутності кожного з її учасників, зняттям масок. Друзі-колеги виявляються хижакими, які турбуються винятково про власну вигоду, підставляють один одного, пліткують позаочі та бажають позбутися, знищити давнього знайомого, використавши його потенціал.

Цікаво, що автор наче грається із простором. Насамперед, відпочивальники перебувають на острові, наче прагнуть насолодитися барвами природи і свободою, проте з ними «марно намагалося заговорити сонце». Одночасно замкнена єдиною групою локація провокує одкровення та навіть спробу вбивства. Недаремно вода – мертва. Можна припустити альянцію на твір Вільяма Голдінга *Володар мух*. Але в англійського письменника тварні інстинкти перемагають дітей через нестабільну психіку. Натомість український прозаїк підкреслює первинний еґоцентричний хижачий стрижень сучасного соціуму, де чинними є правила не життя, а виживання за будь-яких умов попри етичні норми: «Найкращий друг – гарна річ [...] вона тебе не продасть, а ти її – коли схочеш» [3, 276]; «Так звикли їсти, що вже одне одного їмо» [3, 305].

Філістерство, цинізм, лицемірство керують персонажами твору, які спочатку бояться втратити зв'язок із керівником-спекулянтом, постачальником квартир та гаражів, однак, зрештою, наважуються на відверту розмову, що презентує різючу невідповідність між думкою, словом і вчинком.

Гра у щирих друзів перетворюється на полювання, коли Ігор вирішує позбутися чоловіка коханої жінки й генія свого відділу Сяви, який вирізняється певною відчуженістю від решти. Власне ці двоє персонажів утворюють центральну антимічну пару. Перший – «сліпий соняшник», який має «ген вожака від стадного минулого», – усвідомлює свою значущість, насолоджується залежністю інших людей, не гребує жодними засобами, аби позбутися опонента. Другий – талановитий мислитель, для котрого визначальним є процес творчості, а не лаври. Якщо для Ігоря визначальним постає утилітарність об'єкта, то для Сяви головним у проекті виступає його позаматеріальне, духове призначення.

Слід зазначити, що дискусія, в якій розкриваються позиції персонажів, триває щодо будинку майбутнього. Керівник наполягає на здешевленні робіт, фінансовій вигоді, а підлеглий, насправді – мозок відділу, підкреслює об'єднавчу функцію споруди. Він доводить важливість збереження традицій родини, коли одна хата поступово збагачувалася новими прибудовами для сімей прийдешніх поколінь, що, за бажання, можна відтворити й у місті. Будь-яка система унеможлиблює індивідуалізацію, прирікає особистість

на своєрідне відлюдництво, використовує прокрустові ложа, підганяє людину під кимось затверджені пляни та параметри. Роз'єднаність і самотність індивіда у натовпі – ось глобальна проблема сьогодення, де навіть кривні зв'язки не гарантують єдності.

Тому, перебуваючи якнайдалі від холодного урбаністичного повсякдення, Сява всотує велич природи та зневажає дволикість свого кола. Однак він вже не здатний опиратися. Чоловік воліє відсторонитися від усіх, забути про існування чужого душі світу, в якому панують хижацькі закони. Німий протест одного збурює і вербалізує приховані оцінки, цілі та висновки відпочивальників.

Фінал оповідання відкритий, оскільки Сява зникає та «друзі» повертаються додому. Однак Тарнавський завдяки влучному акценту визначає змістовий стрижень і підсумовує викладене, коли докільля стає «мертвим, скляним, штучним». Саме ці ознаки виказують натуру персонажів, стосунки й чуття котрих насправді крихкі, наче порцеляна. Між ними та єдиним живим – прірва, бо належать до різних сфер буття: «Наше тридцятилітнє покоління вже зрозуміло, хто є хто [...] росло не вгору, а вшир, не в небо, а в землю» [3, 277] – «Сява брів попереду нас у закасаних штанах, і земля поволі оберталася під його ногами» [3, 306]. Тобто масу поглинає система, але натомість супроти особистості вона безсила.

Звідси, в оповіданні *Порцеляновий острів* порушено проблему деградації людини, яка свідомо перетворюється на маріонетку, діє

за принципом більшості, унеможливує власний розвиток через нав'язаний страх втратити статус і матеріальний комфорт. Символом тотальної деструкції виступає острів, який наратор порівнює із «велетенською тарілкою», стравами на котрій виступають спотворені істоти, ладні жерти одне одного.

Подібні ідеї й опозиція «стадо – унікальність» реалізовані й у творі *Дерево життя*. Троє колишніх друзів лише на поминках четвертого товариша наважуються зазирнути у себе та вирватись із полону самообману. Талановиті учасники музичної групи, тікаючи від боротьби за свій дар, жертв, небезпек, перешкод і, можливо, нездійснених сподівань, стають звичайними філістерами, популяризаторами та зразками шлункової філософії, які «міцно вхопились за щось у житті й добре знали, чого нам від нього треба» [3, 393]. Вони переймаються трагедією тільки під впливом алкоголю, залишаючись ніким.

Валентин Тарнавський використовує рефлексії персонажів, зокрема наратора, для показу фатальних модифікацій. Тому він зміщує часові площини, презентує мозаїку подій та видозмінює виклад. Якщо йдеться про теперішні сьогочасні колізії, то автор залучає здебільшого нейтральну констатацію. Проте ретроспективним візіям та характеристичі героя притаманна емоційно забарвлена лексика (вигуки, анафора, порівняння, рефрени, риторичні конструкції), саркастичні інтонації («Справжні друзі пізнаються в біді»). Пояснення такої мовленнєвої відмінності міститься у тексті: Алік «був єдиним живим серед нас»,

«душею нашої компанії, і от тепер її не стало», а ми – «машина для життя», «три спорожнілих тіла». Тобто письменник поєднав змістовий та формальний рівні організації твору задля увиразнення персонажів і підкреслення глибинної духової прірви між незрозумілим відлюдником та колишніми друзями. Тож мертвим виявляється не загиблий чоловік, а фізично живі, та мертві всередині, маски.

Роздуми наратора про товариша-невдачу зазнають сенситивної градації: від визнання мистця невдахою, себе – господарем буття до усвідомлення власної нікчемності й винятковости, справжності генія-творця, Дон Кіхота, який спалив тіло, та лишив душу в музиці, у прикладі прийдешнім поколінням.

Символічне втілення онтологічної концепції реалізується в дереві життя, на якому кожний має своє місце. Особистості постають пагінцями, які прагнуть досягти неба, вповні розкрити духовий світ, подолати фізичні межі дійсности, аби поринути у творчість і подарувати її людству. Філістери ховаються під корою, завжди в тіні світочів, бояться найменших порухів, які можуть порушити зручне існування, вони, мов паразити, харчуються «помешканням», не завдаючи клопоту з його збереження та захисту.

Закінчення твору (до речі, смисловий рефрен) лише утверджує фатальність домінування стадної свідомости. Адже під колесами автівки із п'яними чоловіками гине подорожній. Він, як і Алік, відкинув футляр і ноти, а вбивці втекли. Ця подія багатозначна. З позиції музики, можна припустити реінкарнацію чи

актуалізацію безсмертя мистецтва за миттєвості людського життя. З погляду автора – пояснити докором сумління чи вказати на нікчемність і ницість колись талановитих юнаків.

Мотив приреченості лунає в оповіданні *Народжена з піни*. Але питання фатуму досліджено в іншому ракурсі. Йдеться про неможливе поєднання двох молодих людей через протилежні світоглядні орієнтири.

Люська не може збагнути хлопця, який прагне розвинути її естетичний смак. Вони симпатизують одне одному, та їм бракує спільних тем і бачення розвитку стосунків. Автор наче зіштовхує природу та цивілізацію, чуття і розум, інстинктивне й раціональне: «Душі жадають, а розум гордує» [3, 322].

Наратор-дівчина виявляє граничну щирість у взаєминах, уникає недомовок та образ. Вона живе теперішнім, уособлює первинну чистоту, наївність, простоту. Її незахищеність завдає болю. Люська «однаково хороша» і «ніяка», проте інакше не може. Тому переймається скрутою незнайомця й купує йому обід. Ця материнська опіка виступає рушієм почуття. Однак хлопець визначає інтелектуальний рівень основою стосунків та, прагнучи віддячити дарувальниці, намагається просвітити подругу численними книжками.

Він обирає химеру замість реальної людини, висуває вимоги до кандидатики на співжиття, але боїться докласти зусиль, аби збагнути й прийняти інший внутрішній світ. Юнак означає Люську «народженою з піни», тобто сучасною Афродитою, забуваючи про те, що поряд справжня людина. Водночас означення

можна потрактувати божественним первнем, адже дівчина зберігає пріоритет серця й душі. Вона жадає любови й захисту, марно силується зрозуміти критерії обранця, оскільки звикла до відвертості, практичних речей, фізичної праці, щоб забезпечити добробут усім. Її самотність виявляється у зверненні до мами – єдиної, хто не використовував, не кривдив, не зневажав.

Та істинну оцінку персонажі отримують лише наприкінці, коли освічений, духовно збагачений хлопець кидає Люську за пояснення: «Ми різні люди». Він виявляє власну слабкість, інфантильність і егоцентризм. Певно тому зверхній кавалер безіменний – ніхто. А неотесана кухарочка, незнайома з високою матерією, страждає від раптового й незрозумілого розриву, несправедливого приниження.

Отже, в оповіданні *Народжена з піни* Валентин Тарнавський художньо простудіював проблему самопізнання й самовираження людини. Юнак залишається в ілюзії реальності, у лещатах зарозумілості, оскільки страх розмаїтості й повноти буття зумовлює примарну насолоду книжковим ідеальним існуванням, що ніколи не втілиться. Натомість Люська відкинута на маргінес, бо втілює у первинному незаангажованому знаннями, суспільними стереотипами та нормами, етичними приписами вигляді людську сутність.

Двійника безіменного хлопця із попереднього твору та ймовірно продовження його шляху, вбачаємо у персонажі оповідання *Супермен*.

Письменник розкриває характер Валентина за допомогою контр-

асту. Для педанта кохання виявляється межовою ситуацією, в якій актуалізуються приховані риси натури. Раптова зустріч під час подорожі у гори змінює уподобання чоловіка, який має «за контрольований мозок» та звик до стерильної чистоти не лише у квартирі, але й у думках і чуттях, відданих винятково Науці.

Марина змогла скорегувати світ обранця, навіть надихнути на кардинальні зміни – шлюб і батьківство. Та коли Валентин опиняється у своєму замкненому просторі, то поступово позбувається впливу некерованих розумом людських емоцій, забуває поцілунок, яким жінка «вдихала в його тіло свою душу». Чоловік переконує себе у власній геніяльності, завдяки якій стане безсмертним у науковій галузі. Тож на земні справи, тим паче стосунки зі «смертними», часу нема. Його лякає перспектива залежати і відповідати. Він тікає від своїх почуттів, знищує зв'язок із тією, яка зрозуміла його потреби й була готова, незважаючи на усталений побут і професійні здобутки, заради кохання почати нове життя.

Антиподом героя виступає наратор, який презентує позицію, що розкриває цінність звичних, але найважливіших здобутків – родини, дітей, друзів. На відміну від недолугого із холодними очима сусіда, він бачить у Марині спасіння Валентина від подальшого самознищення, бо жінка володіє «Вітумом» (лат. *vita* – життя), що полягає в розумінні людського призначення – продовжувати буття. Вкраплюючи у розповідь про знайомого буденні клопоти й витівки дітей, він підкреслює деталі в жестах, інтонаціях, емоціях рідних.

У такий спосіб представлена своєрідна межа між матеріялізованим світоглядом героя (ретельний опис квартири, облаштування тощо) та сенситивним сприйняттям наратора. Звідси, Валентинова втеча зумовлює деградацію та деформацію: він «обрав спокійний шлях у нікуди. Він був тупиком розвитку, настоєм – чагою, генетичним мулом» [3, 381].

Варто зауважити, що в герої Тарнавського помітні алюзії на Белікова (*Людина у футлярі* А. Чехова) й Комаху (*Доктор Серафікус* В. Домонтовича). Та письменник доводить трансформацію персонажа через боязнь життя до абсурду: чоловік, який завжди піклувався про зовнішній вигляд і бездоганну репутацію, перетворюється на огрядну жінку, яка замість наукових розробок переймається шиттям та в'язанням. Супермен стає супервумен. Тобто ескапізм спровокував внутрішній злам, що перемістив персонажа з однієї псевдореальності в іншу. Валентин остаточно втратив себе, позбувшись чуттів.

Проаналізувавши особливості малої прози Валентина Тарнавського, можна виснувати, що письменник розкрив проблему дихотомії людського буття в антиномічних парах: духове – матеріальне, чуттєве – раціональне, Я – анти-Я/ Тінь, особа – соціум, життя – існування, природа – цивілізація. Він зобразив життєвий шлях як постійну боротьбу внутрішніх та зовнішніх чинників, які визначають характер, поведінку та долю індивіда. Філістер неодмінно вибирає втечу, ховає обличчя під маскою, приймає гру і позбувається стрижня – основи буття. Натомість особистість захищає себе

від асиміляції, протистоїть стабільній свідомості й рятується завдяки істинному чуттєвому осердю.

Для увиразнення образів автор вдається до різних зображально-виражальних засобів (контраст, градація, паралелізм, анафора, порівняння, символ), що не тільки допомагають індивідуалізувати персонажів, але й змінювати темпоритм і емоційне забарвлення викладу, чому сприяє афористичність художнього мовлення – «якісний стрибок від споглядання до аналізу, від збирання до полювання, характерний для усього людства. Шкода, що дорослі часом назавжди відбивають у маленьких Ньютонів бажання до експериментів»; «театр – це коли віриш»; «Був понеділок – важкий день. Цікаво тільки, на яких терезах зважують час?»; «Зраджує тобі не жінка. Зраджує тобі знання цього світу», «Чуже нещастя й справді нікому не потрібне»; «всім страшенно ніколи і всі анічогісінько не встигають»; «сиділи, мов у кінотеатрі: всі разом і кожен окремо»; «перемога над собою – це перемога чи поразка?»; «випадковість люблять більше, ніж закономірність».

Письменник використовує ретроспекцію, що дозволяє встановити етапи формування персонажа, виявити головні причини змін, світоглядні орієнтири. Але оцінки й висновки належить зробити читачеві,

як і передбачати подальший шлях або констатувати безвихідь, самознищення особи.

Гомодієгетичний наратор (зокрема й рольова проза) забезпечує інтимізацію оповіді, дозволяє реципієнтові зазирнути у душу героя та, ймовірно, пригадати власні сумніви, страхи, зіставити його і свій погляд на особу, стосунки, подію, устрій, громаду й людство загалом.

Отже, Валентин Тарнавський презентував у зразках малої прози невеликі психологічні студії, лямбдотивом яких виступає питання самообману, що спричинює тотальну деградацію до рівня істот, домінування ілюзорної реальності та призводить до множення симулякрів людини. У такий спосіб автор застерігає реципієнта-співрозмовника від найдорожчих втрат – ества і життя.

### Bibliography and Notes

1. Даниленко Володимир, *Історія одного ісходу*, [у:] *Квіти в темній кімнаті. Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років*, Київ: Генеза 1997, с. 5-15.
2. *Літературознавча енциклопедія: У 2-ох томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007.
3. Тарнавський Володимир, *Порцеляновий острів: повісті, оповідання*, Київ: Преса України 2013, 413 с.

**Ihor Astapenko**

**POETICAL OTHERNESS IN SONNETS  
BY EMMA ANDYIEVSKA**

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

**Ігор Астапенко**

**ПОЕТИЧНЕ ІНОБУТТЯ  
В СОНЕТАРІЇ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ**

*Abstract:* In the article there are analyzed the specifics of poetical otherness in sonnets by Emma Andiyevska of the new century that is constructed on figurative and metaphorical vision and auto-associativity. Hermetism has been characterized as one of major features of the writer's idiostyle of the writer, there have been researched hermeneutic components of creative writing.

*Keywords:* sonnet, auto-associativity, hermetism, text, style, reception, interpretation

Один із провідних представників філософської герменевтики Поль Рікер, ідеальними джерелами для якого були екзистенціальні відкриття Едмунда Гуссерля і психоаналіз Зигмунда Фрейда, центральним поняттям визначив волю як «межовий початок» людини. Саме на основі та за допомогою волі людина здатна осмислювати навколишній світ, себто тлумачити його по-своєму.

Таким чином людина отримує можливість інтерпретації, яка, за визначенням П. Рікера, є «роботою мислення, що полягає у розшифруванні сенсу, що стоїть за очевидним сенсом, у розкритті рівнів значення, закладених у буквальному значенні» [10, 7]. Говорячи про інтерпретацію в літературному контексті, варто зау-

важити її зв'язок із двома аспектами: 1) прагненням розшифрувати текст, знайти у ньому прихований зміст; 2) зворотно-попередньою оцінкою тексту як ілюстрації якогось вищого принципу, ідеї або проблеми. За позицією Міхаїла Бахтіна, «чуже слово ставить перед людиною особливе завдання розуміння цього слова (такого завдання щодо власного слова не існує або існує в зовсім іншому сенсі)» [6, 516]. У художньому тексті слова, фрази та їхні сполучення творять подобу повідомлення, при цьому вони володіють визначеною поліфункціональністю. Зображуючи вигадані події, світи подібні до реальних, вони вибудовують усередині цієї вигаданої дійсності як взаємозв'язки, так і аналогії зі світом справжнім. А

оскільки процеси в реальності багатомірні та багатовалентні, людська свідомість самостійно добудовує ці відносини й у вигаданому світі. Завдяки такій особливості людського мислення можливим стає, наприклад, трактування поведінки персонажа та його мотивів через призму власного досвіду та різних теорій. Водночас людині властиво проектувати свої відчуття, переживання та уявлення як на об'єкти довколишньої дійсності, так і на художні образи. Так герої, епізоди, деталі тексту можуть асоціативно пов'язуватися із реальним життям читача, а також набувати символічного, мітологічного, ідеологічного або психологічного значення.

Поль Рікер досліджує взаємозв'язки і взаємодію герменевтики і психоаналізу, розкриваючи відношення свідомого і несвідомого, впливу психоаналізу на розвиток сучасної культури, відшуковуючи взаємодію мистецтва і фрейдівської психоаналітичної системи. Підходячи до інтерпретації психоаналізу, науковець наголошує, що “зустріч із ним викликає у людини сильне потрясіння” [10, 137], у результаті чого з'являється нова проблема – хибної свідомости, свідомости як неправди, свідомости як забобону. Поль Рікер указує, що “питання про свідоме таке ж темне, як і питання про несвідоме” [10, 138]. Дослідник викладає свою концепцію “кризи поняття свідомости”. Декартова ідея про істинність і самоочевидність свідомости видається йому надто сумнівною. І Фрейд, і Гегель наголошують на одному й тому ж: свідомість не може тоталізуватись, тому філософія свідомости неможлива. Саме фрейдівський реалізм є

необхідним еталоном у засвоєнні того, що рефлексивна свідомість зазнає поразки. Проте ця поразка не даремна, вона не є цілком негативною. Свідомість має переосмислити себе і свої необґрунтовані претензії, які є наслідком нарцисичного ставлення безпосередньої свідомости до життя. П. Рікер ставить питання, чи існує несвідоме, й відповідає: “Несвідоме є об'єктом у тому розумінні, що воно конституційоване сукупністю герменевтичних прийомів, які його розшифровують” [10, 139]. Ця відносність несвідомого не відрізняється від відносности фізичного об'єкта, який постає у результаті наукових процедур, які його конституують.

Сприйняття будь-якого явища є полікомпонентним. Засновник феноменології Едмунд Гуссерль виокремлює кілька процесів, які відбуваються у свідомості людини у процесі сприйняття: “Спостереження та дослідження, експлікація та приведення до понять при описі, порівняння й розрізнення, додавання й лічба, припущення й підсумування” [9, 86], які він називає “спонтанностями” свідомости, яка теоретизується. Усі ці акти об'єднується в Картезієвому понятті *cogito*.

Таким чином, розглянувши певні філософські категорії, дотичні до сфери свідомости, доречно перейти до конкретної проблеми – інтерпретації та рецепції поетичного (у цьому випадку сонетного) тексту, який є об'єктом сприйняття для реципієнта. Досліджуючи герменевтичні складники творчости, український поет і критик Богдан-Ігор Антонич у праці *Як розуміти поезію* зауважував, що «зрозумілість поезії, як узагалі зрозумілість літературних і мистецьких



творів, річ умовна й суб'єктивна. Те, що для одного незрозуміле, для іншого аж занадто просте й прозоре» [4, 516]. Про це Б.-І. Антонич говорить і в статті *Ірина Вільде*: “Кажуть, кожна людина – свій світ, кожна не схожа на іншу. Може, це й правда, але й ця формула дає нам стільки, скільки майже всі поширені загальні правди, цебто дуже мало” [5, 527]. Про цю важливу особливість говорив у свій час і Ганс-Георг Гадамер. Варто зауважити, що різниця у сприйнятті й відповідно інтерпретації будується не лише на максимально абстрактній думці про унікальність кожної людини, але й на ряді важливих для розуміння твору факторів: інтелектуального рівня, здатності до аналізу, умінні декодування, уяви, фантазії тощо.

Прочитання тексту – це співпраця реципієнта із письменником. Дослідниця Мирослава Гнатюк слушно зауважує, що «у сучасній філології проблема “автор-текст” залишається чи не найдискусійнішою, відкритою. Нові інтерпретаційні версії, що з'являються на різних етапах її осмислення, відштовхуються як від конкретного художнього матеріалу, так і від тих суттєвих теоретичних результатів, на які здобулася наукова думка на сьогоднішньому етапі» [8, 36]. Це зауважує й Мар'яна Гірняк, яка стверджує, що “автор і його взаємини із текстом і читачем, авторська свідомість, яка актуалізується на різних рівнях тексту, можливість експлікації автора у власних творах і його роль у конструюванні віртуальних світів, значення твору й авторська інтенція – це найважливіші і найсуперечливіші проблеми сучасного літературознавства, які ще потребують ґрунтовного вивчення й адекватно-

го тлумачення” [7, 127]. Читач літературного твору виступає суб'єктом, тоді як літературний твір є об'єктом, проте автор також є суб'єктом у процесі творення. Однак, якщо постануть читача в аспекті суб'єктивної діяльності (йдеться про процес читання та сприйняття) однозначна, то постануть автора (за Віктором Халізовим) розгалужується на три типи: “Це, поперше, творець художнього твору як реальна особа із певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис. По-друге, це образ автора, локалізований в художньому тексті, тобто зображення письменником, малярем, скульптором, режисером самого себе. Й, нарешті, по-третє (що зараз для нас особливо важливо), це мистець-творець, присутній у його творі як цілому, іманентний твору. Автор (у цьому значенні слова) певним чином подає й висвітлює реальність (буття та його явища), їх осмислює й оцінює, а також демонструє свою творчу енергію. Усім цим він проявляє себе як суб'єкт художньої діяльності” [11, 68-69]. В аспекті поетичної творчості важливі всі три авторські ампула. Автор біографічний – ключ до ширшого та глибшого розуміння його творчості загалом; автор у тексті – важливий для визначення співвіднесеності його власної постаті із художнім твором; автор художній – це і є, власне його творчість, у якій оприявлені його талант та творча енергія.

У поетичному тексті, який будується на образно-метафоричному баченні та автоасоціативності, проблема “автор-читач” стоїть особливо гостро. Якщо, наприклад, епічне начало за своєю суттю більш об'єктивне, то ліричне – це суцільна суб'єктивність, почасти “загерметизована” й розра-

хована на багатовекторне декодування. Тим більше, якщо йдеться про сонет, у якому на мінімальному полі сконцентровано насичену метафору.

У контексті сонетної творчості Емми Андіївської, яка є герметично-сюрреалістичною, парадигма інтерпретаційних шляхів надзвичайно широка. Потік свідомості як втілення авторської фантазії і продукт емотивного, ірраціонального начала почасти передбачає широку полісемантичність інтерпретаційних сенсів. Візьмемо за приклад уривок із сонета Емми Андіївської *Світи – поновний – старт* (збірка *Маратонський біз*): “Активнішають – джмелики – і кузьки. / Два волоцюги – в скверіку – сикізку. / Табличка – зламана: «Загроза сказу». / Вздовж стовбура – земне тяжіння – повзик” [2, 77].

Перший рядок катрена викликає, як мінімум, одне запитання з погляду об’єктивної логіки: чим зумовлена присутність тире між двома однорідними підметами, між якими і так стоїть єднальний сполучник “і”? Другий рядок, як і перший, характеризується наявністю істот, однак недоокресленість ситуації досягається тут відсутністю дієслова, тоді, як у першому – відсутністю епітета, який міг би посилити образ комах. Другий рядок теж не містить епітетів, однак його субститутом виступає емоційно забарвлена лексема «волоцюги», що не потребує ад’єктивного підсилення. Третій рядок є неповним еліптичним реченням і містить інверсію “Табличка – зламана”. Номінування напису на табличці також може мати бінарне тлумачення: у генетивному словосполученні «Загроза сказу» сенс залежить од питання від головного до залежного слова (*загроза чому?*

*чи загроза чого?*). Найскладнішим є четвертий рядок, що зумовлено його синтаксичною структурою: відсутність дієслівних одиниць межі іменними ускладнює розуміння. Вочевидь, словосполучення «земне тяжіння» стосується і першої, й другої частин рядка, однак інтерпретаційний простір лежить якраз у площині відношень синтаксично розділених сегментів вірша (як рядка). Земне тяжіння авторка порівнює із повзиком (маленькою пташкою ряду горобцевих), однак чітко визначити прийом, який застосувала поетеса, – літота чи гіпербола – не можливо: чи повзика збільшено до земного тяжіння, чи земне тяжіння зменшено до маленької пташки? У комплексі всі чотири рядки дають складну полікомпонентну картину, яка, на перший погляд, сформована з випадкових образів.

Ось ще один уривок із сонета *Світило, що – з храбустя – вирина* (збірка *Ідилії*): “Всі – давно – геть, а в залі – ще бенкет. / Міняє дійсність – існування кут. / В повітрі – з перехилених макітр – / І день, і ніч – смугасте молоко” [1, 181].

Як і в уривку попередньому, тут бачимо динамічну картину, однак уже із украленнями містичних елементів. Ключовим тут можна вважати єдине в катрені дієслово “міняє”, що вказує на перетворення, рух, нестатичність. Що цікаво, суб’єктом цього перетворення є “існування кут” (перше слово є віддієслівним іменником), а об’єктом – дійсність. Цікавим є діалектичний синтез протилежностей останнього рядка, притаманний поетиці Емми Андіївської. Уже традиційним для авторки є повітряний простір, що виступає сценою для текстових реалій.

За схожою схемою авторка буде перший катрен сонету *Відхилення стрілки* (збірка *Хвилі*): “Ледь згасло світло, і упир-татусь / Із лісу до господи повернувся. / На місці місяця – скляний – без тіла – ніс / Понад могилами метеликом літа” [3, 61].

Динамічність у конкретному уривку забезпечується двома паралельними діями: повернення упиря-татуса й літання “скляного тілесного носа”. Можливим є такий зв’язок двох умовних частин катрена: образ мого, імовірно, пов’язаний із упирем, а заміна місяця може бути наслідком демонічних діянь. Оригінальною є й авторська інтерпретація часу: повернення упиря-татуса відбувається із початком півдня, хоча за традиційним уявленням діяльність упирів починається якраз із приходом темноти. Зміщення усталеності досягається й через образ господи – маркером людської побутової сфери.

Зміст сонетів Емми Андієвської нагадує колаж: окремішні частинки складаються в одне ціле. Специфіка письма мисткині – в оригінальному відборі цих частинок, адже їхня присутність в одному контексті почасти видається неможливою або навіть абсурдною. Одним із головних завдань реципієнта є віднайти суб’єктивні лінії зв’язку межі “колажними” деталями. У цілісному аналізі важливо прояснити семантику всіх елементів, адже кожен із них є рівноцінним носієм загального задуму – така теза особливо актуалізується в сонетній формі, яка за своєю природою є точною й лаконічною. Відкритість інтерпретації забезпечується багатством уяви кожного читача, оскільки тлумачення відбувається у свідомості.

Кожний сонет Емми Андієвської – це цікава комплексна інтерпретаційна одиниця. Герметизм, як одна з домінант стилю поетеси, ускладнює сприйняття, а оригінальна асоціативна метафорика збільшує горизонти тлумачення. У будь-якому випадку – знаходження точок дотиків між задумом автора та розумінням реципієнта в такій поезії не є обов’язковим.

### Bibliography and Notes

1. Андієвська Емма, *Ідилії: сонети*, Київ: Всесвіт 2009, 252 с.
2. Андієвська Емма, *Маратонський біг: сонети*, Київ: Люта справа 2016, 300 с.
3. Андієвська Емма, *Хвилі: поезії*, Київ: Всесвіт 2002, 158 с.
4. Антонич Богдан-Ігор, *Як розуміти поезію*, [у:] *Idem, Твори* / Ред. М. Москаленко, Київ: Дніпро 1998, с. 515-520.
5. Антонич Богдан-Ігор, *Ірина Вільде*, [у:] *Idem, Твори* / Ред. М. Москаленко, Київ: Дніпро 1998, с. 527-530.
6. Бахтин М., *Естетика словесного творчествa*, Москва 1979, 288 с.
7. Гірняк Мар’яна, *Авторська свідомість як метатекстуальна категорія*, [у:] *Вісник Житомирського педагогічного університету*, Випуск 15, Філологічні науки, с. 122-126.
8. Гнатюк Мирослава, *Текстологічні студії*, Київ 2011, 156 с.
9. Гуссерль Э., *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию*, Москва 2008, 220 с.
10. Рикер Поль, *Конфликт интерпретаций: Очерки по герменевтике*, Москва 1995, 697 с.
11. Хализев Виктор, *Теория литературы*, Москва: Высшая школа 2005, 437 с.



**Iryna Nazaruk**

**WREATHS OF SONNETS IN THE CREATIVE WORK  
OF KOST' SHYSHKO**

Lesya Ukrainka Eastern National University, Ukraine

**Ірина Назарук**

**ВІНКИ СОНЕТІВ**

**У ТВОРЧОСТІ КОСТЯ ШИШКА**

*Abstract:* In the article there is covered genesis and evolution of sonnets wreath in Ukrainian poetry. There are specified data of the place and time of appearance of its canonical form. There are studied texts of sonnets wreaths on the basis of complex analysis of poet Kost' Shyshko. There is also researched their accordance to established requirements and individual author's diversions. There are reviewed ideologic and thematic directions, problems, images system, means of poetic language, strophic and structural peculiarities of the forms. There is indicated place and role of sonnets wreaths of Kost' Shyshko in Ukrainian literature process.

*Keyword:* sonnet, sonnets wreath, strophe, rhyme, canon form

Літературознавство налічує чимало наукових праць, присвячених особливостям сонета, що вже багато століть є зразком високої майстерності поета, попри те, що цей жанр протягом свого становлення зазнавав певних змін щодо змісту та форми. Суттєвим оновленням стало об'єднання сонетів у цикли, а пізніше – у складніші сполуки – так звані “вінки сонетів”, “корони”. Згодом ці видозміни стали канонічними для такого жанрового різновиду, і він також посів вагоме місце в багатьох літературах світу. Українська поезія налічує досить велику кількість вінків сонетів, серед найвідоміших авторів яких є Б.-І. Антонич, В. Бо-

бинський, М. Вінграновський, Я. Дорошенко, І. Калинець, Л. Мосендз, Б. Нечерда, І. Нижник, В. Підпалій, В. Рубан, В. Слапчук, О. Тарнавський та інші. До цієї когорти мистців варто зарахувати й поета з Волині Костя Шишка, який теж творив “вінкоплетення” сонетів.

До характерних особливостей творчого доробку Костя Шишка у своїх літературно-критичних статтях зверталися М. Гаврилюк, В. Давидюк, Н. Данилюк, Б. Жолдак, І. Ольшевський, О. Рисак, Г. Стульська, С. Цюриць, Н. Яцук та інші.

Однією з невирішених проблем у вивченні творчості Костя Шишка є відсутність наукових розвідок, що

дали б змогу на основі комплексного аналізу дослідити тексти вінків сонетів, розкрити строфічно-структурні особливості, тематику та проблематику творів.

Спробуємо проаналізувати історію виникнення та розвитку вінка сонета; провести літературознавче дослідження текстів вінків сонетів Костя Шишка (*Вінок прощання, Вінок сумління, Вінок прозріння*).

Упродовж століть найпоширенішим серед жанрів канонічної поезії є сонет, який, насамперед, свідчить про неабияку поетичну зрілість мистця, а, разом із тим виступає своєрідним еталоном для читача. Щодо теоретичного тлумачення, то зазначимо, що “сонет (італ. *sonetto* – звучати) – ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п’ятистопного або шестистопного ямба, власне, двох чотиривіршів із перехресним римуванням та двох тривіршів тернарного римування за основною схемою (абаб абаб ввд еед), хоч можливі й ін. варіанти (абаб абаб вде вде чи абаб абаб ввд еде і т. п.)” [1, 634]. Вдалим доповненням можна вважати промовисте, наскрізь метафоричне визначення майстра сонетної форми Дмитра Павличка, який писав: “Досконалістю форми сонет принадує, мов літак, спонукає думати про важливі й небуденні речі, залишає в свідомості сліди подивування тим, що за короткий час так багато простору можна подолати. Коли не було авіації, природу сонетного вірша розкривали на прикладах земних, узятих найчастіше з архітектури й музики, але мені здається, що таємнича потуга цієї форми чи не найкраще може бути осмислена в порівнянні з механізмами літаючими: нічого зайвого – спільний принцип їх-

ньої будови, порив у небеса – спільна прикмета” [2, 5].

Очевидно, з’явився сонет в Італії в першій половині 13 століття, автором якого вважають Джакомо да Лентіні, який належав до “сицилійської” поетичної школи. В Україні ж його виникнення пов’язують з переспіваними вірша Сапфо та сонетів А. Міцкевича, здійснених О. Шпигоцьким у 1830 році. Проявився цей жанр і у творчості А. Метлинського, М. Шашкевича, Б. Грінченка, Лесі Українки. Найбільше розкрився в доробку І. Франка, який уперше запровадив об’єднання сонетів у цикли – *Вольні сонети; Тюремні сонети*. Особливого розквіту досягає у творчості неокласиків М. Зерова, М. Рильського та інших. Перша половина 20-го століття позначена сонетами М. Бажана, В. Бобинського, О. Влизька, В. Поліщука, П. Тичини. У другій половині цей жанр випробовують М. Вінграновський, І. Драч, Л. Костенко, Д. Павличко, Я. Славутич, О. Ющенко та багато інших мистців.

Перші українські вінки сонетів, що відповідають канонічним вимогам, з’явилися на початку 20-го століття у Чернігові. Михайло Жук у 1918 році створив вінок сонетів та опублікував його у *Літературно-Науковому Вістнику*. У тому ж році був написаний ще один вінок *Аргонавти* Аркадієм Казкою, однак він надрукований був лише у 1989 році. З моменту появи до 1950-х років було створено біля десяти вінків сонетів, зокрема: *Ніч кохання* В. Бобинського, *Зриви і крила* Б.-І. Антонича, *Юнацька весна* Л. Мосендза, *На межі* О. Ведміцького, *Вінок слави* та *Слово і слава*. *Вінок узбецьких поетів* М. Терещенка, а також *Лінія вогню* Г. Плоткіна. Проте більшість із них мають певні

відхилення від канонічних норм за структурою. Чимало вінків сонетів було створено у 1960-х роках, кращими зразками яких варто назвати такі, як *Гранослов* Д. Павличка, *Вінок на березі юности* М. Вінгановського, *Кладьківка* М. Литвинця, *Брат весни* П. Панченка тощо. У період 70 – 80-х років написано чи не найбільше вінків сонетів (понад сімдесят), що позначились розширеною тематикою та багатством жанрово-модифікаційних різновидів (*Світання* П. Линовицького, *Сковорода* І. Калинця, *Слово* Т. Коломієць та інші). Останні бурхливі роки 20 століття знайшли відображення й у вінках сонетів, автори яких відходять від тоталітарного методу соцреалізму, наповнюючи свої твори абсолютно новим змістом (*Чорнобиль 1986-го* В. Микульського, *У вогні любови* І. Редчиця, *На кривих стежках* М. Адаменка тощо).

Вінки сонетів складаються із п'ятнадцяти взаємопоєднаних сонетів, останній із яких є магістралом, що утворює своєрідний ланцюг із чотирнадцяти поезій. Досить часто таким головним сонетом є не лише п'ятнадцятий, але й перший. Вінки сонетів у кожного мистця постають на тлі неабиякого духового навантаження та напруженої розумової діяльності. Саме тому вони засвідчують версифікаційну філігранність та високий рівень майстерності того чи іншого автора.

Сонетярство волинського поета Костя Шишка налічує три вінки сонетів (*Вінок прощання*, *Вінок сумління* та *Вінок прозріння*), що ввійшли до *Книги н'ятої: Сонети* збірки *Пісня дощу* у 2001 році. Також цей розділ містить як оригінальні сонети, так і перекладні з Максиміліяна Волошина, Ру-

бена Даріо, Антоніо Мачадо та два сонети із дзеркальним відображенням, що читаються як від першого рядка до останнього, так і від останнього до першого, являючи собою синтаксичні паліндроми. Стиль мистця подекуди зовсім нелегкий, і реципієнт повинен бути достатньо готовим, аби зануритися в цей непростий творчий процес. У цьому контексті варто пригадати слова Анатолія Свідзинського: "...Кость Шишко, хоч і володів різними поетичними жанрами, тяжів до таких форм, які накладають на поетичну думку найсуворіші обмеження. Це передусім сонет, у якому загущеність мислення і мови досягає граничності. І навіть не просто сонет, а вінок сонетів; створення його вимагає високої техніки, а надто і вміння, і потреби розвинути думку багатопляново, в усіх її трансформаціях, в динаміці багатих і змістовних асоціацій" [3, 23].

*Вінок прощання* написаний у 1958 – 1977 роках із п'ятнадцяти сонетів, останній з яких є магістралом. Строфічна будова: 4+4+3+3. Перший катрен має дві рими кільцевого римування АВВА, другий – перехресного – ВАВА, терцети налічують три рими з суміжним римуванням за схемою CCD EED. Однак, варто зазначити, що така схема римування в усьому вінку не дотримана. Для прикладу, у мадригалі поєднуються катрени, у першому з яких наявне перехресне римування АВАВ, у другому ж – кільцеве ВААВ, терцети мають три рими CDE CDE, у чому вбачається тенденція до поєднання окремих ознак італійського сонета з французьким. Таке явище було досить помітним в україномовних сонетах кінця 19-го – початку 20-го століття.

У десятому сонеті *Свічадом щирим ти мені була* та в чотирнадцятому *Красу страждання мудрістю вінчати* простежуємо французький тип сонета, головною вимогою якого є кільцеве римування в катренах та наявність парного у першому терцеті. Зокрема ці поезії написані відповідно до схеми АВВА ВААВ ССD EED.

*Вінок прощання* написаний п'ятистопним ямбом із пірихієм. Багатий звуковий повтор створюється при чергуванні окситонних та парокситонних рим, перші з яких проясляються в творах із особливою експресією та силою, а другі – надають закінченню рядків тонкості та м'якості. Такий взаємозв'язок посилює як емоційну складову, так і музичальність віршованої мови.

У самій назві вінка сонетів сконцентровано основну тему та змістове наповнення поезій. Перед читачем постає надзвичайно драматичне змалювання глибоких та щирих почуттів ліричного героя, який наскрізно асоціюється з самим автором. Емоційний стан головного персонажа – песимістичний, що вбачаємо з використання таких опорних слів на позначення мінорного настрою, як страждання (“її з страждання любого скував” [4, 147]), біль (“ошуканої мрії терпкий біль” [4, 147], “одному все, мені ж прозріння болю” [4, 159]), невдача (“Вітрила рве невдачі буревій...” [4, 148]), розпач (“за розпач всіх невимовлених слів” [4, 150]), сльози (“Даремно потім сльози потекли” [4, 154]), байдужість, смуток (“...там пила / тупа байдужість каламутний смуток” [4, 156]), журба (“цураюсь радощів, одна журба...” [4, 158]), горе (“і з горя струни радісні сукати” [4, 160]) та печаль (“і завіряти голубу

печаль” [4, 160]). Поміж рядків прочитується гірке усвідомлення нерозділених почуттів, самотності та важке розуміння того, що почуття любови до обраниці цілком охопило тіло й душу: “Як прикро почуватися пропащим, / тобою лишеним напризволяще / і піддаватися нерадісній лічбі / мізерних втрат, скупих досягнень / і знемогти від нездійснених прагнень / усім еством належати тобі” [4, 149].

Тривогу й страждання у віршах передано за допомогою холодних тонів, зокрема білого та синього, що постійно вступають в своєрідні діалектичні відношення з теплими відтінками. Це надає сонетам незвичного та особливого наповнення: “і кров'ю проступають млосні канни / на білих рушниках...” [4, 149], “Останніми жаринами надії / згасав за нами синій небокрай” [4, 151], “Мене пташок веселий тішив грай / і сонячна блакиттю вмита днина” [4, 153]. Не менш важливу роль відіграють і вдало підібрані звукові образи. Для прикладу, в окремих поезіях читаємо: “Вже не проникну більше тихим зором / у таїною сяючу глибінь / затишлого по непогоді моря” [4, 148], “і голосом ласкавим водограй / неволить втрачений згадати рай” [4, 148], “Я ж дослухав лиш тьохкань солов'їних / і скрипки цвіркуна в затишші трав” [4, 153], “читати вирок в дорогих очах / і з горя струни радісні сукати” [4, 160], “Ти піснею з минулого прийшла / Красу страждання мудрістю вінчати” [4, 161] тощо. Відтак, вкотре переконаємося в умілому поєднанні малярства, музики зі словесним мистецтвом, що постійно проявляється в творчому доробку мистця.

У віршах, які тут аналізуються, Кость Шишко використовує низку образів-символів. Зокрема, подекуди віднаходимо біблійні слова-символи: “я прочитав у таємниці рунах, / що Еві з яблуком змії дав і трунок” [4, 151], “Нехай велінням створеного бога / непевний шлях веде їх до близького” [4, 152], “...не плач, псалом у ньому народився!” [4, 155], “Радіти му завжди хресту важкому! / Й тоді, коли під ним у пил впаду від втоми, / нікчемна з уст не зірветься хула” [4, 155]. Фольклорні засоби також простежуємо в канві текстів – це образи гільця, рушників, короваю, що повсякчас асоціюються з традиційним весіллям українців. Проте цей обряд так і залишається недосяжним у мрійливих роздумах для ліричного персонажа, адже його супутниками повсякчас виступають самотність і невтомне чекання: “...і кров’ю проступають млосні канни / на білих рушниках, і пишний коровай –/ моя любов так болісно жива / чеканням черствіє, і гірко в’яне / гільце весільне, п’яні ж веселяни / шлють іншому дотепність віншувань” [4, 149]. Додаткового семантичного навантаження надають сонетам також флористичні образи троянди, кленового листя, канн, верби, молочаю, а також такі орнітологічні, як пташки, сова, солов’ї, орел, крук. Подекуди їхнє значення досконало розкривається в метафоричних контекстах: “візьми й троянду – в творчому горнилі / її з страждання любого скував” [4, 147], “Кленовим листом пам’ять устилає / твої сліди...” [4, 147], “«Мене випадок з іншим обвінчав», –/ твої опущені сказали вії, і я збагнув, як зірваний сивіє / і гірко-гірко плаче молочай...” [4, 151], “Хай круком вічі виклює

імла, / мої сліди все ж забуття не злиже” [4, 158].

Досить часто мистець вводить у структуру творів образи серця, очей, вогню, що найточніше можуть передати душевні переживання закоханої людини: “Я вперше і востаннє полюбив / і серце недосвідчене юначе, / себе всього віддавши необачно, / на вогнищі байдужому спалив” [4, 154], або ж: “Прощаючись, прохаю: «Постривай!» / Останній погляд в очі голубі / Неволить втрачений згадати рай, / Усім єством належати тобі” [4, 161].

Оригінальність поетових думок також втілена у вдало підібраних епітетах на зразок: “квапливі крила” [4,147], “безжальний сміх” [4, 151], “дивоцвітні перли” [4,154], “у пам’яті ревнивій” [4, 160], а також у майстерно сконструйованих порівняннях: “пелюстки дві трояндових губів / ховають, мов тичинку, поцілунок” [4, 151], “Та пута з перлів натуральних / тебе втягли до іншого у спальню, / радієш їм, як іграшці дитя” [4, 154], “Красу страждання мудрістю вінчати, / згоряючи собою, мов свіча” [4, 160] тощо.

*Вінок прощання* вкотре підкреслює прагнення, а найголовніше – вміння дійти до істини, попри всі перешкоди та неприємні сюрпризи долі, не опускаючи рук, у звичайних речах помічати щось надзвичайне. Кость Шишко, із притаманною йому філософічністю, навіть у зразках інтимної лірики, віртуозно резюмує, створюючи таким чином низку вагомих сентенцій: “Й незграбні крила я собі відтяв, / бо не для всіх крилатих неба простір” [4, 158], “Доволі пишних квітів в чистім полі, / та до своєї все ж летить бджола” [4, 159], “Із бо-



лем ми з'являємось на світ / і осягаєм життєдайність муки" [4, 159], "щоденно вчать безповоротні втрати / красу страждання мудрістю вінчати" [4, 159] та багато інших.

*Вінок сумління* створений у 1968, 1977 роках. Кость Шишко дещо відходить від канонічної форми, адже складається цей вінок із шістнадцяти віршів, що з'єднуються між собою останнім рядком попереднього і першим рядком наступного сонета. Магістрал розміщується в кінці цього циклу, і в свою чергу складається не з чотирнадцяти рядків, а з п'ятнадцяти. Схема його – АВВА ВААВ CDC CDC D – це зразок сонета з кодою. Написаний п'ятистопним ямбом із пірихієм (що урізноманітнює багатство віршованої ритмомелодики), хоча певні рядки в окремих строфах представлені шестистопним ямбом. Щодо римування, то зазначимо, що для 1-го, 5-го, 8-го, 9-го, 12-го, 14-го та 15-го сонетів властива модель АВВА ВААВ CDD EED, дещо відмінними є 2-ий та 11-ий, створені за схемою АВВА АВВА CCD EED, та 3-ій і 7-ий (АВВА ВААВ CDD CEE). У цих творах переважає французький тип сонета, що підкреслено наявністю кільцевого римування в катренах, а також суміжного – у перших терцетах. Яскравим зразком італійського типу сонета виступає 13-ий, оскільки тут простежується кільцеве римування в катренах, а перехресне в терцетах: АВВА ВААВ CDC DCD. Творам притаманне чергування окситонних та парокситонних рим, що є важливим елементом ритму та має велике композиційне значення.

*Вінок сумління* – також яскравий зразок інтимної лірики Костя Шишка. Поезії вражають надзвичайною

відвертістю та щирістю почуттів. Настрій вінка – мінорний, підтвердженням чого є побудова образних парадигм на основі таких понять, як відчай ("...осягнувши глибочинь одчаю" [4, 167]), образа, біль ("І ненароком розбудив образу / за невігойний біль твоїх розчарувань" [4, 169]), спогади ("Дозволь пройти не враженному мимо, / щоб спогади терпкі про тебе полюбить" [4, 174]), самотність ("Один – я без призначення і ролі, // в скороминучому кручусь, як в колі, / коли тебе хоча б одну не бачу мить" [4, 181]) та інші.

Помітним є використання мистцем таких християнських образів-символів, як піст, каплиця, ангел, рай. Хоча їх і не так багато, проте вони виконують допоміжну функцію у розкритті мотиву самовіддачі в ім'я кохання. Це почуття в ліричного персонажа асоціюється із чимось божественним та високим, до якого звертається зі щирими словами прохання, подібними до молитовних рядків: "Не обмини! Кохання ревню я молю: / "Благослови на радісний і плідний шлюб! / Твій шлях живими квітами встилаю..." / Знекровлені тривалим постом каяття / в каплицях самоти шукають забуття / і радощі земні для неба забувають" [4, 180].

Загалом образний простір поета є широким та цікавим, однак найчастіше в канву тексту вплетено образи серця та вогню, що покликані передати вразливість та напружений емоційний стан ліричного героя: "А серце глухо невдоволенням щемить, / а ревність, розгоряючись, біль множить" [4, 170], "Чому ж, як в серці зріє поривання, / лякаючись уявних мук страждання, / його байдужістю ти прагнеш остудить?" [4, 172], "...Це

серце тільки смерть остудить, убравши в дерев'яні лати груди" [4, 173], "для жарту тільки мого серця не бен-теж" [4, 174]; "Мордуй на здогадів повільному вогні" [4, 168], "як вогнище забуте, догораю" [4, 167] тощо.

У поезіях *Вінка сумління* автор часто компонує непоєднані, на перший погляд, поняття, вдаючись до оксиморона. У таких висловах відображається глибинний зміст та особливе звучання: "І ти, мій світлий смутку, радісно бідо, / сама їй про її блюзнірство нагадаєш" [4, 175], "Любов жорстокая у ніжності своїй. / Покірна, мов голубка, й войовнича" [4, 178]. Привертають увагу й вдало підібрані порівняння, як для прикладу: "щоб розсихалася душа, як глина" [4, 168], "Але будь милостива й добра, мов земля!" [4, 170], "Не можу жити більше я без тебе, / як дерево не може жити без кори" [4, 171], "Уваги жду твоєї, ніби сонця" [4, 176], "Доступна, як повітря, й одбігає / у недосяжне, ніби Евридіки тінь" [4, 178] та багато інших. Зокрема, у наведених зразках прочитуємо й пейзажні мікрообрази, що гармонійно введені в полотно тексту та допомагають якомога доступніше висловити почуття ліричного героя.

Також вкотре вражають реципієнта потужні філософські узагальнення Костя Шишка. Окремі строфи вміщують у кількох рядках численні поетичні думки й споглядання, акумулюють у собі найсуттєвіше: "Єство надвоє наше розділяє / сукупність протиріч, одвічно новий спір / між мислю й почуттям, що, мов голодний звір, / щочасного вдоволення жадає" [4, 179].

*Вінок прозріння* (15.10 – 1.11.1977) є циклом поезій, у яких актуалізу-

ються філософські роздуми мистця на тему суспільного життя, внутрішнього світу людини, що опиняється у вирі складних подій. Складається він, як і *Вінок сумління*, із шістнадцяти віршів, останній із яких є магістральним і схематично дещо відрізняється від сонетів канонічної форми: ABBA BAAB CDD CEE C. Привертає увагу віршований розмір, який полягає в поєднанні шестистопного та семи-стопного ямба, що надає значної динаміки ритму. Переважну більшість поезій (одинадцять) можна розглядати як різновиди французького типу сонета, підтвердженням чому слугує кільцеве римування у катренах та суміжне – у першому терцеті. Зокрема, дев'ять із них створені за схемою ABBA BAAB CCD EED, і ще два – за дещо модифікованою – ABBA BAAB CCD DEE.

Уже на початку вінка звучать мотиви рабського духу цілого покоління сучасників: "У мощеному із умовностей кублі, / у силу вбившись, ми терпіти звикли поступово / уклад життя" [4, 193], "Самі собі бездумними зробилися рабами" [4, 193]. У другому сонеті наскрізним виступає образ-символ людини, яку Господь створив із глини: "Для радощів життя, страждання і тривоги / гончар одвічний виліпив / крихку людську посуду" [4, 194]. Однак, попри звичне розуміння того, що Творець неначе вичакловує із землі щось прекрасне й неповторне, ліричний герой приходиться до протилежного висновку: "Мабуть, і через це такі одноманітні люди, / неначе старанно перебраний горох, – / квітають тільки зрідка людства сірий мох / ісузи, прометеї, брути, цезарі, іуди" [4, 194].

Майстерно побудовані метафоричні конструкції та вдало підібрані порівняння у поезіях проникливо висвітлюють тогочасний суспільний стан: “Все ж пуголовками в занедбанім здавен ставкові / завзято знов коماشок успіхів мізерних ловим, / як тільки урочистий скінчиться парад” [4, 196]; “Бездушні, мов комах порожньо тілі трупи, / за звичкою ми звичці коримося звично тупо” [4, 199], “Мов кола на воді, одноманітні дні зникають” [4, 201], “Жадання тягнуть нас, як псів на мотузку, / повз балагани розмальовані псевдокультури” [4, 203]. Автора дивує тотальна байдужість, сліпа покора, а також страх змінити життя, стати на інший шлях, докорінно новий: “Але чому старими йдемо – не по дорогах нових?” [4, 198]. Очевидно, саме тому ліричний персонаж почувається самотнім серед людської черствости та ницости: “свій світ оберігати мушу від іржі / і проти волі вік одведений дожить, / одкривши настіж душу смутку, / дріб’язкам, нудоті” [4, 200], “Неначе допит, тягнеться докучлива самотність – / дверей багато, та не вийти, не ввійти” [4, 201]. Загалом поетове світосприйняття тяжіє до контрасти-ки, і *Вінок прозріння* – яскраве цьому підтвердження. Протиставлення певних думок, суджень, зрештою трансформується в істинне твердження. І хоча у творах переважає мінорна настроєвість, у п’ятнадцятому сонеті в останніх рядках звучать оптимістичні ноти, зумовлені усвідомленням того факту, що всі ми приходимо в цей світ, аби, не зважаючи на перешкоди й негаразди, залишати по собі

лише найкраще та стати надійною опорою для майбутнього покоління: “Та будьмо гордими! Щоб навіть у нікчемному падінні / яскраве світло в грудях зберегти. / Світімось маяками! Хай прийдешні покоління, / переступивши легко через нашу поступовість, / промовлять радісно з своєї висоти: / «З’явилися на білий світ усі ми, як онова»” [4, 207].

Проаналізувавши вінки сонетів Костя Шишка, можна сміливо відзначити неабияку майстерність поетичної нарації, синтез мистецтв, вдалі порівняння, багатий образний світ, вибагливе римування, а також філігранне послуговування засобами художньої виразности. І хоча у вінках мистець дещо відходить від усталеної форми, зокрема в структурно-строфічній будові, можливо, саме завдяки таким відхиленням від своїх канонічних обмежень та подальшим їх поновленням, твори цього жанру вже близько восьми століть зберігають художній потенціал. Сонетна спадщина Костя Шишка є досить різноманітним та цікавим матеріалом, що засвідчує неповторність індивідуальний стиль його письма.

#### Bibliography and Notes

1. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром’як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2006, 752 с.
2. Павличко Дмитро, *Гармонія любові, [у:] Світовий сонет. Антологія*, Київ: Дніпро 1983, 470 с.
3. *Сивий бард осінньої печалі: Літературно-критичні статті, есеї про творчість поета Костя Шишка*, Луцьк 2005, 128 с.
4. Шишко Кость, *Пісня дощу: Вибране з неопублікованого*, Луцьк 2001, 256 с.

**Myroslav Layuk**

**LOCI OF THE SYMBOLIC SENSES CREATION  
IN THE WORKS OF VASYL' HERASYMYUK**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

**Мирослав Лаюк**

**ЛОКУСИ СИМВОЛІЧНОГО СМИСЛОУТВОРЕННЯ  
У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА**

*Abstract:* In the article there are examined the main loci of the symbolic senses creation that are relevant to the "Carpathian text" of Ukrainian poet Vasyl' Herasimiuk. These «places of power» – e. g. Kosmach (the "capital" of Carpathian world) or Grehit ("the center of the sacred geography") acquire formula meaning and produce senses. The loci of the symbolic creation become the basis of spatial dimension of the text and define its relations with other structures.

*Keywords:* the loci of the symbolic senses creation, the Carpathian text

В українському літературному дискурсі можна спостерігати присутність "карпатського тексту" – складної семіотичної єдності, що є комплексом взаємопов'язаних структур (образних, мотивних, часопросторових тощо) із виразними мітологічними ознаками. Найяскравіше це явище присутнє у творах Василя Герасим'юка.

Реалії "карпатського тексту" у Герасим'юковій творчості мають досить точне "місцезнаходження". Основні локуси є "місцями сили", стрислотворчими структурами. Попри чітку топоніміку (Ворохта, Косів, Космач, Мончели, Прокурава, Рушір, Ясіня тощо), у Герасим'юка існують також безіменні потоки, гори, бараки, що постають у його

текстах як мітологічні локуси (вони повторюються у різних його віршах, набувають формульного значення).

За Бенедиктом Андерсоном, конкретні елементи географічного простору, "адміністративні структури" – "продукують смисли" [1, 76]. Цитуючи Віктора Тернера, який досліджував "мандрівки" як "сміслоутворюючий досвід", Б. Андерсон робить висновок, що такі місця як Мекка чи Рим мають об'єднавчу функцію і центрують спільноти. Дослідник робить висновок про те, що ці місця стають певними локусами сміслоутворення, відіграючи роль групових ідентитетів (як прихильник конструктивістського погляду на походження ідентичності, Ан-

дерсон надає цим локусам важливого значення).

У поетичній свідомості також відбувається певне конструювання локусів символічного смислоутворення. Таким прикладом може бути Дукля у Богдана Ігоря Антонича. Це місце стає центром його “лемківського світу”, при цьому географія решти простору структурується відносно нового центру; як наслідок – виникає “міт про народження і смерть Христа в Україні” [6, 10-18], коли, за Антоничем, “Народився Бог на саях / в лемківськiм містечку Дуклі”. (У творчості Герасим’юка Ісус теж невіддільний від карпатського простору: “Твій тато найменше ягня підбирав / і ніс під колиску твою. // Ягня оживало! Для лагідних слів / твої отверзались уста. / Ти як міг забути?! Ти б очі підвів – / воно на руках у Христа” (*Ти співвітчизника скручуєш в рiз*)).

У своїх поетичних текстах Василь Герасим’юк конструює локус “Космач” як центр, “столицю” карпатського світу, а гору Грегiт – як власний “центр сакральної географії” (за Б. Андерсоном).

Попри те, що Герасим’юк походить з села Прокурави, за центр просторового виміру “карпатського тексту” поет обирає місце, з яким пов’язані найважливіші для нього сторінки карпатської історії.

Насправді Космач і рідне село для Герасим’юка не мисляться як різні локуси, адже географічно вони розташовані поряд, Прокурава має набагато менший розмір і, як пояснює сам поет, “оскільки вона при дорозі з Шешорів, Пістиня, то її виділили в окреме село” [2, 15-16], тобто воно є присілком Космача.

Космач був символічною столицею для Олекси Довбуша і опришків, тут відбувалися важливі бої ХХ століття, – а це два головні історичні зрізи, які важливі для Герасим’юкової моделі історії. Також це село, одне з найбільших за площею в Україні, знаходиться в самому центрі Гуцульщини. Тому у випадку Герасим’юка приватний центр світу збігається із вже заданим “локусом смислоутворення”. Це, зокрема, відрізняє його від ще одного поета карпатського терену (закарпатського) – Петра Мiдьянки, котрий таким “місцем сили” має рідне село, де народився і живе, – Широкий Луг. Мiдьянка пише, використовуючи говірку цього села; його тематика зосереджується, в основному, на “вертикалі” цього простору, означеного лінгвістично. Натомість Герасим’юків Космач претендує на роль центру не тільки Карпат, а й усієї України; поетова лінгвістична поведінка припускає хіба що дуже нечасті діалектні граматичні чи лексичні вкраплення.

Космач постає ключовим місцем через те, що він центрує і особисту родову, й загальну “карпатську історію”. Саме в його “потоках” і “баракках” перемагають зло і гинуть українські партизани: “ввійшли у хату, бо намокли / в потоці тому. Сіли і замовкли. / “Ви з Космача чи з Брустур?” – / “Ми з облав.” (*Прийшли вночі. „Твій, діду, син умер...”*). Цей вірш завершується перенесенням трагедії людини на трагедію всієї землі, яку уособлює її “столиця”: “...З потока підняли, несуть у ліс... / І той, котрий прокинувся, заплаче. / А може, й ні. Бо там не буде сліз, / де ти перевертаєшся, Космаче”. Саме з цим місцем пов’язана історія слави та зради

Довбуша і його побратимів. Після убивства ватажка у поемі 1745 – *Петрівка*, його розрубують на 12 частин і передають “голову – у Космач на храм”.

Один із віршів зосереджується на виявленні трагедійних змістів, пов’язаних з цим місцем:

– Що таке, мамо, Космач?  
Скільки присілоків у нього?  
– Сину, це материн плач.  
В неї немає нікого.

– Хто його, мамо, зіткнув?  
Звідки воскової плити?  
– Сину, це з жовтих отав.  
Бог не велів їх косити.

Сам Герасим’юк коментує цей текст так: “Тут було пролито стільки крові, стільки смертей, що з воску, який крапав із поминальних свічок, утворилися плити. Від їхнього жалобного світла пожовкли навіть отави, яких не дозволено косити. Бо це отави примарні, отави смертей” [5, 316].

Поряд зі “столицею” є поетове “заплічне мале село”, звідки походять усі його предки. Прокурава постає потужним місцем сили, а батьківський дім – місцем зустрічі із трансцендентним: “Я вірші пишу / вночі в Прокураві, / я вірші пишу / в татовій хаті, / доки сидять / під стіною на лаві / мої предки / вбиті й потяті (*Я вірші пишу вночі в Прокураві*). Це місце, де співіснують світ живих і світ мертвих, причому стан самого поета – на межі, він є медіумом: “моя душа, / як труна смерекова, / приймає прах, / вивільняючи душі”.

Саме в першій книжці *Потоки*, прописуючи свої творчі стратегії і телеологію текстів, Герасим’юк зо-

середжується на приватній географії, на карпатському просторі: “Я напишу такі вірші, / Які відчуватимуть сонце, як буки, / які перестрибнуть ворини / і жерепові кущі на толоці, / не розігнавши маржину, / а плакати-муть на зарінку... [...] Я напишу такі вірші, / Які нападатимуть раптово, як опришок, / що на дукати пана Яблоновського / збудував церкву в селі, де мав любаску. [...] Я хочу писати ці вірші так, / як розвиваються буки, / як стоять смереки” (*Я напишу такі вірші...*)”.

Неодноразовим спогадом із дитинства у поезії В. Герасим’юка є пам’ять про ярмарок у Косові: “На другу Богородицю / ми сходили з полонин, / а в неділю сіддали коней / і сивим осіннім досвітком / їхали на торги” (*Щороку...*). Ринок був місцем, де мешканці різних сіл спілкувалися і демонстрували результати своєї роботи. І досі ринок у Косові є відомим сувенірним ярмарком, де продаються вироби геть усіх видів народних промислів. У межах карпатської географії у Герасим’юковій творчості з’являються також Кути, Ясіня, Брустори, Коломия. Це детальна локалізація “карпатського тексту” Герасим’юка супроводжується своєрідним побутописанням.

Одразу ж треба зауважити, що всі описи побуту у цих конкретних локусах текстах зводяться до певної ритуалізації, що зумовлює вихід на аксіологічні узагальнення. При цьому відбувається певна каталогізація побутових речей, деталізація простору, онтологізація життєвих буднів.

Зі скрупульозністю, не випускаючи дрібних подробиць у *Дидактичному етюді (I)*, Герасим’юк зображує

процес лісозаготівлі. Поет каже не відрубувати зі зрубаної смереки верхівку, бо “навіть повержене верхів’я смереки / витягне з дерева убитого / всі соки, / зробить його легким і теплим і непридатним для шашеля”. У віршах із таким щільним типом зображальності поет часом називає деталі, які відомі навіть не кожному мешканцеві Карпат. Він залучає до своєї лексичної системи найвужчі терміни: наприклад, у вірші *Білими волічками...* зазначає назви вовни, яку почергово зістригають із овець: найперша – “міцка”, друга – “натинина”, а третя “не має імени...”.

У вірші *Не продається кров Агнця...* мистець вказує на найменші подробиці, які стосуються бринзи (вид сиру): від економічних (вона “щоразу дорожчає”) до власне технологічних, тобто процесу її виготовлення: “Починається з крові місячного теляти, / якою обagriш руки, / якими жертву розтинаєш, / аби вийняти не серце, а шлунок із грудкою сиру, // яку обмиєш і заллєш коров’ячим молоком, / солі не забудь насипати, побільше солі, / аби в тому шлуночку, як у капшущі, / зсохлося все на глєг, // без якого не буде бринзи”. Подаючи вузько вжиткову лексему “глєг” (фермент, який добувають із шлунку молоді чи ненародженої вівці або теляти), розповідаючи, що люди кажуть про бринзу на базарі, поет починає цю розповідь словами: “Не продається кров Агнця, / якою ми викуплені”. Відтак побутова замальовка перетворюється на священне ритуальне дійство: “І лагідно, як Спаситель, / притискаючи до серця, / тримаєш телятко на руках, / цілуєши латку білу на лобі // перед тим, як пере-

різати горло”. Як зауважує Людмила Кісельова, “вимушена розлука з мітом обезсмилює речі та знецінює людське буття, тож Герасим’юк ці речі сакралізує” [3].

Герасим’юк прописує поетапний процес лісозаготівлі й сінокосу, прагматичні побутові розмови, народження худоби, збирання ягід тощо. Його поетика у 1980-х, на тлі офіційної літератури й культурної ізоляції від світового літературного процесу, викликала певне несприйняття з боку сучасників. Зокрема, Ярослав Мельник пише, що Герасим’юкові верлібри “часто нагадують новели”, і вважає, що “узагальнення, які могли б стати основою поетичної ідеї, тут відсутні” [4, 10], Я. Мельник намагається поставити під сумнів саму “поетичність” В. Герасим’юка. Цитуючи верлібр, автор статті навіть не використовує знаків для позначення меж рядків, подаючи їх як прозу. Насправді подібна манера письма, яку, до речі, так само у той час використовували В. Голобородько, М. Воробйов, О. Лишега тощо, не говорячи вже про європейські претексти (Е. Паунд, Т. С. Еліот, Д. Г. Лоуренс), дозволяє В. Герасим’юкові максимально наблизити текст поетичний до відображення специфічного побуту, слово – до речі.

Така густа деталізація утверджує відчуття реальності “карпатського тексту”, стає підґрунтям розбудови його основоположних структур.

Локуси “карпатського тексту” поета потребують “персонажів”. Героями віршів В. Герасим’юка стають члени роду, односельці, мешканці округи, історичні опришки, повстанці, персонажі священної істо-

рії, які контамінуються з образами мешканців Карпат.

Ще у першій книжці, яка виконувала функцію формування просторової бази “карпатського тексту”, центральним був цикл *Кахлі*. Саме тут, в основному, створювався інваріант сюжету, де діяли персонажі карпатського простору.

Цикл *Кахлі* побудований на екфразисі: поет нібито описує сюжет циклу кахель майстра Олекси Бахметюка (1820 – 1882, с. Пістинь Косівського району Івано-Франківської області) є основоположником так званої “косівської кераміки”. Саме він є творцем своєрідного канону цього напряму народного мистецтва. Зокрема, він обмежується у своїй кераміці використанням глазурі зеленого, жовтого й коричневого кольорів на білому тлі. Персонажі кахель зображуються, в основному, у профіль; прописуються деталі одягу; крім цього, часто використовуються тваринні й рослинні мотиви. Олекса Бахметюк робив на замовлення славнозвісні п'єци – печі, на яких кожна кахля була частиною упорядкованої історії, яку можна було читати.

Василь Герасим'юк іноді попросту переповідає сюжет кахель: “там їде карета, / в кареті – одна голова, / більша від кучера і коней...” (*Місячної ночі...*). Але також і домислює те, що може відбуватися за межами цієї кахлі. Його поетичний цикл перетворюється на серію замальовок із карпатського життя. Часом вони апелюють до одного з фрагментів ансамблю майстра Бахметюка, проте, в основному, це замальовки із побутового життя Карпат середини ХХ століття. Деколи вони досить ста-

тичні й створюють враження письмового ескізу до кераміки: “Дальнім грунем, / самим верхом, / тато йде / і веде коня, / а на коні хлопчик сидить маленький... / Мати / йде за ними, / визбируючи ягоди в травах... (*Дальнім грунем...*).

Деякі “кахлі” передають одночасно кілька ситуацій, достатньо динамічних і емоційно напружених мікросюжетів. Так, у вірші *Вибігла серед ночі з хати...*, йдеться про кілька осіб у різний час та в різних місцях: і про перелякану жінку, яка серед ночі вибігла з дому; і про її переховування на черешні; а ділі – про носіння їжі в ліс (очевидно, повстанцеві) та про потік, що витікає з бункера...

Частиною побуту стають вже згадані події, які стосуються УПА. Наприклад, у вірші *Верхами біжить* відтворено епізод, коли “мати мертвого Святослава / впала на замінованого сина, / і разом вони піднялися в небеса”. Ці всі персонажі стають дійовими особами “карпатського тексту”.

Інші персонажі “з історії” вписуються в ті ж “кахлі”. У вірші *Чомусь рішили: суці, значить – суче...* поет виписує коло “чорних хлопців”: опришка Олексу Довбуша і його найближчих побратимів – Орфенюка й Баюрака. Він вказує на опришківський маршрут через Кути на Космач (описаний у народній пісні *Ой понід гай зелененький*: “Аби Кути не минути, / До Космача повернути. / До Космача, та й до Дзвінки, / До Штефанової жінки”). Але йдеться про час, коли нема ще ні Герасим'юка, ні згаданої пісні: “Ще пісня буде. Ви ще є. У плесо / небес космацьких я іще не впав”. Поет ставить себе на місце Довбуша, намагається уявити,



як могло би бути по-іншому. Вірш розповідає про те, як ватажка опришків зрадила жінка (“Вмер він через суку”), через яку Олексу підстрелили. Проте мистець не демонізує цю жінку, а навпаки – представляє її як подарунок долі, як ту, яка рятує Довбушеву гідність і сутність, уберігаючи його від смерти у полоні: “Я тільки запитав себе: “Олексю, / а як би ти у ратуші вмирав?”).

Владімір Топоров зазначає, що для відображення акту творення в ритуалі “необхідно уміти знайти центр світу і той момент, коли профанічна тривалість бездуховного і неблагодатного часу розривається, час зупиняється і виникає те, що було «на початку»” [7, 15]. Такою точкою відліку у В. Герасим’юка є гора Грегит.

Її неодмінним атрибутом стає каміння, цей сакральний простір негостинний до людини: “І ти на Греготі потанцював, / і тобі там руку місяць викручував!.. / Повело тебе весною самим верхом, / по камінні тому закрутило!” (*І ти на Греготі потанцював...*). У цьому вірші той, хто заблукав у лісі (зважаючи на контекст усього циклу *Кахлі*, ця постать – повстанець), згодом виходить на сільські поселення і проситься переночувати. Та його знаходить посланець Греготу – “той вітер”, – видаючи присутність чоловіка: “І тільки в кімнаті, / де тобі постелили, / де на стінах висіли сопілки і фляри, / знайшов тебе при місячному світлі / той вітер, / дихнув на стіни – / і заграло все, як уміло...”.

Територія гори не збігається із традиційним уявленням про “рідний край” як безпечний простір. До слова, у вірші *Дорогою на Мончели*

сходження на гору супроводжується знаками непривітності: “коли обминаєш роздерту ведмедем корову, / розумієш: ти майже прийшов”.

Грегит – місце темних видінь і небезпечної близькості сакрального. У вірші *Чуєш мене? Багрянні захід і схід...*: “Грегит стоїть проти неба – темний, як міт / про полеглого Бога в небеснім зворі”; “Грегит стоїть проти неба – темний, як страх / богоборця в обагреному лахмітті”.

Василь Герасим’юк часто повторює, що цю гору видно з вікна його дому в Прокураві; він спостерігає її здаля як окрасу пейзажу: “Бродиш, коли Грегит замело, п’єш каву, / коли впали сніги на плечі й нові падуть” (*Бродиш, коли Грегит замело, п’єш каву...*). Але коли перебуває на самій горі, настрої кардинально змінюється – на священний трепет. У цьому приватному “центрі сакральної географії” (за Б. Андерсоном), “у цьому розрідженому повітрі, / без усілякої мрази, в якій бовтається вниз” (*Де гуцули?*), сходиться на поета осяяння: строгість і справжність пейзажу провокує до роздумів про мерзенність усього штучного, усього, що “вниз”, навіть до себе самого – “тільки із мерзенною своєю правдою про себе, / яка не визволяє, а добиває...”.

Локусом, побудованим за моделлю Греготу, є барак. На перший погляд, його можна вважати символічним “Антигреготом”, тобто “низом” з традиційним набором асоціацій. Проте цей локус у Герасим’юка зазнає інверсії. Барак (це слово асоціюється насамперед з табірним житлом) для Герасим’юка стає місцем здійснення актів мужності і людяності: саме тут жили карпатські повстанці, серед яких

багато Герасим'юкових родичів і односельчан. Абсолютним відповідником карпатського бараку є барак карагандинський, де вивезені мешканці гуцульських сіл змушені були вмирати в нелюдських умовах. У вірші *Старий Завіт* контаміновані два простори: нари у Косові (де була в'язниця НКВД) і барак в Караганді (місце евакуації "буржуазних націоналістів"). Кость Москалець каже, що "сама географія, відрубність гірських регіонів і самотність гуцульська ментальність перетворювали рух опору на метафізичний спротив людини нелюдському" [5, 308]. *Старий завіт* – це спогад про старий карпатський світ, який ще не знає лінійности часу. Герасим'юків "тато у тифозному бараці / читав Старий Завіт. А поруч труп / лежав...". І в цьому пекельному пейзажі відбувається зустріч людини зі світом духів: до чоловіка приходять Чугайстер, цей лісовий дух розминається з останнім представником карпатського світу, котрий відходить у вічність: "в ранковій тиші. Стало ще тихіше". Карагандинські реалії тут переносяться "у піднебесся" – в полонину, рідний головному героєві простір. Сам Герасим'юк коментує: "зустріч людини зі світом духів завжди небезпечна і може погано закінчитися для неї, незалежно від того, з якими саме духами – добрими чи злими – вона стикається" [5, 314]. Полонинська ватра – це вельми складний локус хоча б тому, що вогонь поєднує два світи (про небезпечні наслідки зустрічі яких було вказано вище). Відомо, що вівчаря, якого призначали стерегти у полонині ватру і який її не вберігав, жорстоко

карали побратими, і ця кара інколи могла доходити до вбивства, адже ватра "...помирає тільки раз, / тому бережемо її".

У вірші згадується "Книга" як символ перетворення "низового" локусу на рятівний "верх": "Мій тато у тифозному бараці / читав Старий Завіт. А поруч труп / лежав. Іще вчорашній. Наче зруб, / зів'язав барак. Не винесли і вранці, // і тато Книгу між собою й ним / поклав. Заплющив очі і розплющив. / Бо вимовить не міг. А зір подужчав. / Здіймавсь барак, мов полонинський дим...". Навіть у таких умовах людина прагне зберегти людяність. Вона читає Старий Завіт, а це означає, як вказує поет у коментарі, "не лише частину Біблії, а й світ гуцульських мітів, зв'язок між полонинськими людьми та духами, передавання цього зв'язку від покоління до покоління" [Цит. за: 5, 314].

Типологічним відповідником бараку у Герасим'юка є криївка, де переховуються партизани. Вірш *Коса* розгортає цілий епічний сюжет: жінка-повстанка, яка змушена довгий час сидіти під землею, просить товариша відітнути її пишну, довгу і прекрасну косу. Проте воїн відмовляється це робити і довгий час сам щодня розчісує волосся, яке стає символом світозбереження, а розчісування – ритуальним дійством, що забезпечує світові впорядкованість і тривання у часі.

Як бачимо, "традиційні "верх" та "низ" космосистеми у поезії В. Герасим'юка часто піддаються інверсії: гора Грегит залишається "найвищим" місцем етичної системи поета, але при цьому несподівано у "низових" бараці та криївці відбувається смерть "найкращих",

що змінює аксіологічний вимір цих місць.

Отже, розбудовуючи “карпатський текст”, Василь Герасим'юк у мистецькій формі прописує його локуси. Основний із них – Космач – постає символічним центром сакральної географії поета. На основі цих “місць сили” вибудовуються “локуси символічного смислоутворення”, які не тільки визначають просторовий вимір тексту, а й мотивують його зв'язок із іншими структурами, наприклад, історичним і культурологічним вимірами.

### Bibliography and Notes

1. Андерсон Бенедикт, *Уявлені спільноти: Міркування щодо походження й поширення націоналізму*, Київ: Критика 2001, 271 с.

2. *Інший формат: Василь Герасим'юк*, Івано-Франківськ: Лілея НВ 2004, 60 с.

3. Кісельова Людмила, *Поетика та ідеологія міту у творчості Василя Герасим'юка (за збіркою “Кров і легіт”)*, Рукопис.

4. Мельник Ярослав, *Пахнуть сіном кийські дахи*, [у:] Idem, *Сила вогню і слова*, Київ 1991, с. 5-20.

5. Москалець Костянтин, *“Папороть”: етика і поетика*, [у:] Герасим'юк Василь, *Папороть*, Київ: Просвіта 2006, с. 294-322.

6. Росовецький Станіслав, *Міт про народження і загибель Христа в Україні*, [у:] *Ритуально-мітологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць*, Київ 1998, с. 10-18.

7. Топоров Владимир, *О ритуале. Введение в проблематику*, [в:] *Архаичский ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва: Наука 1988, с. 7-60.



**Nataliya Khytra**

**THEME OF SCHOOL LIFE  
IN THE WORKS OF MARYNA PAVLENKO**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Наталія Хитра**

**ТЕМА ШКІЛЬНОГО ЖИТТЯ  
У ТВОРЧОСТІ МАРИНИ ПАВЛЕНКО**

*Abstract:* The article is devoted to the problem of determining the specifics of children's literature in terms of its differences from fiction for adult readers and positioning the issue of children's books by literary scholarship. There are observed tendencies of Ukrainian children's literature at the present stage on example of works of Ukrainian writer Maryna Pavlenko.

*Keywords:* modern children's literature, literature for children, artistic specifics, Maryna Pavlenko

Соціальний та цивілізаційний прогрес XXI століття зумовили бурхливий розвиток і динаміку життєвих реалій. Теми та сюжети, притаманні минулій епосі, еволюціонують згідно з запитамі доби, трансформуються разом із соціокультурними реаліями. Література, як інструмент художнього представлення й осягнення цих реалій теж не стоїть на місці. Особливо цікавою з погляду еволюції є література для дітей, оскільки саме вона є одним із головних факторів впливу на формування дитячого світогляду. Саме тому подібні ідейно-тематичні трансформації у дитячій літературі потребують детального критичного аналізу. Ключовим є питання: якою саме повинна бути література для дітей, яку функцію повинна виконувати

вона у сучасному суспільстві? Пошуки відповіді на ці запитання зумовлюється саме контрверсійністю в позиціонуванні дитячої літератури, неоднозначності її як літературного явища, а також у визначенні функцій дитячої літератури та її художньої специфіки загалом.

На прикладі творів для дітей Марини Павленко спробуємо проаналізувати характерологічні особливості дитячої літератури XXI століття, й, одночасно, намагатимемось виокремити та розглянути ті функціональні особливості, які вирізняють дитячу літературу серед загального літературного процесу.

Варто насамперед зазначити, що приналежність дитячої літератури до красного письменства залишається

спірним серед літературознавців. Деякі науковці взагалі не включають її до сфери досліджень літературознавчої науки, в той час як інші виокремлюють її як особливий тип літератури.

Літературу дитячого сегменту письменники багатьох країн ставлять в один ряд із дорослою, оскільки вважають дітей за рівноправних читачів. Аналізу сучасної дитячої літератури присвячено дослідження Д. Фергюсона, П. Ганта, С. Лелера та інших. Проте українські літературознавці лише нещодавно почали проявляти широкий інтерес до цього типу літератури [1], [2], [4], [8], [9]. В Україні, виокремлювати жанр дитячої літератури почали в середині минулого століття [2]. На той час на літературу покладалася ідеологічна місія, а соціалістичним канонам мало бути представлення щасливого життя дітей у Советському союзі. Прикладом такого підходу залишаються твори для дітей Олеса Донченка, Олександра Копиленка, Віктора Близнеца. Такі твори виконували пряму ідеологічну функцію; вони мали випродувати людину нового соціалістичного типу, життя якої було б нерозривно пов'язане з ідеями й ідеалами комуністичної партії та її ідеологією. Тому й не дивно, що ідейно-тематичний спектр творів дитячих письменників цієї доби був досить обмежений (детально про це: [1] і [2]).

Наративні стратегії сучасної прози для дітей демонструють гнучкість і мистецьку плястичність. У ній спостерігається тенденція до схрещування різних стилевих і жанрових ознак, що неминуче призводить до взаємозбагачення [2, 283]. Сучасна дитяча література формується під впливом нових технологій, сучасного світобачення та не обмежуються

лише дидактичною функцією; вона живить розум та уяву дитини, є засобом духового розвитку, відкриває нові світи та моделі поведінки. Кінець ХХ – початок ХХІ століття робить дитячу літературу серйознішою, реалістичнішою, в деякій мірі прирівнює до дорослої, адже у цих творах вже піднімаються заборонені раніше теми, немає практично ніяких табу. Сюжет творів для дітей насичується, як звичайно, пригодами, подорожами, образність тут ускладнена реалістичними психологічними портретами. Такі твори формують особистість, допомагають дітям зрозуміти сучасний світ та своє місце у ньому.

Навколишній світ змінюється, зі стрімким розвитком сфери інформаційних технологій невпинно зростає доступність інформації для дітей. Як наслідок – діти починають раніше переймати рольові моделі дорослих, сфера їх зацікавлень зміщується до сфери зацікавлень дорослих. Такі тенденції призводять до відповідної еволюції самої дитячої літератури, в якій усе більше стирається межа між двома світами – світом дітей та світом дорослих.

Творчість української письменниці Марини Павленко – яскравий приклад сучасної дитячої літератури. Герої її творів живуть у реальному світі з усіма його проблемами та негараздами. Діти вчать жити у ньому, знаходити друзів та кохання, прагнуть зрозуміти як влаштоване життя та міжлюдські взаємини. Твори Марини Павленко стирають кордони між дорослою та дитячою літературою. Вона зауважує, що не відокремлює «дитячої літератури від “дорослої”». Дитиною [я] зображала з ляльками велику маму, зараз – по-дитячому прагну якогось

вигаданого загадкового й захищеного світу. Де та лінія, котра визначає межу між дитинством і дорослістю в кожній людині? У моїй першій книжці поезій дуже багато “дитячого”, але ніхто не називав *Бузкових зошитів* літературою для дітей. І навпаки, в *Домовичкові з палітрою* та казках *Півтора бажання* не лише немає “дитячого сюсюкання”, а й багато прагматизму, іронії, інших симптомів дорослого буття» [3].

І дійсно – де проходить та межа, яка відділяє дитину від дорослого? Подібний погляд на тему дитинства і дорослості визначив ряд особливостей творчого доробку Марини Павленко. Її твори, хоча й мова в них часто йде саме про дітей та їхній світ, цікаві і пізнавальні не лише для дітей. Розглядаючи тему дитинства і підліткового періоду, а також всього, що пов’язано із внутрішнім світом юної людини (тими проблемами й запитаннями, з котрими вона зіштовхується на шляху свого становлення), не можна оминати таку близьку для більшості сферу як освіта, а зокрема – шкільне життя. Таким чином, у творчості Марини Павленко сходяться ніби як два світи: фантастичний казковий світ (з його чудесами й чарівними просторами) та звичайнісіньке шкільне життя, з його буденними, але такими близькими й сильними переживаннями. Школа, без перебільшення, є одним із тих фундаментальних факторів, які відіграють вирішальну роль у формуванні дитячого характеру, визначають вектор розвитку молоді особистості. У школі дитина переймає рольові моделі поведінки дорослих. Саме тому, створюючи образи своїх героїв-школярів, Марина Павленко вкладає у них ті позитивні риси, які сприятимуть

розвиткові молоді людини, її повноцінному розкриттю і інтеграції в соціум.

Дитяча література не може обійтись без дидактичного аспекту. Саме тому головний герой дитячих книг повинен бути, перш за все, прикладом для наслідування. Дитина, прагнучи наслідувати свого улюбленого героя, у формі гри буде переймати його позитивні якості.

У 2001 року побачив світ твір Марини Павленко *Домовичок з палітрою*. Головний герой викликає у читачів інтерес і симпатію. Важко уявити собі, як Домовичок міг жити за дзеркалом. Він благає, щоб маленькі сестри, Даринка і Наталя, швидше його врятували. Для цього дівчата намалювали фарбами незнайомцеві обличчя на дзеркальній поверхні, відшукали для нього справжню бороду. І перед сестрами з’явився маленький зграбний чоловічок із бузковою борідкою, галантно відрекомендувавшись «Домовичком цієї хати». З цього моменту у Даринки і Наталі починається нове життя, сповнене надзвичайно цікавих пригод.

Образ Домовичка не новий у літературі. Іноді своїми пустощами він нагадує Карлсона, що живе на даху Астрід Ліндгрен. Але на відміну від нього Домовичок – інтелектуал. Він має Чарівну книжку, цікавиться поезією Павла Тичини й Максима Рильського, добре знає твори Тараса Шевченка. Цей герой постійно перевіряє граматику за *Орфографічним словником* і шукає в енциклопедіях пояснень до малозрозумілих явищ і понять. Свій інтерес до книжок герой, з притаманною йому шепелявістю, обумовлює тим, «що Домовичок без книжки – як риба без води», він любить «читати ночами в шухляді, присвічуючи собі

очима» і пояснює, «що в домовиків, як і в котів, очі в темряві світяться». Жвавий Домовичок захоплює своєю безпосередністю і позитивною енергетикою. Однак, якщо казка *Домовичок з палітрою* розрахована швидше на читача молодшого шкільного віку, то наступна казка письменниці викликає інтерес у доросліших школярів.

Новий етап у творчості Марини Павленко ознаменувався появою книги *Русалонька із 7-В або Прокляття роду Кулаківських*, яка стала лауреатом конкурсу «Коронація слова». Авторка назвала свій твір сучасною казкою про неймовірні пригоди семи-класниці Софійки, яка веде детективне розслідування.

Це перша книга з циклу. Вона побудована на динамічному сюжеті, в який вплетені і чари, й магія, і звичайні шкільні пригоди, в яких кожен підліток може впізнати й себе. Головна героїня повісті Софійка як і всі ходить до школи, вчить уроки, страждає від нерозділеного кохання; не обходиться тут навіть без любовного трикутника. Вона добра та чуйна дівчинка, намагається кожному прийти на допомогу – навіть незнайомця не залишить у біді. Мама Софійки вчителька, яка з дитинства знайомить доньку з письменством та фольклором.

У *Русалоньці із 7-В або Прокляття роду Кулаківських* Марина Павленко вірно дотримується свого творчого принципу – писати про реальне життя і реальних людей, які завдяки фантазії потрапляють в нереальні ситуації. Така позиція імponує читачеві-підліткові, який вважає себе дорослим, але в душі залишається дитиною.

Мотиви з шкільного життя знаходять жвавий відгук у динамічній і бурхливій уяві підлітків. Тема школи

у творчості Марини Павленко – це не просто спроба представлення ситуації в сучасній школі, не звичайний фактологічний опис проблем освітньої сфери очима дорослого. Шкільні реалії у творчості письменниці зображені через призму дитячих характерів. Історії про різні дитячі долі переконливо доводять, що усі труднощі можна перемогти на будь-якому етапі життя, якщо у серці є повага і доброзичливість до людей. Зображення близьких і доступних дитячому сприйняттю шкільних реалій, створення колоритних образів і характерів можуть слугувати підліткові гідним прикладом для наслідування.

У творчості Марини Павленко реалізуються й дидактичні аспекти, які притаманні дитячій художній літературі. Творчість письменниці дає дітям не тільки взірці в морально-етичному вимірі (хоча саме морально-етичний вимір є одним із головних у виховному процесі), але й вчить вправно послугувувати рідним словом. У повісті авторка намагається відтворити колоритні типажі сучасних школярів, їхню поведінку, сучасну сленгову говірку. При цьому сама письменниця звертає увагу на наступному моменті: «Нарешті дуже болюче питання – мова! Засилля русизмів і неграмотности зараз просто-таки поголовне! Часом навіть у видатних авторів собаки “лають”, ведмеді “благодарно бясять”, а тачку “чинять”! Що вже казати про переклади! А правильне використання відмінкових закінчень, а недолугі кальки з російської, а незграбна стилістика й таке інше, таке інше, таке інше! Чомусь вважається, ніби амебне спрощення речень і максимальне наближення до “общепонятного” – це мова “для дітей”. З іншого боку, мова дитячих

книжок не може бути переобтяженою надмірними поетизмами, канцеляризмами, складними конструкціями (як і “сюсюканням”). Легка, образна, сучасна (виходу немає: мусимо навчитися знаходити й українські природні відповідники російському сленгові), дотепна, містка – ось якою вона має бути, на мою думку» [3].

Одна із центральних постатей твору – образ самовпевненого учня Вадима Кулаківського, в якому уособлений психологічний портрет сучасного підлітка. Незважаючи на матеріальне благополуччя (його батьки-заробітчани надсилають достатньо грошей), він відчуває самотність і безпорадність. Софійка, побачивши потаємні сторони життя Вадима, вирішує допомогти йому. Таким чином казка отримує особливе, нове жанрове наповнення: тут окрім фантастичних і казкових мотивів, розкривається також і світ внутрішніх переживань підлітків, юнацької дружби та зародження кохання.

Марина Павленко у своїх творах порушує й проблему шкідливих звичок в житті молодого людини. Письмениця є прихильником і оборонцем традиційної моралі, яка розглядає шкідливі звички, зокрема тютюнопаління, як небезпечне і шкідливе для людини. Коли тотальна пропаганда алкоголю й тютюну заповнює інформаційний простір, молодим людям потрібен здоровий приклад, приклад позитивного героя, який не був би жертвою своїх залежностей. Саме такий тип героя витворює Марина Павленко. Софійка розпочинає своє розслідування, щоб допомогти своєму однокласникові Вадимові Кулаківському позбавитися родового прокляття. Поступово, крок за кроком, вона дізнається про страшну провину Вадимового прапрадіда.

Авторка якось відзначила, що прототипом образу Софійки стала її старша донька. З казкового арсеналу чарівних предметів, які, зазвичай, допомагають героям казкових повістей, авторка задіяла старовину дерев'яну шафу, спроможну переміщувати героїню у часі.

Ще одна важлива постать у творі – Сашко, колишній сусід Софійки. На відміну від Вадима, він живе бідно й змушений підзаробляти дрібною торгівлею. Він мріє назбирати якомога більше грошей для матері і двох сестер.

Марина Павленко відображає характерну прикмету сучасності: інтерес підлітків до історії свого народу, краєзнавчих пошуків, дослідження старовинних пам'яток архітектури, вивчення свого родоводу.

У казковій повісті для дітей *Ру-салонька із 7-В або Прокляття роду Кулаківських* письменниця творить особливий художній простір, в якому казкові реалії тісно переплітаються із реаліями сучасного життя і світу, ставить питання й намагається реалізувати екзистенційні проблеми молодого людини, яка мусить увійти у світ дорослих, знайти своє місце у ньому.

Ще одна повість Марина Павленко *Миколчині історії* (2008), ставить болючі проблеми сучасного суспільства – життя занедбаних дітей з неблагополучних родин. Дітям на вулицях міст, які щоденно вирішують проблему виживання, їх почуттям, думкам, мріям присвячена ця книга. У цій книзі розкривається проблема дитячої жорстокості і зверхності, яка бере свій початок у родинах, котрі цих дітей виховують.

Головний герой книги Миколка – самотній підліток, який гостро пере-



живає зневажливе ставлення деяких однокласників-дітей з успішних і заможних родин. Так, самовпевнена дівчина Чікса ображає його, називаючи його «гідотою», наказуючи, щоб він «навіть не дивився у її бік». Життя Миколки багате на здебільшого сумні пригоди. У школі його вважають поганим учнем і навіть ледарем. Але його душа – відкрита й незахищена. У хлопця не складаються стосунки із вітчизном-пਿਆком. Врешті халабудка на пустирищі стає для підлітка і його вірного друга песика Найдя справжнім домом. Разом вони шукають заробітку: збирають порожні пляшки і дрібні монети, загублені перехожими. Однак логіка нарації життя цієї дитини має вектор світлого прийдешнього.

Отже, сучасна дитяча література прагне охопити значний спектр тем та ідей, які залишаються важливими проблемами сьогодення: показати дітям реальний світ, пристосувати їх до дорослого життя. Автор твору для дітей намагається зацікавити сучасну дитину, сфокусувати її увагу на важливих проблемах буття, несучи особливе пропедевтичне навантаження підготовки до дорослого життя. Тому побудова нарративних стратегій у таких творах опирається на динамічних сюжетів, пригодницьких та казкових мотивах, на емоційній насиченості тексту. У творах Марини Павленко юний реципієнт серед персонажів впізнає себе, своє життя й оточення, свої проблеми. Такі твори допомагають їм знайти відповіді на запитання, які ставить життя. Через призму казковості дітей оточує знайома їм реальність, герої ходять до школи, сперечаються з батьками, знаходять друзів, закохуються.

Література для дітей становить особливо важливу складову будь-якої національної літератури, оскільки вона – світоглядний базис для молоді особистості, яка робить перші кроки на шляху самостійного пізнання світу, тобто тих явищ і процесів, із котрими вона буде мати справу в своєму дорослому житті.

### Bibliography and Notes

1. Будугай Ольга, *Аксіологічні та жанрові параметри пригодницько-шкільної повісті для дітей 1960–1980-х років*, Переяслав-Хмельницький: Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди 2009, 160 с.
2. Кизилова Віталіна, *Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття*, Луганськ: Луганський національний університет імені Т. Шевченка 2013, 400 с.
3. Павленко Марина, «Дитяча література – не сюсюкання», Web. 08.08.2016. <<http://vsiknygy.net.ua/interview/575/>>.
4. Мовчан Раїса, *Література для дітей та юнацтва в системі історії української літератури ХХ століття*, [у:] *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та коле́гіумах*, Київ 2010, № 10 (97), с. 77-84.
5. Павленко Марина, *Домовичок з палітрою*, Київ: Грані-Т 2007, 112 с.
6. Павленко Марина, *Миколчині історії*, Київ: Грані-Т 2008, 103 с.
7. Павленко Марина, *Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських*, Вінниця: Теза; Соняшник 2005, 219 с.
8. Салюк Богдана, *Enfant terrible у дитячій літературі. Топі сюжетів і провідні мотиви творів*, [у:] *Зарубіжна література*, Київ 2012, № 11, с. 4-7.
9. Філоненко Софія, *Дитяча література в сучасному глобалізованому світі*, [у:] *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*, Київ 2008, № 11/12, с. 12-13.

**Diana Kovalenko**

**CONCEPT OF BODY IN THE NOVEL  
OF SOPHIYA ANDRUKHOVYCH THE SALMON**

Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Діана Коваленко**

**КОНЦЕПТ ТІЛА У РОМАНІ  
СОФІЇ АНДРУХОВИЧ СЬОМГА**

*Abstract:* In the article there is reviewed the semantic field of the body's concept in the novel of Sophiya Andrukhovych *The Salmon*, which covers physical, bodily and spiritual senses of the main character, shows the ability of consciousness to be its own body. Shaped embodiments of the body's concept are determined in the novel by the formations process of sexuality, they are developed by the motive of child's sexuality; sexual pathologies; voyeur complex; deformed physicality in space of mental hospital.

*Keywords:* physicality, the concept of body, destructive-perversion sexuality

Проблема тілесності у сучасному філософсько-гуманітарному дискурсі розкривається через термінологічне відокремлення понять "тіла" й "тілесність", завдяки якому розрізняють розуміння фізичного тіла як матеріальної субстанції й "живого тіла" людини; біологічної конструкції (організму) й суб'єктивного переживання тілесного досвіду.

Тіло людини, зауважує В. Подорга, – відносно пізній продукт культури, його поява співпадає з розвитком відчуття смертності людської істоти. Між мною, що переживає присутність у власному тілі, й тілом розміщується смерть. Перші образи тіла скоріше належали мертвому тілу, трупові, ніж живому, тіло з'явилося із смерті [8, 11]. Із розвитком науки

тіло починає сприйматись як біологічна машина, яка при дбайливій експлуатації здатна справно служити своєму власникові певний (довший чи коротший) відрізок часу. Таким чином втрачається ототожнення тіла й власного я. Цінність тілові повертає філософія життя й феноменологія. Так "огранізм" у Фридриха Ніцше – це не набір біологічних функцій, а вмістилище "волі до життя", сили й активності. Едмунд Гуссерль, виводячи тілесність (*Leiblichkeit*. – нім.) із розрізнення понять – *Leib* (живе тіло, нім.) та *Körper* (річ, фізичне тіло. – нім.), говорить про здатність тіла людини бути живим, тобто бути уособленням суб'єктивного досвіду.

Тілесність – вважає Н. Медведева, – це субстрат людської життєді-

яльності, багатомірне утворення, яке існує у трьох іпостасях (біологічне (природне) тіло, внутрішня тілесність, зовнішня тілесність) і конструюється на їхньому перетині. Перша складова – біологічне тіло людини, тіло як організм. Друга – внутрішня тілесність, що містить у собі сукупність тілесних відчуттів людини, почуття самоти, відчуття «Я» як тіла у тілі. Третя – зовнішня тілесність або тіло для інших – тіло як символ, що відображає особистісні характеристики людини, а також, за допомогою якого здійснюється самовираження, те, що безпосередньо сприймається оточенням, завдяки якому людина включається в соціальні зв'язки [6, 9].

В. Розін, диференціюючи поняття тіла й тілесности, зазначає, що концепт тіла породжений анатомічним, фізичним й побутово-практичним сприйняттям, а категорія тілесности виникла на межі культурології й семіотики, які підкреслюють, що у різних культурах тіло розуміється і відчувається по-різному. Тілесність, за В. Розіном, – це новоутворення, конституйоване поведінкою, те, без чого ця поведінка не могла би здійснитися, це реалізація визначеної культурної та семіотичної схеми (концепту), врешті, це власне тілесність, тобто модус тіла. На відміну від тіла, яке лише росте й потім старіє, тілесність переживає незвичайні зміни. Органи тілесности можуть народжуватись й відмирати протягом життя (відповідно до змін і життя психічних структур, і функцій), просторово вони можуть накладатись і проникати навзаєм. У людині можуть складатись (народжуватись, жити й відмирати) також і більші тілесні одиниці

чи тіла, наприклад, “тіло кохання”, “тіло мислення”, “тіло спілкування”, “емоційне тіло”, “тіло пілота”, “тіло каратиста”, “тіло танцюриста” і т. д. [9] Таким чином, тілесність лежить у площині духу, з одного боку – надаючи тілові сакрального значення, з іншого – трансформуючись у здатність свідомости бути власним тілом, отожднювати себе з тілом.

Тема тілесности у романі *Сьомга* Софії Андрухович реалізується пріоритетно через процес становлення сексуальности. Письменниця працює з такими мотивами: дитяча сексуальність, сексуальна патологія, садомазохістський комплекс, деструкція жіночої тілесности, гіперсексуальна жінка, вуаєризм.

Тіло як особливий, найближчий нам простір, стратифікований і даний в ієрархії своїх органів, внутрішній і відкритий для нас, ми поступово, як невідому територію, починаємо обживати від нашого народження і освоємо до самої смерті. Навіть ідучи з життя, ми залишаємо тіло (або воно нас) так і не обжитим, неосягненим, тому що не всі його органи є видимими, як не всі невидимі належать саме нашому тілу [8, 84]. Про неможливість осягнути, а відтак, і обжити власне тіло йдеться в розділі *Кров*. У образі тітки Галі, яка була “вродженим секс-символом”, втілюється мотив гіперсексуальної жінки: “Важливо те, якою вона завжди була. Важлива ця невідповідність її тіла і невідповідність сексу, який вона в собі носила, до життя, в якому жила [...] навіщо в ній було стільки сексу? Вона сама не знала, що з ним робити, вона ніяк його не використовувала, вони заважали одне одному навзаєм, не вмiли да-

вати одне з одним раду, копали одне одному ями – так ціле життя в них і просиділи” [1, 67-68]. Неприручена сексуальність цього жіночого персонажа втілюється е деструктивних потягах: “Їй подобалось псувати і нищити – настрій, любов, стосунки, життя, себе” [1, 71], а садизм реалізується не лише в стосунках із іншими людьми, але й переноситься на власне “я”, трансформуючись у мазохізм. Нереалізована гіперсексуальність героїні детермінує стан невдоволення життям. Лише зрідка, виконуючи подружній обов’язок, Галя відчувала спокій і радість, “але це майже не було пов’язане із сексом всередині неї, вона відчувала, наскільки далеко те, що вона має, від того, що повинно бути” [1, 68].

Єдине, що героїня зробила у відповідності до свого тіла – облаштувала власну простору спальню і встановила там безліч дзеркал, які символізують нарцисично-мазохістські потяги. На думку Моріса Мерло-Понті, дзеркало промальовує і розширює метафізичну структуру нашої плоти, висловлює й відтворює своєрідну рефлексивність чуттєвого. Завдяки йому моє зовнішнє доповнюється, все найпотаємніше, що у мене було, виявляється в цьому образі, цьому пласкому й закритому у своїх межах сущому [7, 23]. Галя встановила трюмо з дзеркалами так, щоб з будь-якої точки кімнати можна було споглядати себе одночасно з усіх боків: “Їй подобалось бачити [...] свої руки, що доторкались то до стегон, то до грудей, то до литок чи стіп, подобався безпорадний вид ззаду, подобався королівський вид збоку, вона сідала на низький табурет посеред кімнати, сідниці і ляшки розплюскувались і тонули

в шершавій бордовій подушці, вона рвучко втирала пахучу вологу у свою шкіру, закидала голову, піднімала руки догори і кілька хвилин вдивлялась у темні закамарки під пахвами” [1, 69]. Втираючи креми в оголене тіло, вона відчувала їхню приємну прохолоду не тільки на власній шкірі й у пальцях, але й у тих виставлених напоказ, тільки видимих доторках, відображених у сотнях дзеркал. М. Мерло-Понті зазначає, що привид дзеркала виволікає назовні плоть, і ще щось невидиме, що було і є в тілі, відразу ж знаходить можливість наділяти собою інші видимі мною тіла. З цього моменту моє тіло може містити сегменти, запозичені у тіл інших людей, так само як моя субстанція може переходити в них: людина для людини виявляється дзеркалом. Саме ж дзеркало обертається інструментом універсальної магії, який перетворює речі в зримі уявлення, зримі уявлення – в речі, мене – в іншого й іншого – в мене [7, 23].

Особливим простором в романі є “райський сад дурдому”, в якому Софія, головна героїня роману, проводить багато часу, граючись зі своїми друзями та спостерігаючи за психами. Якщо поняття тілесности неодмінно носить соціальний, статево диференційований та індивідуалізований характер, то лікарня для божевільних стає простором деформованої тілесности. По-перше, психічно хворі люди ізольовані від “нормального” суспільства, по-друге – між чоловіками і жінками стерті зовнішні тілесні відмінності, по-третє – їхні тіла позбавлені “жаги жити”: “На них ніби повдягали ковпаки з товстого непробивного скла. Отак вони ходили у своїх піжамах, халатах і спортив-

них штанах, в гумових шльопанцях і покоцаних сандалях, ніби розмотували якусь нитку, яка, коли її не розплутати, могла їх задушити” [1, 101]. Не зважаючи на те, що божевільня – це, відгороджений муром від “нормального” світу, простір знедолених і відкинутих соціумом, героїня почуввається у ньому комфортно, серед яблунь із покрученими стовбурами і високої трави, а у жителів прилеглих вулиць вбачає явні ознаки психічних відхилень.

Божевілля за Жаном Бодріаром завжди є лише лінією, яка відмежовує нормальне від божевільного. Будь-яке суспільство, яке інтернує божевільних, саме є глибоко інфіковане божевіллям, що врешті-решт виявляється єдиним і повсюдним предметом символічного обміну під легальними знаками нормальності. Довготривала робота божевілля над суспільством, що ув’язнює його, тривала кілька століть, і сьогодні стіни притулків зникають – не через якусь чудову терпимість, а просто тому, що процес нормалізації суспільства через безумство завершено: божевілля стало повсюдно поширеним, залишаючись, як і раніше, в становищі вигнанця. Притулок для божевільних ніби розчинився в соціальному просторі, тому що нормальність дійшла до такої ідеальної точки, де вона сама знаходить характерні риси божевільні, бо вірус ув’язнення проник в усі фібри «нормального» життя [2].

Роман *Сьомга* – це “спроба скласти людину з мірядів детальок, зі значних і незначних подій, зі спогадів, з ран, образ, травм” [4], а відтак і пояснити формування дорослої тілесності на тлі дитячих травм. За Зигмундом Фройдом, випадки сексуаль-

ного зловживання з боку дорослих настільки ранять дитячу психіку, що діти не спроможні перенести ці жахливі переживання, які витісняються в несвідоме, а потім проявляються у вигляді психопатологій. І справа не стільки у самій травмі, скільки в патогенних спогадах про неї, що залишаються неусвідомленими, але такими, що викликають сексуальне збудження в період статевого дозрівання і в більш пізньому віці. Так, садистська поведінка вихователки дитячого садка Людмили Пилипівни формує у дітей нахили до садизму: вона будила їх у тиху годину, зривала трусики і вела мити горщики в яслях; “вона чомусь дуже любила мене цілувати”, “цмьок, цмьок, цмьок. Мокро і смердюче” [1, 126]; “давайте, дітки, бийте мене... сильніше, не бійтеся! Шмагайте! Це дуже корисно, кропива – лікарська рослина... дітям це починало подобатись” [1, 129]. Історія з педофілом детермінує потяг до нездорових сексуальних стосунків, чи радше до стосунків, які треба терпіти, жертвуючи власними бажаннями і відчуттями: “А він уже запустив свою жакливу руку з волосинами на пальцях, брудом під нігтями і рудими від тютюну пучками мені в труси. Я несміливо пручалася і терпіла” [1, 147].

Слово “терпіти” перетворює все сексуальне життя головної героїні на якесь суцільне непорозуміння. Перший зустрічний Вова позбавляє Софію невинності в тісній убогій квартирі: «Він вгризався в мене, втискався і тер, муляв і протискався, все це було якось так нудно і тяжко – абсолютно зайве і непотрібне» [1, 220]. Секс сприймається дівчиною не як наслідок пристрасти чи взаємної

симпатії між чоловіком та жінкою, а як нудне механічне дійство, позбавлене будь-якого сенсу. Другий сексуальний досвід ще болючіший, ніж перший. До того ж, згвалтування у напівсвідомому стані пов'язане з крадіжкою сімейної реліквії – образу Діви Марії. Лише через декілька днів пам'ять дівчини відновлює події тієї ночі, зіткані з примусу й бажання, сорому й жаху, приниження й насолоди – “місиво з роздертого м'яса, политого соусом із добре настояних, переброджених виділень” [1, 256].

Третій Вова (насправді не Вова, а Олекса чи Олександр) у житті героїні з'являється із просторів інтернет-чату. Він “злий, закомплексований і дуже розумний” [1, 279], “діє підступно і ницо” [1, 279], “уміє нав'язувати депресію” й “ламати віру людей у себе самих” [1, 230]. Звісно, такий типаж не міг не зацікавити Софію. Свою одержимість незнайомцем із демонічним ніком дівчина асоціює з образом черниць із Середніх віків, одержимих дияволом, який домінував, був брутальним, грубим і дарував справжні фізичні відчуття. Кохання до віртуального сатани “було збудоване із блювотних рефлексів, нудоти і сп'яніння” [1, 289]; вже саме його ім'я збуджувало так, що “із більшості ущелин та отворів починала сочитись морська, добре відстояна, вода” [1, 289]. Зустріч у реальному часопросторі з героєм чату приносить розчарування, адже він зовсім не відповідає тому образу, що малювала уява дівчини: “Його непривабливість була кумедною і дрібною. Колаж із маленьких вад – ніби карикатура або чийсь дружній шарж. Закислі очка, білі загострені гнійнички, сірка у вухах (ось тобі і диявол, і пе-

кло, і сірка) [1, 296]. Запопадливість і галантність Гавриляка навіюють Софії сум. Натомість сповна реалізується потяг до “нав'язливої повторюваності”, що відтворює також і такі переживання з минулого, які не містять жодної можливості задоволення, які не могли б спричинити задоволення навіть витіснених до того потягів [10, 26].

Тілесність Софії прагне бути поневоленою грубою чоловічою силою; і навіть розуміючи, що Гавриляк не має нічого спільного ні з цією силою, ні з омріяним демонічним чоловіком, героїня, все ж, вирішує “якось врятувати його для себе” [1, 299] й продовжити стосунки. Нанизуючи пов'язані із хлопцем зорові й нюхові образи, авторка посилює відчуття хворобливості й огиди: “Від запаху його поту я п'янію” [1, 300], “наче закоханий диплодок, тицяється він об мене своєю крихітною плескатою голівкою” [1, 301], “ентузіязм так і прискає з нього у вигляді слини” [1, 302], “бадьорий і смердючий” [1, 303], “ступає своїми ногами мультиплікаційного жабеняти” [1, 314]. Загалом, стосунки Софії й Гавриляка розвиваються в деструктивно-перверсійному руслі. Поцілунки, а точніше “обсмоктування губ і облизування лиця”, викликають “незатишні спогади про те, як няньки підмивали нас у дитсадку, не зважаючи на дитячу вразливість, на інтимність і сором'язливість” [1, 302]; спілкування обтяжливе й позбавлене інтересу, саме так, на думку Софії й Гавриляка, поводяться подружні пари з сорокарічним досвідом. Письменниця актуалізує стереотипне уявлення, наче б пари з великим досвідом спільного життя повинні обов'язково бути

не тільки не зацікавленими в сексі, що виглядає вповні правдоподібно, але й не відчувати ніжності й поваги одне до одного. В описі своїх сексуальних стосунків героїня роману не завжди послідовна. Іноді це секс із жалощів: “Я нерухомо лежала, закинувши голову, і чекала. Нехай уже собі, думала я доброзичливо, нехай уже собі, бідне телятко” [1, 312]; іноді – вияв непідробного фізичного потягу: “Мене раптом почало накривати такими хвилями збудження [...], від яких темніло в очах і перехоплювало подих” [1, 315].

Завершує цей парад сексуальних дев'ятих еротичний потяг Софії до молодшого брата Гавриляка (“Молодший замуликав таким солодким хриплим голосом, що мене кинуло в жар” [1, 315]) і гомосексуальні стосунки між братами: (“Молодший підвів голову і подивився на нього посоловілими очима. А тоді почав дрібно-дрібно обціловувати його обличчя” [1, 327]).

Сьомга, як символ водної стихії, з одного боку, втілює жіночу енергію й сексуальну гармонію: “Я думала про сьомгу. Про непристойну рожеву рибу, жирну і соковиту, м'яку і пахучу...! У ній мало було рибного. Вона мала в собі більше людського. Ніби їси людське серце. Або, швидше, вагіну – присипану сухим базиліком і збризнуту лимонним соком” [1, 31]. З іншого – незадоволене чоловіче бажання, бо саме через запах сьомги, яку дівчина їла в один із вечорів, відбувається процес впізнавання Леоном своєї жертви: “Це був запах жінки. І разом із тим – запах моря, запах первісного бульйону, в якому зародилось життя” [1, 332]. Одержимий пристрастю чоловік реалізує

своє сексуальне бажання насамперед через вуаеристський комплекс. Вуаеризм (візіонізм) – парафілія, при якій для сексуального збудження людині необхідно підглядати (або спостерігати) за оголеними людьми, людьми, які роздягаються, або які здійснюють статевий акт, не виявляючи при цьому бажання вступати з ними у статевий контакт та мастурбуючи. Походження розладу представники різних психотерапевтичних напрямків пов'язують із наслідками набутого у дитинстві досвіду підглядання, прагненням отримати уявну владу над іншими людьми, намаганням компенсувати сексуальну або соціальну сором'язливість [5, 364].

Хворобливе бажанням спостерігати, забарвлене сексуальним потягом, повністю оволодіває героєм: “Він крав. Брав те, що йому не належить. Крав найцінніше і недоторканне: інтимність, справжність, оголеність. Робити це було легко. Так само, як вбивати безборонне немовля. І не менш жахливо. Бо ніколи не залишатись самому, вічно перебувати у чиемусь полі зору – все одно, що не бути. Бути позбавленим інтимності – опинитися раптом без нічого” [1, 56]. Софія, знаходячись у просторі власної квартири, дому, який має надавати притулок і захист, відчуває себе у небезпеці. За її діями і словами постійно слідкує невидимий спостерігач, цілком реальний чоловік із плоти та крові, який щоденно розкладає її життя на детальки, краде інтимність, перетворюючи маленьку квартиру на в'язницю, її мешканців – на в'язнів, себе – на тюремника-наглядача. У роботі *Наглядати і карати* Мішель Фуко прослідковує історію взаємодії тіла і влади, розглядаючи

останню як знаряддя матеріальних модифікацій тіла. Еволюціонуючи від тілесних тортур до гуманного споглядання, влада перетворюється на «камеру проскура», оптику, що візуалізує тіло: той, хто бачить – володарює [11]. Таким чином, сантехнік Леонід Кухарук отримує владу над підконтрольним тілом Софії, може впливати на нього не тільки на душевному рівні, без дозволу зазираючи в те, що сховане від стороннього ока, але й відчуває себе зобов'язаним докопатись до суті біологічного тіла, і хоча «не можна лізти туди, де немає виходу. Не можна витягати назовні те, що від початку було сховане всередині» [1, 339], вже ніяка сила не може його стримати – він мусить пізнати внутрішній світ героїні, випустити на волю її кров і відчути на руках тепло пульсуючого серця.

Будучи життєво необхідним органом та символом життя, серце впевнено утримує своє верховне значення у багатьох культурах, зокрема і в українській. Серединність та центральність розташування серця в тілі людини зрівноважує верх та низ, є тією віссю, яка знімає їх опозиційність, робить їх явищами одного порядку [3, 135]. Ще у традиціях древніх ацтеків існував обряд жертвоприношення, що мав на меті задобрити богів і сонце, які для підтримки існування світу потребували людської крові. При цьому жертві розрізали грудну клітку і виймали серце, таким чином поповнюючи запаси тепла у цілому всесвіті. Звідси і культ крові як джерела енергії не тільки для окремого індивідуума, але й для небесного світила: «Він зробив акуратний повздовжній розріз під моїми грудьми, рівно посередині [...]»

нарешті чоловік знайшов його і охопив з обох боків долонями. Воно вже майже затихло, тільки час від часу слабенько здригалось, ніби щойно народжене кроленятко. Таке маленьке – майже губилося в його руках, але жар, який ішов від нього, нарешті повністю повернув чутливість до його рук [1, 347-348]. Убивство Софії одночасно набуває значення жертвоприношення й акту абсолютної влади над тілом жінки – оволодіння, детермінованого чоловічою сексуальною силою. Деформована психіка героя ототожнює вбивство із сексом: «Це так солодко. Втручатись, пхатися якомога глибше, в гарячі тісні глибини, де й ворухитися тяжко, де нестерпний дух, тертя, протистояння і покірність. Схоже на секс» [1, 339].

Причини патологічної сексуальності свого героя авторка знаходить у дитинстві, яке Леонід провів поряд із бабусею, з-під ліжка слідкуючи, як вона патрала курей, оббілювала кролів і випорожнювала свинячі кишки. Улюблена іграшка хлопчика – нутрощі розчленованих тварин. Із дитячих травм розвиваються деструктивні нахили, старанно сховані за соціальним життям, але непереможні: «Таємні нутрощі не дають йому спокою. Розколупувати, відкривати, виймати їх – так соромно, тривожно і непристойно, і разом з тим від цього неможливо відірватися, він не має змоги зупинити себе і не бачить сенсу себе зупиняти» [1, 335].

В останній частині роману героїня (її душа, дух?) описує процес власної смерті. Вона ніби стоїть збоку і спостерігає, як вбивця акуратно заглиблюється в її тіло. Маємо справу з так званою неможливістю символічного визначення або констатації



смерти, яку описував Жан Бодріяр. Незворотність біологічної смерти, її об'єктивно-точковий характер є сучасним науковим фактом. Вона специфічна для сучасних уявлень. Всі релігії, однак, стверджують, що смерть починається ще до смерти, що життя триває і після життя, що життя неможливо відокремити від смерти. Всупереч уявленню, згідно з яким вони утворюють межі один одного, потрібно намагатися розгледіти радикальну невизначеність життя та смерти й неможливість їх відокремити в символічному порядку. Смерть – це не крайній термін життя, а її відтінок; або навпаки, життя є відтінком смерти. У сучасному ж нашому понятті про смерть закладена зовсім інша система уявлень – про машину і її функціонування. Машина працює або не працює. Так само і біологічна машина буває жива чи мертва. У символічному порядку не буває такої абстрактної бінарності. Навіть біологія допускає, що організм починає вмирати з самого свого народження, але це ще не виходить за рамки функціонального розуміння [2].

Отже, концепт тіла на сторінках роману Софії Андрухович *Сьомга* реалізується у системі образів тілесності, що перебуває на межі духу та фізичного тіла, трансформуючись у здатність свідомости бути власним тілом, ототожнювати себе з тілом. Тілесні образи детермінуються процесом становлення сексуальности, розвиваються через мотив дитячої сексуальности, а відтак через спробу пояснити формування дорослої тілесности на тлі дитячих травм і сексуальних патологій. Вони визначаються різними видами психосексу-

альних дев'ятиці: садистським комплексом, що переноситься героями на власне “я” й трансформується у мазохізм; деструкцією жіночої тілесности; жіночою гіперсексуальністю, пов'язаною з неможливістю досягнути, а відтак і обжити власне тіло; вуаеристським комплексом; деформованою тілесністю у просторі божевільні.

### Bibliography and Notes

1. Андрухович Софія, *Сьомга*, Київ: Нора-Друк 2007, 352 с.
2. Бодріяр Жан, *Символічний обмін і смерть* / Переклав із французької Л. Кононович, Львів: Кальварія 2004, 376 с.
3. Гомілко Ольга, *Метафізика тілесности. Дослідження, роздуми, екскурси*, Київ: Наукова думка 2001, 301 с.
4. Дудко Наталія, Софія Андрухович: “Сьомга” – уявний сеанс психотерапії. *І стриптиз. І харакірі...* [Інтерв'ю], “Ратуша”, 12 квітня 2007.
5. Максименко С., Коваль І., Максименко К., Папуча М., *Медична психологія* / Ред. С. Максименко, Вінниця: Нова книга 2008, 520 с.
6. Медведєва Наталія, *Проблема співвідношення тілесности і соціальности в людині і суспільстві*: автореферат дисертації ... кандидата філософських наук, 09.00.03, “Соціальна філософія і філософія історії”, Київ 2005, 18 с.
7. Мерло-Понти Морис, *Око и дух*, Москва: Искусство 1992, 63 с.
8. Подорга В., *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Москва: Ad Marginem 1995, с. 9-98.
9. Розин В., *Як можна уявити тіло людини або на порозі антропологічної революції*, Web. 21.07.2016. <<http://www.antropolog.ru/doc/persons/rozin>>.
10. Фрейд Зигмунд, *По той бік принципу задоволення*, Web. 27.07.2016. <<http://knigger.org/freud>>.
11. Фуко Мішель, *Наглядати та карати*, Київ: Основи 1998, 392 с.

**Olha Bashkyrova**

**CITY AND VILLAGE IN GENDER ARTISTIC REALITY MODELS  
OF MODERN UKRAINIAN NOVELS**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

**Ольга Башкирова**

**МІСТО ТА СЕЛО У ГЕНДЕРНИХ ХУДОЖНІХ МОДЕЛЯХ ДІЙНОСТІ  
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ**

*Abstract:* the theme of village and city belongs to the most exponential ones in Ukrainian literature. For a long time city has been associated with «strange» cultural space and was contradistinguished with the immanent worldview values traditionally represented by constant of village. Despite the active development of urban theme in national literature of 20<sup>th</sup> century, traditional opposition of village and city gets the embodiment at the present stage, correlating with ecological, ethical and gender problems. City and village cultural spaces peculiarly incarnate traditional feminine and masculine stereotypes which are actively exposed to rethink in modern Ukrainian literature.

*Keywords:* gender, artistic model, novel, postmodernism, individual author's picture of the world

Село та місто в українському письменстві становлять константи особливої змістової напруги, що традиційно виступають компонентами сталої дихотомії, зумовленої історичною долею України, особливостями національної ментальності, світоглядною позицією знакових культурних постатей (Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та ін.). Тривалий час місто асоціювалося з “чужим” культурним простором, протиставленим питомим світоглядним цінностям, носієм яких традиційно вважається село. Різні аспекти художньої репрезентації села та міста в українській

літературі неодноразово опинялися в центрі уваги дослідників (Віра Агеєва [1], Соломія Павличко [14], Володимир Поліщук [15], Наталя Шумило [17] та ін.), передусім у зв'язку із вивченням своєрідності індивідуально-авторської картини світу (Вікторія Александренко [2], Володимир Поліщук, Олександр Боронь [4] та ін.), а також зміни художніх парадигм у національному письменстві (В. Агеєва, С. Павличко, Н. Шумило), адже український Модернізм утверджувався передусім як урбаністичне мистецтво, що значною мірою відійшло від патріархальних цінностей селянської культури. Упродовж останніх років

з'явилася низка праць, присвячених проблемам моделювання міського простору та образу міста в літературному творі (Олександр Грищенко [7], Олексій Кискін [10], В'ячеслав Левицький [11] та ін.). Однак проблема художньої репрезентації констант села і міста, значущих для ментальної свідомості українців, потребує, на нашу думку, подальшої розробки з огляду на активізацію названих змістових доміант у творах сучасних письменників. Міський та сільський культурні простори своєрідно втілюють традиційні стереотипи фемінного та маскулінного, що активно піддаються переосмисленню в українському письменстві початку ХХІ ст. У нашій статті спробуємо продемонструвати специфіку художньої інтерпретації світоглядних констант "Місто" та "Село" в індивідуально-авторських художніх моделях, що репрезентують гендерну ментальність та інтенційність. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання комплексу завдань: визначити характер переосмислення іманентних ментальних доміант національної свідомості у сучасному письменстві; виявити особливості кореляції "чоловічого" та "жіночого" із художніми моделями міста та села в українській романістиці початку ХХІ століття; окреслити найбільш показові аспекти репрезентації цих моделей в авторських художніх картинах світу.

Змалювання міста та села як антагоністичних просторів має в українській літературі тривалу традицію. Мотиви протиставлення міста природному світові, асоційованому із сільським життям, виразно звучать вже в поезії Григорія Сковороди (*Не піду в город багатий*). Клясична укра-

їнська література зазвичай надає місту статус ворожого, ірраціонального й часом інфернального простору, виразно протиставленого природному середовищу і селу як осередку духовних цінностей. Олександр Боронь у своєму ґрунтовному дослідженні просторових моделей творчості Тараса Шевченка відзначає аморфність, підкреслену умовність і гротескність образу Петербурга, як він постає в художній спадщині великого поета, передусім поеми *Сон* [4, 99-102]. Натомість село у Шевченкових творах, незважаючи на реалістичні картини селянської недолі, досить часто означається як "земний рай". Програмного звучання протиставлення села та міста набуває у так званій "хутірській філософії" Пантелеймона Куліша, представлений передусім його публіцистичним циклом *Листи з хутора*. Хутірське життя у філософській концепції мислителя постає як свідомо відмова від культурних цінностей міста з їх адресацією виключно панівним верствам; повернення до Всеєдиного Ладу, наблизитися до якого дозволяє передусім дотримання християнської доктрини; очищення серця – осередку духовного буття людини. Таке змістове наповнення концептів "Село" та "Місто" зберігається в українській літературі другої половини ХІХ століття. Тракткування міського простору як чужого, ворожого, інфернального характерне, зокрема, для Івана Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, які належать до найяскравіших представників українського реалізму.

Радикального перегляду ця традиція українського письменства зазнає в добу Модернізму, що утверджує інтелектуальний, інди-

відуалістський, європоцентристський підхід до творення художньої дійсності, співвідносячись більшою мірою із міською культурою. Віра Агеева слушно зауважує, що питоми, “народні”, цінності, осередком яких традиційно постає село, у свідомості багатьох поколінь української творчої інтелігенції співвідносилося передусім із образом матері, найчастіше – покривдженої або збезчещеної [1, 47]. Модерністське мистецтво на українських теренах ознаменувалося не тільки орієнтацією на інтелектуалізм, урбанізм, індивідуалізм, але й подоланням влади матері, що прочитується дослідницею як прагнення самоствердження, відмова від інфантилізму. Однак не тільки патріархальний світ, представлений простором села, асоціюється із постаттю жінки (у даному випадку матері). Місто, чуже багатьом представникам творчої інтелігенції, що є вихідцями з того ж таки села, становить об’єкт, яким треба оволодіти, метафорично співвідносний із жіночим тілом. Завоювання міського простору “іноді має виразні сексуальні конотації” [1, 94] (*Записки Курпатого Мефістофеля* Володимира Винниченка, *Місто* Валер’яна Підмогильного). Водночас В. Агеева відзначає особливу роль жінок-письменниць у становленні саме українського Модернізму: характерний для останнього суб’єктивізм, заглиблення у внутрішнє життя індивіда багато у чому пояснюється активізацією жінок у мистецькому житті, адже саме вони схильні більше уваги приділяти індивідуальній, а не суспільній проблематиці [1, 13].

Тривалий етап розвитку української літератури, що розпочинається масовими розправами над представ-

никами “розстріляного Відродження” і завершується 1970-ми роками, означений Михайлом Наєнком як “після-модернізм”, або “низовий модернізм”, на відміну від високого українського Модернізму межі XIX – XX та перших десятиліть XX ст. [13, 1053], на материковій Україні ознаменувався штучним утвердженням соцреалізму, що спричинило “початок тривалої деградації художнього слова України загалом” [13, 1053]. Художня репрезентація села та міста у багатьох творах соцреалізму мотивована позаететичними завданнями уславлення комуністичної партії, соціалістичної праці в ім’я політичних ідеалів тощо. Однак творчі шукання кращих представників письменства материкової України і мистців діаспори, які зрештою зумовлюють входження української літератури у світовий контекст, репрезентують найрізноманітніші індивідуально-авторські картини світу, у яких знаходять втілення і питоми архетипні моделі, й активні експерименти в образно-змістовій та формальній площині художнього тексту. Сучасний літературний процес в Україні засвідчує багатовекторність творчих пошуків, активізацію традиційних світоглядних моделей, які розробляються, однак, на основі засвоєного досвіду постмодерністської гри, цитатності, композиційної фрагментарності. Активізації зазнає й традиційна для української творчої свідомости опозиція “місто – село”, що, здебільшого зберігаючи смислове “ядро”, вступає у нові концептуальні зв’язки із модельованим письменниками художнім світом.

Тема села, яка була центральною для української літератури упродовж століть, активно розробляєть-

ся і у наш час. При цьому основною постаттю творів, у яких домінує сільська тематика, часто виступає саме жінка, однак образний канон зазнає суттєвого переосмислення, засвідчуючи, з одного боку, не тільки зв'язок із літературною традицією, а й подолання її інерції, започатковане українськими модерністами, а з іншого – помітний відхід від естетики постмодернізму з її орієнтацією на тотальну іронію й ігрові стратегії розбудови художнього світу.

Яскравим прикладом повернення до літературної традиції, але вже на новому історичному витку, є романістика Володимира Лиса. Опозиція “місто – село” виразно простежується у романі *Соло для Соломії*, який становить життєпис української жінки й охоплює понад вісімдесят років національної історії з війнами, колективізацією, визвольною боротьбою. Домінування традиції у художній структурі твору засвідчують його просторові моделі. Основні події роману розгортаються в селі, що являє окремий світ з власними законами, структурою, центром і периферією. Натомість місто змальоване тільки схематично або ж згадується як віддалений, аморфний і здебільшого ворожий простір. При цьому жіночим простором постає саме село. В ньому діють і чоловічі персонажі, однак Соломія, героїня, змальована в усій повноті зовнішніх, психологічних та соціальних ознак (також яскравий прояв досвіду клясичної літератури), найбільшою мірою пов'язана із топосом села. Її антагоністка, Руфина, натомість асоційована із певним просторовим помежів'ям: жінка тікає з села, змінює ім'я, прагне долучитися до міського побуту, однак це спричи-

нює її душевну деградацію і зрештою призводить до життєвого краху. Таким чином, село постає як осередок істинних, духових і духовних, цінностей, на протигагу ефемерним, матеріальним, цінностям міста. Таке трактування міста та села, як бачимо, цілком суголосне провідним ідеям “хутірської філософії” Пантелеймона Куліша.

Традиційний для української літератури образ жінки-матері, актуалізований у художній структурі твору, утверджує питомі константи ментальної свідомості, проте водночас у ньому автор апелює до художніх надбань і втрат попередніх літературних епох. Образ Соломії, незважаючи на його позірну “прив'язаність” до сільського топосу, наділений більшою мобільністю, ніж чоловічі персонажі (поведінка яких детермінована певною просторовою площиною – дім, ліс, степ, місто). Всі ці просторові площини об'єднує жіноча постать, далека від традиційної для клясичної української літератури ідеалізації жінки-матері – Соломія репрезентує різні жіночі іпостасі: святої, грішниці, дружини, матері, коханки, трудівниці, і при цьому не може бути однозначно зведена до жодної із них. Водночас В. Лис полемізує, хоча й імпліцитно, із соцреалістичним канonom, його ідеологічно детермінованою настановою на зображення жінки-трудівниці, нівелювання психологічних чинників на користь уславлення “людини праці”, результатом яких стали серійні образи великих колгоспниць і робітниць.

Топос Києва у романі характеризується одразу кількома тенденціями – актуалізацією символічних значень, представлених передусім

мітологемою Дніпра (епізод обмивання ніг у головній ріці України); зверненням, принаймні частковим, до шевченківських та гоголівських традицій змалювання столиці як антисвіту (в описах Києва В. Лис акцентує передусім міську метушню, подає фантазмагоричний образ метро) і водночас – виразно реалістичним характером зображення, спрямованим на демітологізацію соцреалістичних кліше (романтизації тяжкої праці, звеличення трудового подвигу безправних насправді селян). Демітологізація міста виявляється і в особливій децентрованості його структури. Автор згадує конкретні просторові виміри української столиці (Хрещатик, Виставка досягнень народного господарства), однак сакральний центр, навколо якого мали б об'єднуватися міські локуси, не акцентований. Таким чином, художня модель світу, константами якої виступають село та місто, в основі своїй має виразно традиційні принципи творення (індивідуально-авторська інтерпретація ідей Григорія Сковороди, Панфіла Юркевича, Пантелеймона Куліша; наративного інструментарію українських клясиків), проте водночас в ній реалізується й низка завдань іншого, часто екстралітературного, порядку – подолання травматичного постколоніального досвіду й певних світоглядних стереотипів (зокрема спрощеного та естетично збідненого образу матері-селянки, жінки-трудівниці).

Заслужують на увагу індивідуально-авторські художні моделі світу, в центрі яких перебуває жінка-носій міської культури. До їх яскравих репрезентантів належить, зокрема, Галина Вдовиченко. Опозиція “місто –

село” в її романі *Тамдевін* позбавлена чіткої поляризації значень – ці просторові моделі є певними етапами духового відновлення героїні, малярки, українки з походження, яка живе і працює в Петербурзі й вирушає у подорож до рідного Львова, а потім – до карпатського села (мотив дороги, як відомо, досить часто виступає провідним структурним принципом романної форми) [16, 47]. Львів та Петербург у романі співвідносяться відповідно як “своє” та “чуже” місто: образ Петербурга позбавлений топографічної конкретики, згадки про реальні об'єкти є тут просто вказівкою на місце розгортання подій, а не засобом розбудови простору; Львів натомість постає у всій повноті просторових характеристик. Якщо Пітер становить територію реалізації кар'єрних амбіцій, то образ Львова співвідносний із концептом “Дім” (батьківська оселя, численні жанрові сценки затишного міського життя). Попри відмову від однозначного трактування міста як протиприродного, чужого простору, село у творі зберігає значення своєрідного мікрокосму, протиставленого місту. Цей світ чітко структурований, має виражений центр (людська оселя із живим вогнем) і периферію (лісова хата померлого ворожбита, що утворює своєрідну межу, яка відділяє людський світ від світу природи і водночас символізує їх органічне поєднання). Особливу роль в організації сільського простору відіграють природні об'єкти, передусім ліс та гори. Мотиви сходження на гору та блукання у лісі здобувають метафоричне значення: самопізнання героїні здійснюється шляхом долання вертикального шляху (підйому на гору), втрати та віднайдення всіх звичних

орієнтирів (блукання в околицях замку Гербуртів). Як і у згаданому романі Володимира Лиса, особливо-го значення набувають просторові характеристики персонажів: мешканці мегаполіса, успішній малярці Анні, протиставляється народна майстриня, наділена рисами “природної людини” в руссоїстському розумінні (дослідниками неодноразово акцентувалася спорідненість «хутірської філософії» Пантелемона Куліша з ідеями Жан-Жака Руссо [2, 20-21]). Як і В. Лис, Г. Вдовиченко увиразнює тваринні риси “природної людини”, вільної від цивілізаційних обмежень. Концепт “Тварина” набуває у художньому світі роману розлоге й психологічно вмотивоване розкриття завдяки сюжетній лінії Юрія, дослідника, який оселяється серед молодих вовків, що втратили матір, із метою вивчення їх життя в дикій природі. Художня модель світу, яку вибудовує Галина Вдовиченко, здобуває, отже, виразно гендерне забарвлення: чоловік і жінка репрезентовані у творі як два паралельні світи, що прагнуть поєднатися і водночас постають алогічними й непізнаними стосовно одне одного. Село в цій моделі відіграє роль медіатора, особливого простору, де здійснюється підготовка героїні до посвячення у таємницю кохання.

Село як осередок духового відродження, відновлення розірваних ланок буття, асоційований із жіночим началом, постає у романі Любові Голоти *Епізодична пам'ять* – глибокому художньому дослідженні свідомості людини, яка народжена й вихована у сільському середовищі, але пов'язує своє життя з мегаполісом. Протиставлення села та міста тут “знімається” завдяки постаті жінки,

в якій актуалізовано риси архетипного образу берегині: героїня вирішує повернутися в місто, однак це повернення не тотожне відмові від батьківського дому. Сільська хата символізує пам'ять, відчуття власного коріння, без якого неможливе повноцінне людське існування; місто ж є полем активної діяльності, самоствердження людини в ім'я перемоги непроминальних духових цінностей. Героїня Л. Голоти наділена цілком конкретними біографічними характеристиками, але водночас авторка свідомо моделює її образ як певне узагальнення, що підноситься до рівня символу. Як і Соломія в романі В. Лиса, жінка у творі Л. Голоти єднає різні просторові виміри, відновлюючи цілісність світу.

Поряд із активною розробкою сільської теми, питомої для національного письменства, у сучасній романістиці яскраво виявляється й інша тенденція – до змалювання міста як середовища існування, наділеного ознаками дому, детальної розробки міських локусів, відтворення особливої, часто минущої, атмосфери, властивої тому чи іншому місту (*Фелікс Австрія* Софії Андрухович, *Місто з химерами* Олеся Ільченка, *Мак червоний в росі* Марини Гримич, романістика Галини Вдовиченко та Лариси Денисенко). Так, у романі Софії Андрухович *Фелікс Австрія* Станислав (Івано-Франківськ) межі XIX – XX століть постає у максимально точно відтворених та історично вивірених деталях: авторка вказує розташування установ, закладів, крамниць, чітко окреслює міський центр та периферію, подає яскраві замальовки вулиць та будівель. Міський простір вибудовується завдяки буденним пе-

реміщенням у ньому служниці Стефи Чорненко. Такий принцип творення художньої моделі світу репрезентує постмодерну категорію “повсякденного”, сутність якої полягає у зміщенні уваги мистців і дослідників від епохальних подій до повсякденного життя, від центру до маргінесу [8, 203]. Розбудова художнього світу здійснюється у романі із позицій персонажа маргінального щодо соціального середовища, яке зображується, а художнє надзавдання – обсервація історичного часу у вимірах передусім побутових, повсякденних – зумовлює акцентуацію специфічно жіночої тематики (буденна праця служниці, купівля продуктів, переповідання чуток та політичних новин).

Як модель світу і як живий організм міський простір постає у романі Олеса Ільченка *Місто з химерами*. Київ, репрезентований передусім в архітектурних вимірах, перетворюється на поле ґендерного самоствердження героя, відомого будівничого Володислава Городецького, в образі якого підкреслено виразно маскулинні риси. В. Городецький представляє тип людини-гравця, мандрівника і мисливця, здатного кинути виклик навіть потойбічним силам. Архітектор, який із огляду на свою діяльність, наділений здатністю структурувати матеріальний світ, перебуває на помежів’ї гріховного та священного, “верхнього” та “нижнього”. Городецький постійно констатує свою роздвоєність, поділ власного життя на денну та нічну частину. Відтак і в романній концепції міста з’являються два “поверхи”: це місто, що уособлює день, раціональне, світле начало, та підземелля (підземні лабіринти), що постають втіленням

ночі, ірраціонального, темряви. Підземний рівень Києва розгортає цілу низку асоціативних значень: інфернальне потойбіччя, підсвідомість, нарешті, глибока давнина. Образними домінантами у художній структурі твору стають храм і будинок, формуючи при цьому певну опозицію. Сакральний символ дому зазнає десакралізації через мотив осквернення внаслідок порушення просторової гармонії, глобальних принципів взаєморозташування міських локусів. До образних домінант твору належить також метафора *місто – людське тіло / живий організм*. Метафізичне протистояння світлих та темних сил дозволяє вивести на найвищий рівень абстракції карта: саме вона робить наочним ув’язнення у “диявольському трикутнику” сакрального серця міста – Софії Київської (варто ще раз пригадати філософське вчення Григорія Сковороди, відповідно до якого серце мислиться центром духовного життя людини). Епохальні події обсервуються через динамічний образ міста-дому-космосу, відтак десакралізація домашнього, приватного, простору розширюється до меж простору міського, історичного.

Отже, сучасна українська романистика виявляє досить різноманітне семантичне наповнення художніх констант міста та села, що виразно корелює з магістральними тенденціями розвитку літератури початку XXI століття. Питома для ментальної свідомости українців сакралізація постаті жінки-матері співвідносна з активним продовженням традицій зображення села як осередку духовности й національної пам’яті, особливо мікрокосму, протиставленого ворожому простору міста. Однак



потужно заявляють про себе й інші тенденції: прагнення “примирити” сільський та міський простори (при цьому посередницею між ними виступає героїня, що поєднує традиційні риси хранительки роду й діяльне начало); зображення міста як дому, наділеного просторовою своєрідністю, впізнаваними конкретно-історичними рисами, що супроводжується особливою увагою до модусу “повсякденного” (*Фелікс Австрія* Софії Андрухович); нарешті, моделювання міського простору як особливого поля реалізації гендерного потенціалу, що виявляється у свідомому перетворенні об’єктивного світу, веде до утвердження духової сутності людини (*Місто з химерами* Олеся Ільченка). Не претендуючи на вичерпність, це дослідження дає можливість бодай попередньо окреслити провідні вектори розробки сучасними романістами теми села та міста в аспектах гендерної специфіки художнього моделювання, що дозволить скласти повніше уявлення про магістральні шляхи розвитку українського письменства початку XXI століття.

### Bibliography and Notes

1. Агеева Віра, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2004, 535 с.
2. Александренко Вікторія, *Художні параметри світоглядної моделі “хутір як світ” в прозі Дмитра Марковича: жанрово-стильові аспекти*, дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова 2015, 176 с.
3. Андрухович Софія, *Фелікс Австрія*, Львів: Видавництво Старого Лева 2014, 288 с.

4. Боронь Олександр, *Поетика простору в творчості Тараса Шевченка*, Київ: Україна 2005, 152 с.
5. Вдовиченко Галина, *Тамдевін*, Київ: Нора-друк 2009, 232 с.
6. Голота Любов, *Епізодична пам’ять*, Київ: Факт 2008, 352 с.
7. Грищенко Олександр, *Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Національний університет “Києво-Могилянська академія” 2016, 20 с.
8. Ильин И. П., *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2011, 384 с.
9. Ільченко Олень, *Місто з химерами*, Київ: Грані-Т 2012, 160 с.
10. Кискін Олексій, *Урбаністичний хронотоп у постмодерністському романі*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2006, 20 с.
11. Левицький В’ячеслав, *Київський текст в українській поезії 1910-х – 1030-х років*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06, Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка 2012, 20 с.
12. Лис Володимир, *Соло для Соломії*, Харків 2013, 368 с.
13. Наєнко Михайло, *Художня література України: Від міфів до модерної реальності*, Київ: Просвіта 2008, 1063 с.
14. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.
15. Поліщук Володимир, *Образ міста (Києва) у прозі Михайла Старицького*, [у:] *Українська філологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення*, Черкаси: Брама 2005, с. 118-123.
16. Пропп В. Я., *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986, 365 с.
17. Шумило Наталя, *Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX століття*, Київ: Задруга 2003, 354 с.

**Mykhaylo Kalinichenko**

**AMERICAN RENAISSANCE AND POPULAR LITERATURE  
OF THE UNITED STATES OF THE FIRST HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY:  
THE PROBLEM OF CANON FORMATION**

Rivne State University of the Humanities, Ukraine

**Михайло Калініченко**

**АМЕРИКАНСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОПУЛЯРНА ЛІТЕРАТУРА  
СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ-ОГО СТОРІЧЧЯ:  
ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КАНОНУ**

*Abstract:* The long and complex history of the national canon formation of the United States, which incorporated the major representatives of North American Romanticism, shows significant limitations of historical and literary reception of their artistic heritage. It is accented that there exists a consistent separation of the classics and popular American literature of the first half of nineteenth century. The grand cultural project of American Studies, its discursive practices and rhetorical strategies, were initially nourished by the passionate, almost religious faith in the grand historic mission of America. This cognitive space formed the idealized images of the Melville, Hawthorne, Whitman, Emerson and other “highbrow” representatives of the national literary canon, who were supposedly isolated from the “low” popular culture of their time. The main stages of their critical approval in the academic spheres demonstrate a complete domination of emotionally inspired faith in that special mission of the national “highbrow” art over objective scientific evaluation. However, the primary literary figures of the American Renaissance were not alienated from their national cultural background. In fact, they were inspired by the thought that a true writer is a part of his times. The article emphasizes the pressing need to identify the complexity of artistic relations of the major representatives of the American Renaissance with popular literature of the nineteenth century.

*Keywords:* American literature, American Renaissance, Popular Literature, canon

Нікого, безумовно, не здивує твердження, що Сполучені Штати є справжньою батьківщиною популярної культури. Індустрія масових розваг, масового споживання, установлені стереотипи самоусвідомлення, самореалізації масової людини, – все

це невід’ємні, американські за походженням, атрибути глобалізованого сьогодення. Популярна література, яка за читацьким рейтингом, тиражами і гонорарами авторів давно залишила позаду високу літературу, інституціолізовану писаним і непи-

саним кодексами клясичних гуманістичних цінностей, також немалою мірою закорінена в американському ґрунті. Однак майже впритул до останніх десятиріч у північноамериканському літературознавчому континуумі не було зроблено (за виключенням розвідок Д. Рейнольдса, Р. Дж. Рейзінґа, М. Т. Гілмора, І. Гова, Д. Піза, Ф. Фішера, Дж. Томпкінс) резонансних спроб осягнути історію формування і піднесення національної масової літератури. Ніби й не існувало пророчого попередження, яке 1837 року оприлюднив у своїй широко відомій книзі Алексіс де Токвіль. Він писав, що за умов відсутності на американських теренах цілісної традиційної, народної культури панівного статусу спроможна швидко сягнути література, що потурає примітивним смакам і уподобанням демократичної більшості.

Така засторога виявилася точною. Ближче до середини дев'ятнадцятого сторіччя масова література перетворилася на абсолютного лідера американського ринку друкованої продукції. Прибічники високої, благородної (*genteel*) традиції, зорієнтованої на зразки європейської клясики (функціонери і симпатки літературного об'єднання «Молода Америка», рафіновані інтелектуали Нової Англії, Бостонські Брамні), були неспроможні конкурувати з ницою, популярною літературою. Серед її численних різновидів (релігійно-проповідницька, дидактична, реформістська, аболіціоністська, пригодницька) особливим, просто шаленим, читацьким попитом користувалася сенсаційна література.

Тут час пояснити, наскільки значущим фактором тодішньої літературної й культуральної ситуації в

Америці була популярна сенсаційна література. Пояснювати необхідно, позаяк не лише у постсоветській науковій парадигмі не здійснено плідних спроб поцінувати її феномен. Навіть на її батьківщині парадигма історико-літературних студій північноамериканського Романтизму залишається такою, немов її досі скеровують естетичні концепти «Молодої Америки» або Бостонських Брамнів. Царює історичний наратив, вибудований за зразками західноєвропейських літературних історій про мистців Романтизму, володарів думок, носіїв сміливих і високих ідей, естетичних цінностей, якими надихалося суспільство Старого Світу.

Треба нарешті визнати: у Новому Світі все було інакше. Молода країна політиків, підприємців, фінансистів, проповідників, переважна більшість яких університетського диплому не бачила в очі, країна робітників, фермерів, піонерів Фронтиру, освіченість яких не перевищувала базових навичок писемности, – ця країна любила й бажала читати. Втім, аж ніяк не високу літературу, сприйняття якої вимагало вільного часу і немалого інтелектуального вишколу. Тут прагнулося читання легкого й швидкого, приємного, спроможного полонити уяву, емоційно вразити. Вище згаданий Алексіс де Токвіль констатував дивне, на його погляд, ставлення нового демократичного суспільства до літератури: «Американці бажать відчутти пекучі емоції, зробити несподівані відкриття, дізнатися про вражаючі істини та жахливі помилки інших, спроможні схвилювати, змусити співчувати тому, що діється на сторінках вигаданих історій» [6, 128]. Не лише сторонні спостерігачі

помічали тяжіння читацького загалу до сенсаційності. Вільям Еллері Ченніг, провідник унітаріанської Церкви, яка радикально змінювала духове життя країни, стверджував: «Бути стимульованим, бути приємно схвильованим – ось загальне бажання більшості наших людей». На його переконання, сучасники воліли отримувати від читання результати, подібні до тих, на які спроможні «препарати, що збуджують».

Але варто наголосити: майбутні американські клясики не ставилися до популярного літературного продукту з презирством. Навпаки: вони мали за необхідне вчитися у майстрів сенсаційності. Показовими є їхні зізнання. Ралф Валдо Емерсон писав, що «письменникові потрібна основа, яку він сам не здатен створити [...] це міцне, глибинне підґрунтя, що сягає самого пекла [...] і цей фундамент надає йому масова свідомість» [5, 294], а Волт Вітмен твердив: «Усі різновиди легкого читання, романи, газетні статті, плітки й тому подібне стають добривами для зростання незчисленних великих творінь, й тому завжди є незамінними, або скоріше життєво необхідними для виникнення чогось кращого» [7, 615]. На особливу увагу заслуговують літературно-критичні студії Едгара Аллана По, справжнього апологета популярної літератури. На його думку, вона була суголосна настроям демократичної маси, відповідала нестримній енергії, жорстоким і надзвичайним проявам американського буття. Шанувальників «вишуканої», «шляхетної» літератури він звинувачував у небажанні визнати, що абсолютна більшість американських читачів прагне знаходити і відчувати в книгах гострі

емоції, підсилені фантастичністю та ірраціональністю. Саме з цієї причини респектабельні видання не були й не будуть по-справжньому популярними, вони «занадто пишномовні й пихаті [...] надто неповороткі, аби відповідати стрімкому рухові сучасності» [2, 136].

Найвідоміший представник Американського Ренесансу – письменник Герман Мелвілл – також не залишився осторонь цього захоплення масовою сенсаційною літературою. Його, на відміну від Едгара По, не обтяжувала схильність до теоретичної рефлексії. Втім, якщо не мала частина сучасників знала лише просту опозицію (або високе – або низьке мистецтво; або елітарне – або масове), він виявився здатним здолати цей стереотип художнього і критичного мислення. Митецьке самосвідомлення, художня інтуїція скеровували його до розуміння: живу цілісність літератури не слід краяти на абсолютно протилежні ланки, на складові, застигли у незмінному протистоянні. Американському письменництву не уникнути ані впливу високої європейської клясики, ані потужного тиску масової сенсаційної літератури. Легковажити високою складовою – прямувати до мистецького зубожіння, деградації. Нехтувати нестримною енергією сенсаційності – простувати до згубного відсторонення від стихій національного буття. Якщо доба використовує мову сенсаційних газет і «романів у жовтих обкладинках», не лишається іншого, ніж опанувати цією мовою, підкорити собі. Інакше авторові загрожує небезпека наразитися на нерозуміння сучасників, залишитися непочутим. Існує багато свідчень

про його безпосередній зв'язок із сенсаційною літературою. Духове становлення головного героя роману *Pierre, or, The Ambiguities* (П'єр) котрий творчою долею нагадує його самого, мистець пояснював впливом найтривіальніших літературних джерел: «то був великий перелік прочитаних книг, про котрі навіть не здогадувалися його друзі – книги, які його гострий розум знаходив, здається, випадково [...] зрештою, вони влилися у потужний потік, що линув із бездонних глибини його самобутньої творчої думки». У романі *Moby Dick, or, The White Whale* (Мобі Дік) також присутні наслідки впливу популярних, сенсаційних текстів. Дивні, загадкові та страхітливі, фантастичні й чудернацькі, химерно-містичні, подекуди просто жахливі, огидно брутальні або ж просякнуті зухвалою іронією, тотальною зневірою, всеосяжним відчаєм, немов постали із темного морального хаосу і безнадійного ірраціонального безладу – такі образи сенсаційної літератури немалою мірою зумовили концептуальні художньо-естетичні рішення, реалізовані у романі *Мобі Дік*. Білий Кит, створений Мелвілом, не є чужинцем серед текстів масової сенсаційної літератури, він подібний до них у своєму генетичному коді. Навіть побіжний огляд зв'язків цього роману із творами американської масової сенсаційної літератури засвідчує їх значущість для творчого мислення Г. Мелвілла. Мистець постає не дуже схожим на свій респектабельний, канонічний образ, який десятиріччями створювала академічна наука, яка вперто не бажала помічати його прихильності до масової літератури.

Отже, повертаючись до центрального у контексті нашої статті питання про те, чого ж вартувало літературознавцям Сполучених Штатів послідовне відокремлення репрезентантів Американського Ренесансу від справжніх реалій літературного процесу їхньої доби, слід наголосити: маємо справу не з хибною випадковістю або наслідками якоїсь поправної помилковості. Стикаємося з парадигмальною сукупністю ідеологічних, культуральних, естетичних настанов національної, державницької ідентифікації, що відобразилися не лише у формуванні північноамериканського літературного канону, але й загалом у засадах дисциплінарного комплексу, відомого усьому світові під назвою «Американістика».

Ще на початку п'ятдесятих років минулого століття британський критик Ричард Герберт Гоггарт мав бесіду із молодим, завзятим американістом, який намагався пояснити співрозмовнику сутність і завдання новопосталої дисципліни.

– Ця ваша американістика, – що ж воно таке? – цікавився англієць.

– Надзвичайно плідне поле нових інтердисциплінарних студій.

– Хіба у цьому є насправді щось нове?

– Звісно! Американістика поєднує студіювання літератури та історії.

– У себе, в Англії, ми вже довгий час займаємося таким.

– Але ж ми розглядаємо американське суспільство, його культуру в цілому, на всіх його рівнях...

Проте Р. Г. Гоггарт продовжував демонструвати незадоволеність відповідями. Нарешті співрозмовник викрикнув у запалі: Ви ж просто не

розумієте: я вірю в Америку! У цей момент Гоггарт нарешті зрозумів, що саме намагався пояснити його гарячкуватий співбесідник [4, 73].

Грандіозний соціокультуральний проєкт американістики, його дискурсивні практики, риторичні стратегії якого із самого початку живилися пристрасною, майже релігійною вірою в Америку, її величну історичну місію. У цьому когнітивному просторі сформувалися уявлення про Г. Мелвілла, Н. Готорна, В. Вітмена, Р. Емерсона та інших «високих» майстрів національного літературного канону доби Американського Ренесансу. Основні етапи їхнього утвердження засвідчують майже цілковите домінування емоційних інспірацій віри (врешті-решт немалою мірою зумовлених суто ідеологічними, політичними чинниками) над безпристрасною науковістю.

Зокрема, повернення провідника американського Романтизму Г. Мелвілла до національної культури Сполучених Штатів (або, як звикли висловлюватися на його батьківщині, його «Відродження») розпочалося з початку двадцятих років минулого століття на хвилі захоплення елітарними естетичними і художніми здобутками Модернізму. Було закладено підґрунтя сприйняття автора роману *Мобі Дік* як високочолого, загадкового і глибокого мистця, абсолютно чужого ницим, прагматичним реаліям своєї доби, пророка і предтечі модерністських новацій, такого собі Д. Джойса, що завітав до Сполучених Штатів. Ентузіясти й піонери «відродження» (А. Стедман, Л. Мамфорд, Г. Салт, Д. Мейсі, В. В. Брукс, К. Айкен, Д. Натан та ін.), попри певні відмінності у політичних і наукових переко-

наннях, були однодумцями у сприйнятті американської культури XIX-го сторіччя як надміру приземленої, бездухової, пригніченої догматами пуританізму, безжальним практицизмом суспільного буття. Г. Мелвілла разом з іншими національними літераторами XIX віку, гідними статусу американських клясиків (першим слово «клясика» до них застосував Д. Г. Лоуренс у праці *Studies in Classic American Literature* (Смудії над клясичною американською літературою, 1929), почали розглядати як репрезентантів елітарного мистецтва у суспільстві, байдужому або навіть вороже налаштованому до високих духових цінностей. Виник культуральний міт про свідому відмову Г. Мелвілла продовжувати літературну працю у країні, неспроможній гідно поцінувати його твори. Відповідно до цих настанов у мелвіллових студіях стали неможливими найменші згадки про масову літературу його часу. Г. Мелвілла послідовно відокремлювали від неї. Виникали передумови занурення мистця у канон високої американської клясики – усамітнення у цьому каноні.

У наступні десятиріччя модерністське потрактування мистця, не втрачаючи актуальності, отримало суттєве підсилення через закріплення засадничого корпусу гуманітарних концептів американістики. У своєму піднесенні американістика («American Studies») немалою мірою наслідувала досвід британських культурологів і літературознавців, які приблизно у той самий час створювали свій національний гуманітарний проєкт – «British Studies». Метью Арнольд – один із найвідоміших англійських критиків, за виступами

якого уважно слідкували на американських теренах, послідовно пропагував «високе всесвітнє мистецтво», що цурається будь-яких злободенних, нищих соціально-політичних проблем і конфліктів [1, 223]. Попри свої ліберальні погляди він та інші британські критики не орієнтувалися на літературні уподобання демократичного масового читача, мільйонів шанувальників Чарльза Діккенса і журналу «Punch». Зверталися до нового соціального прошарку, основи соціальної і державницької стабільності – освіченої, соціально і економічно стабільної «середньої класи» британців, прихильної до високих, позачасових цінностей високої культури, вільних від анархічних, зумовлених настроями демократичних мас, стихій ідеологічного і політичного екстремізму. Відповідно й американістика ставала цілковито зорієнтованою на високу культуру, антагоністичну нищій масовій культурі, поцінованій як деструктивний виразник суспільного і культурного хаосу. Високе мистецтво 1800-х років у цьому ідеологічному й естетичному контексті асоціювалося з універсальним, позачасовим гуманізмом західної цивілізації.

Прикметно, що британський досвід пропагування високої культури заламувався із власними, суто американськими надбаннями подібного штибу. Ще 1913 року Джордж Сантьяна рішуче відсік національну літературу від популярної, масової культури і загалом ледь не від усієї Америки. Він переконував, що в її соціальному і духовому бутті мистці знаходили надто «мало матеріалу собі у поживу (*little digestible material*)». Вони створювали літературу, яка за-

лишалася осторонь «усіх умов своєї доби і власної країни». Така точка зору суттєво вплинула на інтерпретацію американського Романтизму. Лайонел Тріллінг охарактеризував його ледь не як маргінальне явище. У концепції Ричарда Чейза фундаторів національної літератури було названо мітотворцями, відстороненими від реалій дійсності. Домінантною ознакою їхнього світосприйняття Генрі Неш Сміт визнав свідому інтроспекцію, цілковиту зосередженість на власному внутрішньому досвіді. Національний варіант романтизму почав виглядати як елітарне явище, створення якого започаткувала нечисленна група видатних майстрів, які існували у локальному інтелектуальному середовищі Нової Англії. Таке його потрактування підсилювали соціологічні та естетичні ідеї Франкфуртської школи, провідники якої після 1933 року виїхали на еміграцію до Сполучених Штатів. Їхнє критичне ставлення до «культурної індустрії» буржуазного суспільства з його тотальним маніпулюванням свідомістю сприяло закріпленню в інтелектуальному континуумі країни негативного сприйняття масової культури. До цього ж долучилась і надзвичайно авторитетна у тодішній Америці психоаналітична критика. Її адепти відстежували процеси підсвідомого вивільнення особистісних таємних бажань, фантазій, внутрішньої агресії мистців. Стандартизовані форми з арсеналу масової культури сприймалися на такому тлі як тривіальні, нецікаві, несумісні з високим мистецтвом. Прибічники Нової Критики у свій спосіб піддали національну масову культуру остракізму. У своєму «уважному прочитанні» лі-

тературних творів вони абсолютно не цікавилися проблемою зв'язків поетики і естетики з соціальним, культурним оточенням. Отже, у першій половині минулого сторіччя для історико-літературної, теоретичної думки країни ніби й не існувало масової, популярної літератури.

Остаточній канонізації американських романтиків, позбавлених найменшого зв'язку з національною популярною літературою, сприяла концепція «Американського Ренесансу», оприлюднена у 1941 році Ф. О. Матіссеном. За легендою, яку не любляють згадувати науковці, віддані риторичному арсеналу американістики, Ф. Матіссен попервах не використовував антиісторичну словосполучку «American Renaissance» у назві своєї славнозвісної книги. Плянувалася інша назва: *Man in the Open Air* [3, 81], яка відповідала дослідницьким пріоритетам автора. Він збирався зосередитися на об'єктивному розгляді становлення національного красного письменства напередодні всеосяжної, трагічної кризи громадянської війни. Ф. Матіссен усвідомлював справжню, сповнену невирішувальних протиріч і руйнівних контроверсій складність цього процесу, зумовлену домінуванням популярного демократичного мистецтва. Конкретні обставини, що спонукали його до радикальної зміни задуму й змісту книги, достеменно невідомі (та й розмова про них не на часі). Відомий результат. *Американський Ренесанс* – книга про величну ходу високої літератури. Про популярну літературу – жодних згадок. Зрозуміло чому: аби не зашкодити високому, респектабельному іміджеві національного

літературного продукту. Майстрів національного романтизму (Е. По, Р. Емерсона, Г. Торо, Н. Готорна, В. Вітмена, Г. Мелвілла) визнано творцями високого мистецтва, яке втілило ідеали, звитяжну соціальну практику американської демократії. Водночас художні надбання творців «Американського Ренесансу» було трактовано у модусі всеосяжних, позачасових гуманістичних цінностей, значущих для всього людства. Не варто, мабуть, пояснювати, що така інтерпретація національного Романтизму не дуже приховувала ідеологічні, офіційно-пропагандистські конотації американістики.

Постмодерна доба парадоксальним чином змінила ситуацію. Внаслідок тиску доктрин мультикультуралізму, постструктуралізму і наступальної активності лівих теоретичних шкіл у літературознавстві Сполучених Штатів утвердилося вкрай агресивне критичне ставлення до понять «висока» («клясична», «канонічна») література. Було започатковано процес їх «демістифікації», позбавлення клясичної літератури «привілейованого» статусу. В університетах запанували катедри «cultural studies», що пішли війною проти канону літературної клясики мертвих білих чоловіків із середньої кляси («dead white males from middle class»). Їй протиставили масову літературу, як таку, що значно краще відповідає суспільним реаліям. Колишня маргіналізована Попелюшка (разом із літературою расових, соціальних, сексуальних меншин) перетворилася на справжню королеву науки та освіти. Виникли евристичні передумови, аби нарешті перервати майже сторічну традицію самотнос-



ти північноамериканських романтиків у високому каноні.

Багато науковців усе ж чинить спротив «cultural studies», небезпідставно вказуючи на небезпеку втрати чітких уявлень про національну літературну класику. Йдеться не про повернення до скомпрометованої парадигми її «високої» гомогенності, але про необхідність пошуку концептів, здатних пояснити, яким саме чином у «плавильному казані (або тиглі)» (“melting pot”) національної культури на різних етапах її розвою взаємодіяли високі, масові та етнічно, соціально, гендерно зумовлені складові. Однак ясні перспективи принципово нової інтерпретації американського Романтизму ще не увиразнено. Популярна література поки що не сприймається як його рушійна сила. Але історико-літературні студії – це не застигла царина, зміни – на часі.

1. Arnold Mathew, *Culture and Anarchy* / Ed. by J. D. Wilson, Cambridge: Cambridge University Press 1960, 462 pp.

2. *Edgar Allan Poe: Correspondence, Essays and Reviews* / Ed. by G. R. Thompson, New York: The Library of America 1984, 798 pp.

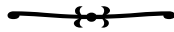
3. Gunn Giles, *F. O. Matthiessen: The Critical Achievement*, Seattle and London: University of Washington Press 1975, 298 pp.

4. Tally Robert, *Believing in America: The Politics of American Studies in a Post-National Era*, “The Americanist” 2006, Volume XXIII, pp. 69-81.

5. *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson* / Ed. by J. Myerson, New York: Columbia University Press 1997, 469 pp.

6. Tocqueville Alexis, *Democracy in America*, New York: Library of America, 2004, 941 pp.

7. Whitman Walt, *Leaves of Grass* / Ed. by H. Blodgett & S. Bradley, New York: New York University Press 1975, 768 pp.



**Yalin Li**

**CREATIVE WORK OF ZINAIDA GIPPIUS AND DMYTRO MEREZHKOVS'KYI  
OF 1925 - 1927 IN RECEPTION OF GEORGIY ADAMOVICH**

Lanzhou University of Technology, People`s Republic of China

**Ялінь Лі**

**ТВОРЧИСТЬ ЗІНАЇДИ ГІППІУС І ДМИТРА МЕРЕЖКОВСЬКОГО  
1925 - 1927 РОКІВ У РЕЦЕПЦІЇ ГЕОРГІЯ АДАМОВІЧА**

*Abstract:* In the article, the author is discovering critical articles of H. Adamovich during 1925 - 1927, about creation of great Russian immigrant writers of D. Merezhkovskiy and Z. Gippius. Critics and writers were connected by a long-term friendship; he always was influenced by them during his communication with them. Of course, it influenced on his view on their creation. G. Adamovich deeply realised outlook of these writers. The article proves, that the critic always gave high ratings to creation of Z. Gippius, which was a real spiritual focus for him. G. Adamovich differently estimated creation of D. Merezhkovskiy. He emphasizes his loneliness in literature process of Russian immigrant writers of first wave, because of lack of readers` attention and their misunderstanding of the writer`s outlook.

*Keywords:* G. Adamovich, D. Merezhkovskiy, Z. Gippius, critical article

Літературно-критична діяльність Георгія Адамовіча посідає одне з чільних місць у історії літератури російського закордоння. Його статті, книги, доповіді, у яких він виступав із оцінкою сучасників, були завжди у центрі уваги, до його думок прислухались. Авторитет Г. Адамовіча в еміграції можна порівняти із впливом двох інших метрів російського закордоння – Дмитра Мережковського й Зінаїди Гіппіус. Критик часто бував вдома у відомих письменників, брав участь у їх літературних зібраннях і зустрічах. Д. Мережковський і З. Гіппіус високо цінили творчу діяльність

Г. Адамовіча, що, швидше за все, є свідченням визнання його таланту, оскільки відомо, що подружжя було дуже вимогливим у ставленні до молодих авторів. На нашу думку, до сьогодні значний інтерес становить аналіз рецепції творчості З. Гіппіус і Д. Мережковського Г. Адамовічем у 1925 – 1927 роках, тобто у період становлення критика, час його першого знайомства із відомою письменницькою родиною. На жаль, історія творчих і особистих стосунків цих мистців до цього часу залишається малодослідженою сторінкою в історії літератури. Можна назвати лише

ім'я російського дослідника Алега Коростельова, автора найзначніших досліджень про Георгія Адамовіча, який лише торкається цього питання. Це й зумовлює актуальність нашого дослідження.

У нашій статті спробуємо розкрити основні аспекти рецепції творчості З. Гіппіус і Д. Мережковського Г. Адамовічем у період роботи критика в паризькому "Звене". Реалізація мети передбачає розкриття особливого ставлення критика до творчості З. Гіппіус, його незрівнянного відчуття особливостей творчості Д. Мережковського.

Г. Адамовіч завжди високо оцінював твори З. Гіппіус. Вона, безсумнівно, була для нього не тільки близькою людиною, а й авторитетом, тому відгуки про неї позбавлені характерної для нього критичності. Навіть тоді, коли він помічає в її віршах щось, що суперечить його літературному смаку, то перетворює недолік у здобуток і вияв майстерності. Так, наприклад, у 1925 році, розглядаючи кілька віршів З. Гіппіус у "Сучасних нотатках", Г. Адамовіч наводить рядки з вірша *Дві сестри*: "Ты в жизни все простил. Игру, / Обиды, боль и даже скучность. / А темноокою ее сестру? / А странную их неразлучность?", які, як зазначає критик, нагадують йому Фьодора Тютчева й робить своєрідне зауваження-виправдання, яке, на його думку, пояснює, що не дозволяє творіві бути цілком досконалим: "Він був би цілком прекрасним, якби не «скучность» – слово мертвонароджене. На це слово звернуто увагу, тому що воно знаходиться в кінці рядка і йому передує підсилювальне «даже». Чудовий у цьому вірші перехід голо-

су в останніх двох рядках, зміна інтонації. Уся справа в подовженні третього вірша. Це, ймовірно, сталося випадково, але в цьому майстерність поета" [3, 122]. Тобто ми бачимо, що критик висловлює зауваження про "мертвонародженість" слова, а потім, прагнучи ніби пом'якшити це, підкреслює зміну інтонації вірша, яку він називає "майстерністю поета". На нашу думку, такий хід думки зумовлений ставленням Г. Адамовіча до поетеси, його особистою прихильністю до неї, а також безсумнівним авторитетом і впливом, який мали в літературі російського закордоння Д. Мережковський і З. Гіппіус. У статтях Г. Адамовіча взагалі немає критичних зауважень про них, тому створюється враження, що він не тільки не хотів їх висловлювати, але навіть не міг собі цього дозволити.

В іншій публікації *Вірші в "Сучасних нотатках"* критик говорить про твір *Жаба* й називає його – "квінтенція Гіппіусівської поезії, норавливої й вибагливої" [2, 114]. Оцінка поезії *Відображення* знову, як і в інших статтях автора, демонструє його прихильність до стилістичної простоти. Г. Адамовіч, цитує рядок "Все это мне давным давно знакомо" і зазначає, що "чим простіше, звичніше, чим «розмовніший» зворот фрази, який створює вірш, тим вірш сильніший" [2, 114]. Критик називає вірші З. Гіппіус "сильними", із "загостреною думкою". Він навіть звертається до окличних конструкцій, прагнучи привабити читацьку увагу й висловити своє захоплення творами поетеси: "Яка була в цих віршах свіжість! Які чарівні вони!" [3, 196].

Дві статті Г. Адамовіч присвятив книгам спогадів З. Гіппіус *Живі об-*

личчя, які були опубліковані в 1925 році у Празі. Уже перша рецензія критика дала йому можливість познайомитися з автором мемуарів. Починається стаття із твердження, що талант З. Гіппіус різнобічний, і сьогодні йому складно визначити, ким залишиться вона для нащадків – поетом, белетристом чи критиком. Г. Адамовіч вважає, що автора, який “із однаковою майстерністю володіє прозою та віршами, завжди називають поетом” [3, 148]. Він ставить Зінаїди Гіппіус поряд із іменами Йоганна-Вольфганга фон Гете, Александра Пушкіна, Міхаїла Лермонтова, які, на його думку, створили рівні за значимістю й талантом твори у різних родах і жанрах літератури. Безперечно, визнаючи таким чином місце поетеси, критик окреслює роль З. Гіппіус в сучасному літературному процесі. Можливо, така оцінка її таланту не позбавлена перебільшення, але на жодного разу не доводилося стикатися з відсутністю об’єктивності у критичних нотатках Г. Адамовіча, як і з його упередженістю. Міркування критика можуть не співпадати з розповсюдженою точкою зору (так було з оцінкою віршів Сергея Єсеніна і Владіміра Маяковського), він ніколи не піддається спокусі хвалити твори або творчість авторів тільки тому, що вони популярні. Тому, в даному випадку, визнання таланту З. Гіппіус і постановка її в один ряд із Й.-В. фон Гете, А. Пушкіним і М. Лермонтовим, обумовлені переконанням Г. Адамовіча у тому, що її творчість слід розглядати саме у такому контексті.

Критик іронічно відзначає, що в літературі серед сучасних поетів існує своєрідна мода на недорікуватість: у статтях, листах, публічних

виступах “уважалось, що поет не повинен висловлювати свої думки поспішовно, чітко й, не дай Боже, «гладко»” [3, 149]. Але З. Гіппіус – “одна з тих небагатьох, які цій спокусі не піддалися й розуміли, що це – спокуса безглузда” [3, 149]. Г. Адамовіч називає *Живі обличчя* – “однією з найвдаліших її книг. У збірнику три статті – про А. Блока, В. Брюсова і про фрейліну А. Вирубову. Можна не любити Блока, не цікавитися ні Брюсовим, ні Вирубовою – і все-таки ці напівстатті, напівповідання доведеться прочитати не відриваючись. Гарні не тільки надзвичайно своєрідні описи, а й побічні зауваження, завжди розумні, часто злі й глузливі” [3, 149]. Ця висока оцінка продовжена у статті про другий том спогадів. Ми вважаємо, що зауваження Г. Адамовіча про те, що “кілька тижнів тому я писав про книгу З. Н. Гіппіус *Живі обличчя* і згадав про те, що в ній всього три статті, – про Блока, про Брюсова, про Вирубову. Це неправильно. Я «був уведений в оману» продавцем, який не сказав мені, що книга видана у двох томах” [3, 164] свідчить про те, що ці книги З. Гіппіус були в колі його основних зацікавлень. У другому томі *Живих обличчя* найбільш значною критик називає статтю про Васілія Розанова. “Розповідь ця дуже яскрава. Вона написана вмилім і захопленням своєю вправністю белетристом. Вона ілюстрована безліччю напіванекдотів, напівсцен, завжди доречних”, – зазначає Георгій Адамовіч [3, 164]. Там само він наводить важливу особливість Гіппіусівських мемуарів – авторка “сама іноді впадає в розанівський стиль, з фразами без дієслова, без кінця й початку, з несподіваними лаконізмом і настільки ж несподіваним

багатослів'ям. Деякі цитати з Розанова входять в текст Гіппіус, майже зливаючись із ним” [3, 164]. Це Адамовичево зауваження також, на нашу думку, свідчить про визнання безумовного таланту авторки.

“Кожного разу, коли мені доводиться говорити або писати про Зінаїду Николаєвну Гіппіус, сперечатися із тими, хто ставиться до неї негативно – а таких людей чимало, – кожен раз я згадую лаконічний запис в одному із щоденників Блока без подальших пояснень: – *Одиничність Зінаїди Гіппіус*”, – писав через роки у спогадах про поетесу Г. Адамовіч [1]. Ця цитата пояснює позицію критика щодо З. Гіппіус. Багато років для нього вона була кращою співрозмовницею, другом, одностороннім. Примітно, що початок їх знайомства було покладено саме критичними нотатками Г. Адамовіча в “Звенє”. У його *Літературних бесідах* небагато статей про З. Гіппіус, але в кожній із них її творчість оцінюється виключно високо, захоплено, як явище унікальне, багатогранне, що включене в один ряд із іменами А. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева. Після смерті З. Гіппіус Г. Адамовіч напише у спогадах про неї дещо інакше. На перше місце виходить особистість поетеси, а її творчість оцінюється не так захоплено. Це можна пояснити не тільки смертю З. Гіппіус, а й «дорослішанням» критика, еволюцією його поглядів, оскільки між статтями в “Звенє” і спогадами пройшло біля 40 літ. Про творчість З. Гіппіус він зауважуватиме: “Думаю, що у літературі вона залишила слід не такий тривалий і міцний, не такий яскравий, як прийнято стверджувати [...] вірш Гіппіус можна без підпису впізнати

серед тисячі інших. Ці вірші важко любити – і вона знала це, – але їх важко й забути” [1]. Головним завданням спогадів Адамовіча стало прагнення залишити у пам’яті нащадків образ Гіппіус-жінки, особистості. Критик, високо поцінуючи її твори за життя, із не меншим захопленням і любов’ю пише про неї як людину: “Це була найчудовіша жінка, яку довелося мені на моєму віку знати. Не письменниця, не поет, а саме жінка, людина, серед, може бути, і більш обдарованих поетес, яких я зустрічав” [1].

Г. Адамовіч розвінчує міт про поетесу як про людину горду й бундючну, оскільки йому хочеться, щоб у пам’яті нащадків вона залишилася такою, якою він її знав і любив. “Вона була надзвичайно розумною. Але набагато розумніша в розмові, віч-на-віч, коли вона ставала такою, якою мала бути насправді, без раз і назажди прийнятої пози, без погорди й зарозумілості, без прагнення всіх вчити чогось такого, що нібито тільки їй і Мережковському відомо, – у розмові віч-на-віч, коли вона ставала людиною до всього відкритою, ні в чому, по суті, не впевненою і з якоюсь невгамовною жагою, із досконалим слухом до всього... Вона знала, що її вважають злою, нестерпною, прискіпливою, мстивою, і чутки ці вона старанно підтримувала, вони їй подобалися, як подобалося їй дратувати людей, наживати собі ворогів. Але це теж була гра. На глибоке моє переконання, злою, черствою людиною вона не була, а особливо не було в ній ніякої злопам’ятності” [1]. Отже, для зрілого Г. Адамовіча особистість З. Гіппіус мала таке ж значення й вплив, мала такий же авторитет, як

у молоді роки Н. Гумільов, про що є чимало досліджень. Безумовно, саме ці поети були для Г. Адамовіча духовими наставниками.

Творчість Д. Мережковського так само, як і З. Гіппіус, не раз ставала предметом аналізу критика. У 1926 році він написав про перевиданий роман письменника з трилогії *Царство Звіра. Александр I і декабристи*. У цій статті привертають увагу міркування Г. Адамовіча про Петербурзьку тему в російській літературі й, зокрема, у цьому творі Д. Мережковського: «Є в російській культурі не тільки «Петербурзький період», є і Петербурзька «тема». Її відчув і намітив Пушкін, її підхопив Достоевський, з пристрасстю відчувши в ній настільки дороге йому «неблагополуччя», приреченість, політ у прірву. Мережковський завжди бродить навколо цієї теми і, можливо, вона виховала у ньому той «жах», який його ніколи не покидає, про що б він не говорив, і за яким його голос упізнаєш серед тисячі інших. Роман про Александра I пронизаний жахом. Герої його рухаються, розмовляють, сміються, наказують, підкоряються Але вони – ніби заморожені. Думка й душа їх відсутня в їхніх словах і діях. Вони тільки прикидаються спокійними» [3, 261]. Ці слова критика є новаторськими для свого часу, оскільки теми Петербурга у російській літературі мало хто торкався. Г. Адамовіч звертає увагу на особливе відчуття “жаху”, приреченості Петербурзьких героїв, які живуть в особливій атмосфері, харизмі дивного міста, яке нещадно поглинає їх. У ХХ столітті багато літературознавців досліджували феномен Петербурга у російській літературі, “Петербурзький текст”, але чи звертався

хтось із критиків і літературознавців до цієї теми до Адамовіча нам невідомо, тому вважаємо його зауваження новаторськими. Цінність їх визначається ще й тим, що в поетиці романів Д. Мережковський дійсно близький до традиції Ф. Достоевського, не випадково він був автором монографії *Л. Толстой і Достоевський*, у якій розглядаються особливості світогляду письменників, підкреслюється думка про те, що “у російській літературі немає письменників, внутрішньо ближчих й одночасно більш протилежних один одному, ніж Ф. Достоевський і Л. Толстой... Він і Достоевський близькі і протилежні один одному, як дві головні, наймогутніші гілки одного дерева, що розходяться у протилежні сторони своїми вершинами, зрощені в одному стволі своїми основами. Заглиблюючись і в Льва Толстого, і в Достоевського, ми доходимо до спільної їх основи – до Пушкіна. Промінь пушкінського білого світла вони заломили і розклали на кольори веселки. Але не слід забувати, що за їх різноманітністю і протилежністю прихована єдність білого світла” [4]. Вартим особливої уваги є те, що Г. Адамовіч, окреслюючи образ Петербурга в російській літературі називає спочатку А. Пушкіна, а лише потім Ф. Достоевського й Д. Мережковського, наголошуючи у такий спосіб, що особливості Петербурзького тексту кожного із авторів базуються на пушкінській традиції.

Роздуми Г. Адамовіча про роман *Месія* наблизили його до розуміння глибини самотності Д. Мережковського у сучасному світі. Статтю про цей твір критик починає із твердження: “Кожен справжній письменник закінчує самотністю. І навіть не те,

що закінчує, а неминуче вступає в неї з середини – якщо не раніше – свого письменницького «шляху». Інакше бути не може” [2, 56]. На його думку, ця самотність обумовлена читацьким нерозумінням автора, тим, що він (читач) не встигає зрозуміти письменника, який пішов у своєму розвитку далеко вперед. Творчість Дмитра Мережковського видається йому у цьому зв’язку особливою, оскільки читач не тільки відстає від нього, але навіть і не хоче наблизитися, ним рухає лінь, яка обумовлює небажання піднятися над буденністю. “Немає зараз російського письменника, більш самотнього, ніж Мережковський, і не було, здається, ніколи самотности, у якій читацькі лінощі грали б важливу роль. Щоправда, не стільки розумові лінощі, скільки моральні. Мережковського майже «замовчали», тому що про нього не можна говорити, не торкаючись найосновніших, найпекучіших і «проклятих» питань земного буття. А кому тепер хочеться цих питань торкатися? Люди, можливо, і не здригнулися, але люди втомилися. Вони цураються питань, і ще більше самого тону Мережковського, ніби бояться бути зараженими його переляком, засумувати його сумом, взагалі порушити приємне тривання свого існування” [2, 56]. Ці слова критика, безумовно, демонструють високу оцінку творчості Д. Мережковського, пояснюють стан письменника в еміграції, відсутність широкої читацької аудиторії не тільки в цього автора, а й у багатьох інших, які продовжували говорити зі світом своєю, ще дореволюційною, мовою, у той час, як сучасний світ втомився від цієї глибини, від звернення до вічних питань і тем. Цікаво, що ці дум-

ки Г. Адамовіча викликали відповідну реакцію Д. Мережковського, про яку критику написала З. Гіппіус: він “ззначив, що про «самотність» – не зовсім правильно, і він сам поскаржитися на «абсолютну» – по суті б не смів. Вона була, головно, у Росії, і тепер, майже абсолютна, в еміграції. Але в Європі, там і тут, завжди були люди, які знають, *про що* він говорить, тому що думають самі *про те саме*. З іншого боку, не завжди і не в усьому *лінощі* читацькі причина; крім них є якась дивна (або не дивна) внутрішню протидія саме ідеям такого роду” [2, 239]. Із цих слів стає зрозуміло, що Д. Мережковський і сам розмірковував про відсутність читацького інтересу, про ту ситуацію, в якій опинилося ціле покоління російських письменників у еміграції, але причини такої ситуації він бачив у внутрішньому протистоянні читача та письменника. Разом із тим слід зазначити, що автор наголошує на існуванні своєї читацької аудиторії й у Росії, й у Європі, яка розуміє письменника й поділяє його точку зору. Мабуть, для Д. Мережковського було важливим вказати на відсутність вакууму, наявність близької йому читацької рецепції.

Тема письменницької самотності була продовжена Г. Адамовічем у статті *На лекціях Мережковського*, присвяченій циклу лекцій про Наполеона, організованих “Звеном”. Критик пише про свої враження, про те, що існує “глибокий провал між «лектором і аудиторією», в усякому разі, молодю частиною її; взаємне нерозуміння; самотність і печаль там на естраді; ввічливо стримані, холоднобайдужі посмішки у рядах” [2, 88]. На його думку, молоді слухачі не в змозі

зрозуміти Д. Мережковського, їм потрібна чіткість і зрозумілість думки, вони не сприймають роздуми про долю і Фатум, про катастрофізм і вічність. “Найголовніше в житті – *«ne pas s’en faire»*», – іронізує Г. Адамовіч. – Подивіться на ці обличчя, в окулярах і без окулярів, поголені або із вусами, з посмішкою або без посмішки, веселі або задумливі, байдужі або озлоблені, – на всіх написано *«ne pas s’en faire»* або російською «моя хата скраю» [2, 88]. Тут критик торкається найважливішої проблеми існування духової прірви між старшим поколінням письменників-емігрантів і молодшим, що названі “непоміченим поколінням” (визначення В. Варшавського), які не хотіли робити вигляд, що нічого не сталося, не хотіли продовжувати жити у застиглому, законсервованому світі “старших”. Зі статті не зовсім зрозуміло, до якого покоління відносить себе Г. Адамовіч або, інакше кажучи, на чиєму він боці. Відповідь на це питання можна знайти у відкритому листуванні на сторінках “Звена” Д. Мережковського і критика. Письменник із самого початку задається питанням про позицію Г. Адамовіча: “Де він, з ким? Чи із молоддю, якій «більш за все хочеться благополуччя» і для якої вища заповідь: «Моя хата з краю»? Судячи із деяких натяків, він дійсно з нею... Це з одного боку, а з іншого: він *начебто* погоджується із тими, хто в цьому «знизованні плечима» бачить щось «підле», «смердяковське», і для кого французьке: *«ne pas s’en faire»* або російське: «моя хата з краю» звучить, як цинічне *«je t’en f...»* – “наплювати мені на все” [2, 246]. На нашу думку, важливим є те, що Д. Мережковський не бачить прірви

між собою та аудиторією, яка його слухає. «Не буду наполягати на тому, що моє враження від аудиторії, яка зробила мені честь вислухати мене, дещо інше, ніж у Адамовіча... Не буду, повторюю, на цьому наполягати, щоб не бути запідозреним у самоомані” [2, 247], – підкреслює письменник. Тобто Д. Мережковський вважає, що аудиторія розуміє його й приймає все, сказане ним. Він не відчуває самотності у сучасному літературному світі, не відчуває себе позбавленим читацької аудиторії. Це відкритий лист, так само, як і раніше передані З. Гіппіус слова Д. Мережковського, вказують на важливість порушеної теми для письменника, а також на його небажання визнати себе незрозумілим і самотнім. У відповіді на лист Г. Адамовіч прояснив власну позицію. Перш за все він визначив своє місце у цій суперечці: “Це непорозуміння: я ніякого питання не ставив. Говорячи про молодь, девізом якої є питання *«ne pas s’en faire»*, і старше покоління, яке лякається, коли бачить цю байдужість, я спробував залишитися тільки спостерігачем” [2, 248]. Тим самим критик показує свій нейтралітет у цьому питанні, об’єктивність його позиції. У той же час він не розуміє, чому Д. Мережковського зачепили його слова про самотність, чому взагалі ця тема настільки гостро сприймається письменником. Виявляється критик таким чином хотів показати особливе, височенне місце письменника в літературі: “Цікавим є те, що Д. С. Мережковському здалася докором вказівка на його самотність. Правду сказати, я не думав, що це докір. «Ти цар, живи сам». Це схоже на вищу похвалу” [2, 249].

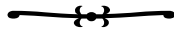


Таким чином, рецепція Г. Адамовичем творчості З. Гіппіус і Д. Мережковського частково окреслює закономірності літературного процесу російського закордоння 1920-х років. Репрезентує специфіку стосунків критика й талановитих мистців, які позначені багаторічною дружбою і своєрідним впливом досвідчених письменників на молодого критика. Це, безумовно, позначилось на його сприйнятті їх творчості й глибині розуміння її специфіки. Г. Адамовіч із надзвичайним пієтетом ставився до творчості й З. Гіппіус, яка була для нього справжнім духовим орієнтиром. Оцінка критиком творчого надбання Д. Мережковського позначена глибиною відчуття ним самотності мистця у літературному процесі російського закордоння першої хвилі, обумовлену недостатньою читацькою увагою й читацьким нерозумінням поглядів письменника. Варто було б, як видається, розглянути й рецепцію Г. Адамовичем творчості

Д. Мережковського і З. Гіппіус у період його роботи в "Останніх новинах", оскільки саме тут критик став справжнім авторитетом серед письменників російської еміграції.

### Bibliography and Notes

1. Адамович Георгий, *Зинаида Гиппиус*, Web. 12.04.2016. <<http://gippius.com/about/adamovich-zinaida-gippius.html>>.
2. Адамовіч Георгий, *Литературные беседы. Книга вторая* ("Звено": 1926 – 1928), Санкт-Петербург: Алетейя 1999, 302 с.
3. Адамовіч Георгий, *Литературные беседы. Книга первая* ("Звено": 1923 – 1926), Санкт-Петербург: Алетейя 1998, 375 с.
4. Мережковский Дмитрий, *Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество*, Web. 22.04.2016. <<http://merezkovsky.ru/doc/l-tolstoy-i-dostoyevsky>>.



**Roksoliana Kokhan**

**EXISTENTIAL DIMENSIONS OF HOME IN MODELLING THE ARTISTIC  
WORLD OF JOSTEIN GAARDER'S *THROUGH A GLASS, DARKLY***

Lviv Ivan Franko National University, Ukraine

**Роксоляна Кохан**

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ДОМУ В МОДЕЛЮВАННІ ХУДОЖНЬОГО  
СВІТУ ПОВІСТІ ЮСТЕЙНА ҐОРДЕРА У *ДЗЕРКАЛІ, У ЗАГАДЦІ***

*Abstract:* The article examines the existential aspects of the artistic world in Jostein Gaarder's *Through a Glass, Darkly*. Taking into account the feature of "immovable space" in unravelling of the plot, the problem of home and its marginality as an existential keynote in modelling the artistic reality has been chosen for the analysis. The closure of the plot around the terminally ill teenage girl Cecilia and her experience of the last Christmas centralize the action in the space of the family house and girl's room, whereas the elements of interior and surroundings of the sick child become of dramatic existential importance. The visit of angel Ariel on the Christmas Eve "opens" the text plane to admit another marginal reality – the reality of angels / God / the world behind the looking-glass. Applying the method of careful reading and receptive poetics, the meaningful role of home as a point of intersection of the two worlds has been investigated: the earthly-unearthly, the human-divine, the temporary and eternal. Specific character of the chosen research material about the child paradoxically renders the literary work "serious", emphasizing the author's appeal to adult readers.

*Keywords:* Jostein Gaarder, existential aspects of the artistic world

Літературознавчий дискурс незмінно апелює до різносторонніх вимірів та виявів людського буття. Проблемність екзистенції видається найбільш перспективною лакуною наукових досліджень гуманітарних наук. Закладена філософами (С. К'єркеґор, Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, К. Ясперс, М. Мерло-Монті, Г.-О. Марсель, А. Камю, Ж.-П. Сартр), екзистенційна парадигма із зосередженням уваги довкола людини, "людського

існування, долі особистості, віри і невіри, втрати і віднайдення смислу життя" [7, 200] означає для літературознавства тривалий шлях з-/віднайдення людини у світі крізь призму літературного твору.

У літературознавчій площині категорія буття представлена науковими інтересами дослідників Г.-Г. Гадамера, Й. Гейзінґи, Ю. Лотмана, П. Рікера, М. Фуко, Р. Рорті, С. Дюрінґа, серед сучасних розвідок,

присвячених питанням екзистенціалізму, слід згадати праці Ф. Ар'єса, Р. Габітова, Л. Газнюк, П. Гайденко, Ж.-Л. Нансі, К. Райда, Т. Сахарова, О. Туренко, Г. Мережинська, С. Павличко, Л. Тарнашинська, Т. Денисова, В. Заманська, Г. Сиваченко та ін.

У процесі моделювання художньої дійсності літературного твору обираються домінуючі елементи, так зване ядро, навколо якого конструються смислові на сюжетотвірні плясти, а “засобами аналізу художніх творів через призму екзистенціального підходу є системи екзистенційних (екзистенціальних) модусів або екзистенціалів, тобто способів людського буття” [2, 8]. Такими моделюючими домінуантами здатні виступати метафоричні та матеріальні образи, що залежно від проблемного та тематичного поля художнього твору окреслюють контури фікційності, спрямовують рецепцію та впливають на інтерпретацію. Ця проблема, на нашу думку, потребує ретельнішого вивчення.

У контексті дослідження літературних творів Юстейна Гордера (йдеться і про твори про дітей – *Помаранчева дівчинка* та *У дзеркалі, у загадці* – і про всі інші: *Світ Софії*, *Замок у Піренеях*, *Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина*, *Таємничий пасьянс*, *Донька директора цирку*) чинники моделювання безпосередньо пов'язані із поняттям екзистенції. Як зазначає А. Мартинець, “з'ясування людської екзистенції, людського буття, внутрішньої роздвоєності людської особистості, почуттів відчуження, страху, тривоги, вибору, смерті – екзистенційна проблематика, яка на сьогодні є однією з малодосліджених проблем” [6, 12]. Влас-

не, з перспективи визначення смислотвірних контурів екзистенційних шукань повість *У дзеркалі, у загадці* становить надзвичайно показовий та продуктивний для дослідження об'єкт.

Одразу слід відзначити важливу сюжетну особливість повісті, адже дія – майже статична, константно і дуже своєрідно відбувається лише в кімнаті дівчинки Сесілії Скубтю, яка через смертельну хворобу не може пересуватися. Саме тому в процесі моделювання художнього світу екзистенційного значення набуває простір дому. Особлива конфігурація моделі сприймання репрезентованого художнього світу здійснюється завдяки часовим параметрам: сюжет актуалізує події останнього місяця перед смертю дівчинки.

Містичний та частково казковий елемент, що надалі стане визначальним у процесі смислового розгортання, вгадується вже у назві повісті – *У дзеркалі, у загадці*. Метафора святого апостола Павла про безконечну істинність людського буття, про обмеженість розуму досягнути й зрозуміти таємниці життя людини серед інших людей та ще більшу загадковість тривання життя душі вже поза реальним світом не лише увиразнює інтенційні настанови щодо сенсу презентованої історії, але й значно посилює рецептивну відповідальність за проникнення у змістові плясти твору. Як зауважує І. Бойцун, втілення метафори дзеркала має особливе призначення у літературному творі: “Найбільш загадковим у текстовій площині є образ дзеркала, з яким пов'язано найбільше ритуалів та забобонів. Страх первісної людини перед точною своєю копією від-

бився у ставленні різних народів до народження близнюків: наділення магічними властивостями, Божим благословенням у слов'ян і лихим віщуванням в африканських племенах [...]. Використання у художньому творі ефекту дзеркала є виграшним, оскільки зумовлює перспективу дати характеристику персонажа на психологічному рівні” [3, 308]. Отож, використання цього образу в назві твору, очевидно, є першим відсиланням до підсвідомості читача та налаштування його на визначену автором стратегію сприймання. Ментально необмежена назва (навіпаки, дзеркало та загадка постають в людській уяві чимось бездонним та неосяжним, принагідно синонімізуючись) уможливує для автора перспективу на шарувань та синтезу різновекторних моделей буття. Дзеркало та загадка утворюють своєрідну дихотомію, оскільки дзеркало є, насамперед, елементом інтер'єру, а загадка підноситься над матеріяльними атрибутами існування. Таким чином, назва повісті Юстейна Гордера програмує накладання/змішання двох дійсних площин: матеріяльної та поза-/понадматеріяльної. Особливість такого поєднання полягає у матеріяльно окреслених межах розгортання сюжету – дім родини Скубтю, точніше – кімната доньки.

Обраний автором епіграф анонсує смислову складність історії, що оповідатиметься далі: “Радість – це метелик, [...] А печаль – то птах з великими чорними сильними крильми, [...] Птахи печалі витають високо, Там, де ангели болю несуть свою варту Над смерті пристанівком” [4, 5]. Наведені слова належать 16-річній дівчинці Едіт Седергран: видається,

що для моделювання правильного входження у твір важливим є розуміння підлітка, який у доступній тільки дитині метафорично-фантазійній формі здатен відтворити доросле розуміння суті безмежності екзистенції. Обрана автором форма оповіді від 3-ої особи згущує його відповідальність за розвиток сюжету, а згодом читацьку відповідальність за його рецепцію.

Лежачи у ліжку та вгадуючи за запахами, які смаколики готує мама з бабусею до Різдва, Сесілія розглядає відкриті віконечка різдвяного календаря. Особливо цікавим їй видається зображення Святої родини та ангелів: “На задньому пляні стояли Марія з Йосифом, але вони, здавалося, не зауважували ангела” [4, 7], який бавив маленького Ісуса. Прикута хворобливою слабкістю до ліжка дівчинка має достатньо часу, аби сотні разів розглянути свою кімнату, перерахувати 27 кілець на фіранці та перевірити, чи на місці подаровані їй перлини. Кімната за останні декілька тижнів стала для Сесілії справжнім домом, домом тіла, душі, думок, страждань, болю та радості, а звичні речі, що її оточують, є свідками, котрі підтверджують, що вона є (живе, існує, перебуває *тут-тепер*): “Вона уже стільки разів бачила червону лампу на стелі, білі фіранки із блакитними незабудками і книжкову полицю із книжками, ляльками, кристалами та коштовними камінцями, що усе це стало ніби частинкою її самої. На письмовому столі перед вікном лежав путівник по острову Кріт, а поряд – стара дитяча Біблія і збірник древніх скандинавських саг Снорре. На стіні, яка відділяла її кімнату від спальні батьків,

висів грецький календар із потішними котиками” [4, 8]. Попри неприємні запахи ліків, спальня дівчинки сповнена щасливим відблиском її очей та різнокольорових шовкових ниток на китайському записничку. Маленький зошит містив усі важливі роздуми власниці з одним правилом: “ніколи не викреслювати уже написане: кожнісіньке слово повинно зберегтися аж до Судного дня” [4, 9]. Зрозуміло, що залишаючись постійно наодинці із власними думками, одного разу дівчинка все ж почала розмірковувати про речі, далекі від матеріального, звиклого та узвичаєного життя.

Нового значення для Сесілії набуває її кімната цього року: через хворобу вона не піде до церкви, не вийде на сходи послухати церковний передзвін, не вечерятиме із родиною напередодні Різдва та не частуватиметься поряд з усіма святковим сніданком. Кімната стане для Сесілії святом, різдвяним притулком, збере у гості всіх рідних навколо ліжка дівчинки. Різдво для Сесілії – важливий знак того, що все гаразд: “На її думку, все на світі змінюється, не змінюється тільки Різдво у Скутбю” [4, 9]. Сталість та незмінність традицій приготування та святкування означає відсутність проблем та неприємних клопотів.

Водночас кімната приховає від сторонніх очей злість дівчинки, яка хоче кататися на лещатах, санках та ковзанах, піти із подругою Маріанною до школи та поняньчити братика Лассе. Будинок Скутбю приховує страх, відчуття приреченості та мовчання від браку повітря в батьківських грудях: “Мама, й оком не повівши, принесла віника й лопатку.

Це було найгірше. Замітаючи квіти та осколки вази, вона промовила: – Я тільки подумала, що ліпше було б подарувати тобі щось цікаве, з чим ти могла б сидіти в ліжку. Сесілії аж стиснуло у скронях. Сидіти у ліжку! На підлогу знову полетіли тарілка та склянка зі соком. Мама не розсердилася й цього разу. Вона лише замітала й згортала на лопатку, згортала й замітала” [4, 11]. Спокій та покірність батьків поглиблюють відчуття самотності Сесілії, хоча дитина розуміє, наскільки боляче їм спостерігати за нею.

Тож, образ дому стає поліфункціональною площиною втілення оповідного задуму, де найголовніше полягає в тому, що кімната стане для Сесілії вікном у Велику незбагненну Містерію.

Ймовірно, відповіддю на відчутну, гостро несправедливу самотність дівчинки у святковий час у достатньо жвавому та галасливому колі сім’ї став прихід до неї ангела. Після того, коли бабуся прочитала внучці уривок з Євангелія та коли всі заснули після Святої вечері, до Сесілії завітала «з’ява у білих штанах», котру дуже цікавило, як їй спалося: “Хто це – хлопчик чи дівчинка? Сесілії важко було визначити, бо істота зовсім не мала волосся на голові” [4, 22]. Істота на ім’я Аріель велично заплутала Сесілію: “ми майже все знаємо про вас. Це так, як у дзеркалі [...]. Ви бачите тільки самих себе. А того, що з іншого боку, бачити не можете” [4, 23]. Здивована/вражена візитом незрозуміло-кого дівчинка відразу пригадала, що дивлячись у дзеркало одного разу, уявляла собі існування потойбічного світу та його мешканців. Такий спогад викликав у дитини

страх та водночас авантюрне зацікавлення.

Таким чином, простір дому стає тим місцем у фізичному вимірі та духовному переживанні, де був зроблений перший крок спілкування Сесілії та Аріеля, який дозволив вважати його хлопчиком, хоча ангели до жодної зі статей не належать. Далі були марні спроби дівчинки виявити відповіді на логічні запитання: як він потрапив крізь зачинені вікна та двері, чи він справді ангел та навіщо прийшов до неї. Відсутність відповідей на її запитання або відсутність бажання Аріеля розмовляти з дівчинкою на прагматичні теми зумовлює метафоричні пояснення ангела того, хто такі люди: “Кожні-сінької секунди Бог зі свого рукава струшує кілька свіженьких новонароджених малят. Фокус-покус! Але й кілька людей зникає назавжди водночас. Довгий-довгий ряд... Сесілія випаде з того ряду” [4, 24]. Сесілія, будучи здатною до скрупульозного аналізу дівчинкою, не просить Аріеля пояснити, яким чином вона випаде з «того ряду»: чи йдеться про ряд малят, а вона вже подорослішала, чи мовиться про тих, хто «зникає назавжди», а Сесілія є й буде, чи все ж їй судиться випасти із живих. Це питання не турбує дівчинку – вочевидь, вона має власну відповідь.

У обмеженому просторі дому родини Скутбю, радше у значно вужчому просторі кімнати, ці слова цілком відповідали вигляду ангелика-дитини, який прийшов до Сесілії. Казкові слова Аріеля, що стискають та вражають серце, ще більше захоплюють спраглу до чарівних переживань дівчинку. Попри своє миле личко, котрим “він нагадував одну з ляльок її

товаришки Маріянни” [4, 26], Аріель, виявляється, зовсім не юним (хоча питання часу стосовно ангелів діє інакше, ніж для людей): “Ми були уже тут на зорі світу, Сесіліє. Коли твій дідусь був маленький, він провів у ліжку ціле Різдво з важким запаленням легенів. Це було задовго до того, як з’явилися новітні сильні ліки” [4, 25]. Намагаючись запевнити Сесілію в правдивості власних слів та пригадуючи дідусеві сумні оченята, “наче двоє покинутих пташенят” [4, 25], Аріель називає ангелів “небесним військом”: “Ми були єдиною командою вболівальників” [4, 26]. Обнадійливими для хворої дитини є слова ангела, що він був тут колись і біля дідуса: “Але ж усе минулося. Він цілком одужав” [4, 25]. Можливо, і з нею так станеться: присутність ангела її вилікує і невдовзі вона зможе бути разом із сім’єю за святковим столом. Отож, дім стає вмістищем тих переживань, недуг і страждань, що обов’язково минають, що є звичними і не фатальними. Незмінність, постійність дому з його внутрішнім життям проектує рецептивний патос, відтерміновує готовність читача до кульмінації чи фіналу сюжету.

Поступово ангел пояснює Сесілії, що прийшов до неї із вигідною пропозицією: він розповість їй небесні таємниці, а вона йому – “як це воно – бути з плоті і з крові” [4, 26]. Аріель уточнює, що незважаючи на те, що янголи є свідками процесу народження людини на світ, «витурування її з Божого рукава», він вважає себе дуже обмеженим, бо не знає, що означає жити. Сесілії складно налаштуватися на сприймання ангела (“Ангел у моєму домі...” [4, 27]): вона звикла до рівноцінних собі співроз-

мовників, а, окрім того, дівчинка не впевнена, чи Аріель справді ангел, чи не обманює її.

У постаті Аріеля щодо Сесілії вбачаємо трансформацію різних іпостасей: ангел приходить як друг, розповідає небесні таємниці та їхній стосюнок до земного життя та розплющує очі / прояснює зір на буттєві істини як вчитель, а відображає дівчинку як Інший: *“Як ми дивимося на світ і що (письмівка наша. – Р. К.) ми бачимо навколо себе, залежить однаково від ока як зорового органу і від внутрішнього ока, що просвітлює простір нашої думки. [...] Наш погляд має сенс, коли бачить своє (відо) чи (зо)ображення в Іншому. Інший є дзеркалом нашої душі”* [5, 45]. Аріель є дзеркалом душі Сесілії, а Сесілія є дзеркалом Бога.

Страшна хвороба та передчасна зрілість Сесілії вкладають у її голову міркування, які спантеличують навіть ангела: *“Якби я була Богом, то створила би для кожної дитини щонайменше трьох батьків”* [4, 51]. Брак уваги рідних, невимовна любов до батьків, які не встигають відпочивати, турбуючись про неї та Лассе, а також завдяки Аріелеві усвідомлена важливість народження дитини (*“Коли дві із трьох статей забажають дитини, третя може сказати: «Ні, друзі. Одному з нас слід виявити розсудливість. Почекаємо рік або два. Я не готовий зачинати дітей саме тепер. Навіщо поспішати?»”* [4, 46]) запевняє Сесілію у доцільності внесення зміни у Божі задуми.

Метафорично дзеркальною та загадковою видається модель часу з огляду на казковий сюжет повісті, й далі – із перспективи втілення цілісної моделі художнього світу твору. У

свідомості дівчинки час знаходить різноплянне втілення: хвороба пришвидшує час і робить Сесіліні органи чуття сприйнятливими до його змін: *“Я відчуваю запах Різдва, я можу скуштувати Різдво на смак, я можу чути й бачити Різдво”* [4, 84]. З іншого боку, недуга дитини поділила час на “до” та “після”: *“А нещодавно читала дитячу Біблію, яка належала мамі, коли та була маленькою. Уявити собі лишень, яка стара книжка!”* [4, 91]. “Нещодавно” – це, ймовірно, під час лежання дівчинки у ліжку своєї кімнати або лікарні. Цей період став її теперішнім та виштовхує в минуле всі попередні події.

Свої погляди на тривалість життя на світі Сесілія, очевидно, переглянула завдяки Аріелеві: *“Коли я помру, розірветься срібна вервечка з гладенькими перлами, покотяться вони по всьому краю аж до моря, до своєї домівки й своїх матусь-скойок на морському дні. Хто пірне за моїми перлами, коли мене не стане? Хто знатиме, що вони були моїми? Хто здогадається, що цілий світ однієї миті висів на моїй шиї?”* [4, 92]. Миттєвість світу, що завітав до неї та світла безодня, куди Сесілія рухатиметься далі, утворюють новий часопростір у межах кімнати дівчинки. Це не наводить на дитину страху, навпаки, вона відчуває осмислену честь власної участі у “безконечній театральній виставі”, де вона є частинкою “довгої-довгої вервечки...” [4, 133], а тепер прийшла її черга покинути цей ряд.

Для конкретизації екзистенційного пошуку варто наголосити, що Сесілія не боїться розмовляти про смерть, довідавшись від небесного гінця, що люди вже у часі свого існу-

вання є на небі [4, 124], що вона “позиचाє своє сяйво у Бога”, будучи його дзеркалом: “Бо що ти без сонця, а що сонце без Бога?” [4, 118]. Все ж дівчинку дратує метушливе ставлення інших до життя та часу: «Це я хвора, тату... [...] а ви ніяк не можете узгодитися з часом. Я маю на увазі, що мусить хтось довідатися, якими є усі речі. Не можна так жити далі” [4, 128]. Люди, які мають більше можливостей та часу, ніж вона, нехтують даним їм шансом “підглядіти в щілинку задзеркалля” [4, 136]. Турбуючись про важливі побутові речі, люди довкола Сесілії не мають часу, аби відчинити двері власної домівки ангелові, який, своєю чергою, розплющить їм очі. Дівчинка тепер знає, що вона виграла лотерею, бо вона – “людина, якій дозволено здійснити чудову подорож у всесвіті навколо палаючого сонця”, їй дозволено “прожити округу вічності”, а завдяки Аріелеві вона “зуміла відірвати погляд від паперу, на якому малює свій твір, і побачити власну велич у могутньому небесному дзеркалі” [4, 137]. Людям не вистачає цілого життя, аби зазирнути у всесвіт, а Сесілія зуміла за короткий час недуги відкрити Бога хлопчикові Аріелеві: “Я у цьому сиджу віч-на-віч з маленькою частинкою Бога. Те, що я бачив чи що розмовляв з його часточкою, означає, що я бачив і розмовляв з ним самим” [4, 135]. Дівчинка знає, що вже завтра закінчатся її відвідини світу, проте вона радіє із того, що випробувала лежача, санки, поговорила з бабусею та пожартувала із батьками, завітала до Маріянни та знайшла різдвяну зірку. Бо все має бути як завжди, особливо, коли йдеться про Різдво. Дім вбирає максимальні сенси буття, в художній моделі він позбувається фізичних

меж / обмежень / контурів / заборон / правил – відбувається рецептивна трансформація, за домом закріплюється домінанта парадоксальності, загадковості, буттєвих невідповідностей. Природна, об’єктивна відсутність життєвого досвіду в дитини, яка цього досвіду вже і не набуде, поєднується із наявним, але цілком беззмістовним досвідом дорослих, перед якими зачинені двері пізнання істини. Простір дому фіксує рецептивні константи, творить гармонію у ланцюжках екзистенційного пошуку.

Більше місяця минуло з того часу, як до Сесілії в гості завітала маленька безволоса постать і назвалася Аріелем. Здається, що звична кімната зі знайомим інтер’єром не може відкрити для людини, яка не здатна навіть рухатися, всього світу. Але саме це стається із домом сім’ї Скубтю. Поява у їхньому домі небесного створіння надала сенсу не тільки останнім дням життя їхньої улюбленої донечки, а всьому їй – а отож, і їхньому життю. Дівчинка, яка дуже сильно хотіла пізнати світ, збагнула, що “ми бачимо усе в дзеркалі, у загадці. Часом крізь маленьку щілинку можна заглянути крізь дзеркало і побачити маленький клаптик задзеркалля. Коли витерти дзеркало начисто, можна побачити більше, але тоді уже більше не побачимо себе...” [4, 139]. Так сталося із Сесілією: вона витерла дзеркало начисто та вирушила з Аріелем в нову дорогу, що вже не матиме кінця: “Ми схожі на Одінових воронів. – Маєш рацію, – відповів Аріель. – І коли ми сядемо на правицю Бога, розповімо йому все, що побачили” [4, 156].

У просторі дому Сесілія стала ангелом. Вона покидає сім’ю, рідний



будинок, зі сходів якого зазвичай слухає святковий передзвін, Вороновий пагорб, що дарує їй розкішний вигляд та відчуття володіння усім світом. Перехід на новий рівень існування відбувається у межах дому, на підвіконні (як фізичній межі між тут і там – у сенсі: вдома і не вдома) відбувається екзистенційне розставання з *тут*-реальним / дійсним і переселення у *тут*-новий-дім. Отож, дівчинка-підліток Сесілія Скубтю, яку хвороба прирєкла до недитячого лежання у ліжку та миттєвої (свідомої) зупинки життя, пережила, вочевидь, те, що ніколи не трапляється з іншими людьми: вона знає, що означає “зустріч неба і землі” [4, 66], вона змогла “зазирнути у всесвіт і вловити якусь частку небесної розкоші” [4, 75], Сесілія тішиться, що є шматком “живого чарівного тіста” [4, 74], але найголовніше – світ закрутився їй [див.: 4, 131].

Дім став для важкохворої дитини порятунком, а кімната – єдиним сховком для її душі: “Вона кинула погляд у кімнату. Тонесенька смужка ранішнього сонця пролягла через письмовий стіл і підлогу. Кілька промінчиків знайшли під Сесіліним ліжком китайський записник. Він мерехтів і переливався усіма своїми срібними ниточками” [4, 157]. Екзистенцію дому безпосередньо пов’язуємо із душею. Марія Зубрицька стверджує, що “образ душі, який ми витворюємо, не міститься ані в трансцендентальній площині нематеріального, ані в іманентності знатуралізованого тіла, ані не є чимось надсмісловим, ані чимось зредукованим до способу функціонування суто тілесної природи і взагалі не бере участі в дуалістичній грі опозиції ментальності та мате-

ріальності. Тобто душа не є чимось, але й не є нічим. Інакше кажучи, ми можемо душу представити, але ніяк не можемо безпосередньо її сприймати, споглядати і виразити в завершеному і повному представленні. Вона якось таємниче зникає, як тільки починаємо про неї говорити. [...] Іншими словами, душа є неосяжним пунктом [...] Насправді таємниця нашої душі лежить перед нашими очима. Єдина проблема – як зуміти навчитися *бачити її*” [5, 40-42]. Сесілія досягла цього пункту, вона погодилася зробити власну душу Божим оком. Кімната Сесілії назавжди збереже її дружбу з Аріелем, їхні прогулянки та таємниці. А записник стане тією частиною її душі, котра завжди із неба охоронятиме її сім’ю та означатиме: ТУТ БУЛА СЕСІЛІЯ СКУБТЮ. Власне цей, матеріальний, символ зосереджує екзистенційний центр дому, що має вирішальний вплив на побудову рецептивної моделі. Сприймання відбувається від наперед відомої трагічної розв’язки сюжету, окремі рецептивні рівні конкретизуються в діалогах на тлі цілковито статичного інтер’єру – цю статичність не порушують епізодичні втручання інших персонажів, загальна ж інтерпретаційна перспектива ґрунтується на домінуванні екзистенційних констант, на осмисленні та враженні першовідкриття надскладних буттєвих координат.

Розбудова рецептивної моделі пізнання радості у призмі художнього світу повісті Юстейна Гордера може бути репрезентована як Бартівська динаміка тексту: “[...] Динаміка тексту (якщо вона передбачає розкриття деякої істини) заснована на парадоксі: це статична динаміка:

завдання полягає в тому, щоби, за вихідної цілковитої відсутності відповіді, підтримати інтерес до загадки; в той час як фрази нетерпеливо вимагають подальшого «розкручування» сюжету, не можуть встояти на місці і рвуться вперед, герменевтичний код діє у зворотному напрямку: на його долю випадає розставляти на шляху дискурсу різноманітні перепони стримування [...] його структура реактивна за самою своєю суттю, позаяк незворотному поступальному руху мовлення він протиставляє ешелоновану систему ретардацій: питання та відповідь розділені величезним простором, заповненим всеможливими прийомами затримування, причому емблемою цього простору цілком могла б послужити риторична фігура «умовчання», мета якої полягає в тому, щоби перервати фразу, створити напруження і відвести нашу увагу в бік (це вергілієве *Quos ego*)” [2, 88]. Щоправда, у репрезентованій художній моделі текстові прийоми застосовані не завдяки переважанню замовчування як текстового прийому, а радше – у нагромадженні мовлення, у навмисному прагненні зібрати якомога більше важливих питань і деталізувати якомога більше відповідей (складність других визначається тим, що сутнісні відкриття вкладаються в уста дитини, понад те – дитини в останніх днях земного життя). Ймовірно, деталізований діалог має ознаки прийому ретардації – однак лише на рівні реценції та розгортання емоційного патосу (рівень смислотворення), але не на рівні безпосередньої нарації. Таким чином, статика (фізична), незворуш-

ність і постійність (психологічна) дому виразно корелює із контурами герменевтичного кола, де вихід “за межі” не означає втрати, навпаки – це вихід на новий рівень само/буття-пізнання-розуміння-сприймання. Таким чином, детальне вивчення поетологічних особливостей прози норвезького письменника продукує чимало нових цікавих запитань і значно розширює дослідницькі горизонти.

### Bibliography and Notes

1. Базиль Людмила, *Методологічні засади екзистенціалізму в розвитку літературознавчої компетентності*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Випуск 196, Серія: Педагогічні науки, Черкаси 2011, с. 5-9.
2. Барт Ролан, *S/Z*, Москва 2001, 232 с.
3. Бойцун Ірина, *Дзеркало як код ініціального обряду в текстовій площині казки*, [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології* / Ред. В. Зарва, Донецьк 2009, Випуск XX: *Лінгвістика і літературознавство*, с. 308-315.
4. Гордер Юстейн, *У дзеркалі, у загадці* / Переклад із норвезької Н. Іванчук, Львів: Літопис 1998, 159 с.
5. Зубрицька Марія, *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів: Літопис 2004, 352 с.
6. Мартинець Алла, *Екзистенція кохання через призму бачення Януша Вишневського на прикладі роману “Самотність у мережі”*, [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології* / Ред. В. Зарва, Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет 2013, Випуск XXVII, Частина 3, с. 12-20.
7. *Філософія* / Ред. В. Миронова, Москва 2005, 673 с.

**Dmytro Drozdovskyi**

**DISCOURSE OF MEMORY AND THEORY OF MALTIFACETED CHOICE  
IN DAVID MITCHELL'S *CLOUD ATLAS***

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

**Дмитро Дроздовський**

**ДИСКУРС ПАМ'ЯТИ І КОНЦЕПЦІЯ МНОЖИННОГО ВИБОРУ  
У РОМАНІ ХМАРНИЙ АТЛАС ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА**

*Abstract:* In the paper, the array of philosophical questions that determine the post-postmodern literature has been outlined. In the novel, the motif connected with the re-birth of the human being has been explicated; the belief related to the irrational bond between the events in the past, present and future, about memory as a special sphere where the crossing of different temporal modes is possible has been visualized. Changeable in this transformation system are such factors as sex, gender, social positions, religious affiliations, etc. The immanent essence of the "humanity" has been defined. The forms of criticism toward the consumerism and the bonds between memory, knowledge, and power have been explained.

*Keywords:* D. Mitchell, *Cloud Atlas*, post-postmodernism, F. Nietzsche, M. Foucault, memory, knowledge

У XIX ст. Фридрих Ніцше обґрунтував здатність людської свідомості незважаючи ні на що здійснювати владу над іншими. Таке явище він назвав «волею до влади» [6, 550]. Постулат про «волю до влади» визначає «основу філософської теорії Ніцше» [4, 157]. Як теорія, воля до влади – це своєрідний спосіб пояснення людської поведінки; Ф. Ніцше припускав, що за цим поняттям криється риса характеру, притаманна як найсильнішим, так і найслабшим індивідам: і перші, і другі повсякчас бажають здобути якомога більше влади. «Але не так вабить сам

факт володіння, як прагнення до ще більшої влади, яка є водночас привабливою і жаданою» [4, 159]. На нашу думку, ніцшеанська концепція знаходить своє особливе відображення у *Хмарному атласі (Cloud Atlas)* (див.: [5]) Девіда Мітчелла (David Mitchell).

У першій частині п'ятої історії роману *Орізон Сонмі-451*, коли «Юна-393 вибирає смерть, аніж рабство» [5, 343], у такий спосіб героїня обирає один варіант із трьох для неї можливих. Спроба втекти за межі кав'ярні «Тато Сонг» ніколи б не стала варіантом, що збереже життя фабрикантові, якого

і створили в утробному контейнері, щоб надавати послуги для споживачів мегаполісу Ні-Со-КопроТаким. Інший «вибір» полягав у можливості погодитися з використанням «речовини, яка спричиняла сонливість» (ця речовина входила до складу енерго-мила). Але такий вибір підкоритися невігластву та рабству після можливості мати власну думку став неприпустимим для істоти, яка вже навчилася думати і яка знає правду. Сонмі визнає ці обмеження, коли каже архівістові про те, що «свободі вибору немає місця в історії мого життя» [5, 364]. Смерть стала остаточним вибором Юни-939 і, як це дивно, це був її єдиний справжній шанс на порятунок та свободу, хоча він і означав припинення життя з фізичної точки зору. Важливим є те, що смерть ані Юни, ані Сонмі не була для обох вільним вибором. Їх годували енерго-милом задля експерименту, санкціонованого державою, щоб спричинити страх перед збільшенням приросту фабрикантів мегаполісу Ні-Со-Копрос і щоб зміцнити владу Союзу шляхом створення легко упізнаного ворога. Очевидні вибори інших персонажів у романі так само детерміновані обставинами й подіями. Луїза Рей так само робить “вибір” на користь розслідування історії реактора «ГІДРА-зеро» на острові Сваннек. У цьому “виборі” вона керується власною вірою у відстоювання “журналістської цілісності”, істини свого батька, що, відповідно, означає потребу «з’ясувати правду за будь-яку ціну» [5, 97], та можливістю випадкової зустрічі із Сіксмітом. Вибір Юінга стати аболіціоністом після повернення до Америки детермінований також порятунком Атуа від отруєння (доктор Гуз рятує Атуа). Або ж згадаймо про оцін-

ку, яку Тімоті Кавендіша дає будинку літніх людей «Аврора», що буде у майбутньому розглянута Сонмі як місце, де «літні люди чекають своєї смерти у в’язницях за вироком “старість” та “нетримання”; тут тобі ні визначеного терміну перебування (хто знає, скільки ти ще проживеш), ані можливості евтаназії» [5, 244]. Його розповідь про ув’язнення та «медикаментозне» старіння відкриває дорогу до минулого, яке потім дає можливість Сонмі переосмислити “істину”. За припущенням Мітчелла, таке переосмислення теперішнього завдяки доступу до минулого може призвести до соціальних змін. Напевно, з цієї причини, минуле постає найбільш «забороненою темою у Ні-Со-Копрос» [5, 243].

Зауважимо, що фабрикантів кав’ярні «Тато Сонг» щороку після успішного закінчення служби нагороджують зіркою. Усі вони мають віру у те, що, отримавши дванадцятку зірку, їх звільнять від невільницької праці й відправлять у круїз до будинку відпочинку. Такий обряд у романі називається “Піднесенням”. Він постає своєрідною репрезентацією тези Мішеля Фуко про те, що влада зміцнюється та контролюється завдяки тому, що винагорода (якщо ти дотримуєшся певних правил) та дисципліна й покарання (відхилення від них) стали публічно відкритими для тих, хто підпорядковується такому режиму (див.: [1]). Коли Сонмі каже архівістові, що «якщо сервер повідомляє про те, що сестра-фабрикантка порушує правила – їй надають ще одну зірку дев’янтної» [5, 190], тоді «Піднесення» відбувається на рік раніше. Але через брак обізнаності фабрикантів на рік раніше настає їхня смерть. Натомість «ефективним стримувальним

фактором є вилучення зірок» [5, 190]. У романі в такий спосіб зображено за-сіб, за допомогою якого «Провидці», наглядачі ресторації «Тато Сонг» запо-бігають можливості «Піднесення» або спробам заворушень серед фабрикан-тів [5, 200]. Фізичне і жорстоке вида-лення зірки із нашійника фабрикан-та вказує на те, що «Піднесення» для покараного відбудеться на рік пізніше призначеного терміну. Таким чином, якщо якийсь фабрикант повідомляє про вилучення зірки у іншого фабри-канта, він стає на рік ближчим до кру-їзу до будинку відпочинку (насправді, до власного знищення — утилізації).

У *Хмарному атласі* жоден із голо-вних персонажів роману не має до-статньої влади, аби визначити свою історію, детермінуючи власний дис-курс. Проте, усупереч теорії Ф. Ніцше про циклічність, Д. Мітчелл констру-ює світ, у якому люди мають здатність здійснювати хоча б обмежений вибір, який змінить результат і, таким чи-ном, сам хід історії. Крім того, завдяки взаємозалежності та взаємозв'язку між героями роману та історіями зага-лом автор спонукає читача до думки, що індивідуальний вибір впливає на історію інших людей (або, точніше, на тлумачення історій, їхню реінтерпре-тацію та реконструкцію), їх минуле та майбутнє. При цьому вибір головних героїв є завжди обмеженим і значною мірою детермінованим історичними, соціальними, економічними, генетич-ними та науковими чинниками.

Адам Юїнг – своєрідний спостері-гач певної частини проєкту колоніза-ції. Він спромігся врятувати тубільця-моріорі Атуа від Купаки, вождя пле-мени Маорі, а також порекомендував його капітанові Моліньє, як «вдатного матроса» корабля «Пророчиця» [5,

27]. Роберта Фробішера сім'я позба-вила спадщини через його безтурбо-тну та легковажну поведінку. І тепер Фробішер живе завдяки щедрості дру-зів і доходів від рідкісних книжок, які викрадає з бібліотеки «Шато Зедель-гем» і перепродує Отто Дженшу [5, 74]. Герой робить спробу (що також є ви-бором) запропонувати Вівіану Ейрсу послуги як переписувача, але згодом стає працівником бібліотеки «Шато Зедельгем». Це вплинуло на його по-ведінку та дії, а також на кінцевий ви-бір – самогубство.

Роберт не може зіставити думки щодо своєї унікальності із усвідом-ленням того, що його сформуvalo ото-чення і що він володіє лише незначни-ми можливостями для визначення власного шляху (через це він і вбиває себе). У цьому епізоді маємо критичне й водночас іронічне переосмислення «ситуації Емпедокла», який, стрибаю-чи у кратер вулкана, не відчуває стра-ху, позаяк для античної свідомости не було розрізнення і драматичного кон-флікту між індивідуальним і родовим.

Луїза вирішує продовжити спра-ву батька, почавши вивчати історію реактора «ГІДРА-зеро» і звіт Сіксміта. Під час розслідування Луїза зустрічає людей, які значною мірою визначають її долю, і їй вдається уникнути кількох замахів на власне життя. Врешті-решт, Луїзу рятує Джо Нейпір, якого колись врятував батько Луїзи. Тімоті Кавен-діша ув'язнили у готелі «Аврора Гауз» саме тоді, коли він мав тікати з Лондо-на, щоб уникнути зустрічі з братами Гоггінсами. Брати знають, що Кавен-діш винен їм гроші за успішну публі-кацію книжки Гоггінсів *Кулаком у зуби* [5, 155]. Тімоті постійно стає жертвою обставин; Ерні плянує успішну вте-чу зі старої 'в'язниці', а Кавендіш був

йому потрібен лише тому, що той вміє керувати автівкою. Але Кавендіш забув мапу із маршрутом втечі у себе в кімнаті, і їхній задум трохи не провалився [5, 400].

Детермінізм та брак індивідуального вибору автор найкраще описав у розділі *Орізон Сонмі-451*. Доцільно сказати, що фабрикантку Сонмі створила, у прямому сенсі, її держава. Органи влади Ні-Со-Копросу керують процесом її «Піднесення», тому після втечі Сонмі агенти визнали її ворогом держави. З огляду на такі обставини та події вона безсила щось змінити. Однак вчинок Сонмі буде оцінений пізніше, набагато пізніше після «кінця» її власної епохи. Саме у майбутньому, постапокаліптичні племена Долин називатимуть її богинею. Нарешті слова Сонмі почують та вшанують люди, які живуть у зовсім інших умовах та часовому просторі, ніж вона сама. У Захарія (видається важливим те, що Девід Мітчелл надає героєві ім'я пророка Старого Заповіту) практично немає можливості визначити власний шлях у пост-апокаліптичному світі, створеному через необізнаність тих, хто жив раніше. Непереможне плем'я ворогів винищило його сім'ю та общину, тому «Провидці» вирішують, як та коли втрутитися зі своїм прогресивним досвідом у долі сотень мешканців Долин і зупинити свавілля. Захарій приймає рішення попередити Меронім, що їм не варто подорожувати через міст, який з'єднує береги річки Полулу. Цей вибір рятує життя героїв: Кона не розбилася на смерть, коли міст обірвався під їхньою вагою. Припустимо, що в цьому епізоді наявна своєрідна полеміка Девіда Мітчелла з романом *Міст короля Людовика Святого* Тортона Вайлдера (на який автор посилається

у розділі *Переправа біля Слуші та все решта*). Д. Мітчелл не пропонує читачеві тих самих висновків, яких дійшов чернець Юпітер у романі Т. Вайлдера. Автор розмірковує над низкою обставин та подій, що можуть виникнути, якщо міст зруйнується. Однак Захарій та Меронім не переходять через міст, тому їхні життя були врятовані.

Інший вибір міг би призвести і до інакшої розв'язки. Сонмі не обирала своє «Піднесення». Професор Мефі та Сонмі обговорювали питання, чому фабриканти та «Піднесення» викликали відразу у студентів університету. Мефі робить припущення, що сила освіченості та бажання утримати знання від підлеглих громадян керує панівними структурами, аби залишитися при владі. Професор висловлює думку, що Сонмі стає ніби дзеркальним відображенням *чистокровних*, адже їх дратує те, що вони самі створили. Проте вони звинувачують у всьому дзеркала. Сонмі запитує Мефі про те, «коли чистокровні почнуть винуватити себе?», а Мефі відповідає: «Тоді, коли їх примусять це зробити» [5, 231]. Упродовж усього роману автор показує, що чистокровні ні перед чим не зупиняться, аби тільки зберегти та розширити межі своїх володінь.

У праці *Порядок дискурсу* Мішель Фуко окреслює поняття дискурсу і влади, яку мають ті, хто контролюють як соціальний дискурс, так і доступ до знань. Він вважає, що владні структури визначають параметри понять «істинності» у певний період часу. Крім того, такі структури можуть оскаржити й заборонити «альтернативні істини або знання будь-якого суспільства» [2, 55]. Будинок літніх людей «Аврора», де, неначе у в'язниці, перебуває Тімоті Кавендіш, викорис-

товує подібні засоби контролю. Спроби втечі або непокори можливих порушників завжди стримує Сестра Нокс завдяки методам покарання і «привселюдного приниження» [5, 179]. У такий спосіб у *Хмарному атласі* на прикладі різних історій показано «еволюцію» влади, тобто механізми контролю певних інституцій над людиною; показано, як прагнення влади з часом призводить до утворення тоталітарної імперії, яка, проте, все одно приречена на розпад. Суспільство, «у якому “старість” є виразом непридатності – “ой, у Вас неприємний запах з рота”» [5, 174], вважає літніх людей другорядними громадянами.

Таким чином, у романі бінарна опозиція «молодість/старість» розташовуються поруч із семантичними опозиціями «божевілля/розсудливість», «заборонено/дозволено», «громадянин, який порушує закон (дев'янтний, злочинець)/законослухняний громадянин». Літні люди, які неприпустимо поводяться з нормами, що їх прийняла Сестра Нокс, завжди караються і фізично, й словесно, тобто їх піддають моральному тиску.

У романі акцентовано ідею можливої катастрофи, яка може виникнути в результаті діяльності людини у ХХІ столітті (критиковано надмірний консьюмеризм, перевиробництво, захопленість технологіями і прагнення мінімізувати участь людини у виробничих процесах). Альтернативна реальність у романі сконструйована як реальність катастроф. Письменник пропонує картину «майбутнього» як версію кризи і краху «споживацького суспільства», що керується винятково примітивними потребами. У романі наявна критика такого типу суспільства, в якому клони сфабриковані для служ-

би державі, а тривіальності та банальні людські потреби культивують як найвищі цінності. У *Хмарному атласі* візуалізовано суспільство безпам'ятства, наділене гіпертрофованою здатністю забувати, втрачати свою історичну і культурну пам'ять, а отже, і свою ідентичність. У результаті створено покоління роботів, які постають своєрідним варіантом пост-людства і, відповідно, пост-людської, пост-цивілізаційної ідентичності (найяскравіше це експліковано в історії про Сонмі-451). Постапокаліптичне суспільство у наративі Захарія забуло про своє минуле: «... назви переслідували свої образи [...] *Melbun, Orkland, Jo'berg, Buenas Yerbs, Mumbai, Sing'pore*»<sup>1</sup> [5, 285; письмівка оригіналу]. Образ Жителів Долин експлікований у романі як своєрідний клян, який функціонує у дикунському, примітивному стані, далекому від науково-технологічних досягнень, які в результаті і «спрочинили Падіння» [5, 286; курсив оригіналу].

Роберт Фробішер пише листи Руфусові Сіксміту, цілком усвідомлюючи, що Сіксміт буде їх читати та тлумачити, наповнюючи своїм власним змістом. Листи Фробішера як приклад мемуарного письма (тобто тексту, в якому візуалізовано пам'ять), відображають спогади, які мають особливе значення лише для нього. Результатом такого епістолярію постає брак взаємодії між персонажами. Все, що реципієнт знає (до його пізніших зустрічей із Сіксмітом у розповіді Луїзі Рей), – це ручки Роберта й хибні тлумачення обох подій і людей, які руйнують його життя. Егоїстичні риси характеру Фробішера проілюстровані найбільш виразно в

<sup>1</sup> Маються на увазі, вочевидь, Мельбурн, Окленд, Йоганнесбург, Буенос-Айрес, Мумбай, Сингапур.

його подвійному тлумаченні Єви Ван Утрив де Кроммелінк.

По-перше, він думає, що її компаньйонка є її ж коханкою, а по-друге, герой вважає, що її освідчення в коханні призначене, радше, йому, аніж справжньому об'єкту її прихильності, нареченому Грегуару (подібний принцип хибної інтерпретації листів маємо у романі *Спокута* І. Мак'юена, де результат подібної плутанини завершився трагічно для персонажів). Роберт здатен думати, що Єва любить лише його; нарцисичне самопоглинання героя стає буквальним, «нарцисизм поглинає його життя» [5, 469].

У романі увагу читача звернено до того, яку силу може мати хибне тлумачення або непорозуміння між людьми. Фробішер фіксує власні тлумачення, читаючи, що «Юїнґ нагадує [його] в капітані Деляно, який опинився у полоні ілюзій» [5, 64]. У цій фразі вбачаємо алюзію на роман *Мобі Дік* Германа Мелвілла. Дозволимо нагадати, що американський письменник на початку *Мобі Діка* згадує оповідання про Нарциса. Фробішер, як і зображений «Нарцис» у Мелвілла, буквально відмовився від свого минулого. Він не спроможний прийняти і визнати, що «я» не є особливим, винятковим конструктом, а, радше, чинником або компонентом історії: зрештою, і майбутнє і сьогодення призводять до загибелі героя. Фробішер самовпевнено й дещо зневажливий щодо минулого стверджує, що «найкращі моменти в “Тодтенфогелі” мої. [...] Контрапунктичні винаходи [...] мої» [5, 474]; герой вважає, що тільки він володіє оригінальними музичними ідеями, які можна запропонувати світові. Відокремившись від минулого та дистанціювавшись від родини, Фро-

бішер не знаходить для себе подальших ціннісних орієнтирів у житті. Самогубство героя остаточно роз'єднує його зі справжньою реальністю. Він не містить жодного потенціалу для створення майбутнього. Самогубство зображено в романі як «вибір», який упродовж *Хмарного атласу* роблять ті персонажі, які не можуть поєднати життя зі сприйняттям «реалій» світу (Провидець Рі отримує передозування «милом», Кавендіш покінчує життя самогубством у басейні, а науковець у обсерваторії над Мауна Сол вмирає після спостереження над «Падінням»). Самогубство у романі зображено в дещо іронічному модусі, як фактичний кінець особистості, остаточно означення втрати вибору.

Наголосимо, сам Девід Мітчелл зазначає, що завжди можливі й інші варіанти розгортання подій. Сперше читацька рецепція подій у романі змінюється тоді, коли показано, як Фробішер переосмислює Юїнґа, а вдруге, коли Сіксміт з'являється у розповіді Луїзи Рей, і вона (водночас і читачі) читає останні листи Фробішера; так само наша інтерпретація Єви (і, відповідно, Фробішера) змінюється, коли читаємо *Чорного Лебедя*. Фробішерів опис Сіксміта як відданого коханця, сліпого до численних недоліків Фробішера, значно розходиться з характеристикою Сіксміта в розповіді Луїзи Рей. У цій розповіді Сіксміт постає людиною, якому притаманний науково цілісний світогляд і для якого характерна «сталева рішучість» [5, 115]. В аналогічний спосіб ставлення читача до Луїзи та її хоробрости й цілісності змінюється, коли, прочитавши розповідь Кавендіша, ми дізнаємося, що життєва історія героїні насправді – фікція, яку написала Гіларі Гаш за пра-



вилам «аеропортного трилеру». Наявність таких «варіацій» у репрезентації Сіксміта та Луїзи ілюструє важливість контексту, пояснюючи сенс та відмінності, які існують між різними тлумаченнями. Крім того, у романі наголошено на тому, яке значення відіграють ролі, які грають люди стосовно інших життів/розповідей, оприявнених у вигляді дискурсивних феноменів. Так, опис Єви Кроммелінк, Роберта Фробішера, Денгольма і Тімоті Кавендіша у Девіда Мітчелла експлікує процес (ре)інтерпретації та створення «сенсу» як безперервного процесу, який постійно розвивається в світі «нової» інформації з минулого, сьогодення чи майбутнього. Кожна наступна історія у *Хмарному атласі* змінює початкову реакцію читача стосовно «первинних» персонажів і подій, а також змінює їх первісне «значення».

В епіцентрі *Хмарного атласу* постає Захарій, історія якого розказується навколо багаття. *Переправа біля Слуші та все, що після неї* є авансценою до неминучого висновку, до якого підштовхують зображені у романі імагаїнативні, уявні світи. Змальоване постапокаліптичне суспільство «забуло» про наукові досягнення і знання, що призвели до апокаліпсису; тепер це держава ворожих угруповань, схильних до битв і руйнувань, хоча і в масштабах доіндустріальної епохи. Розповідь Захарія підкреслює небезпеку забуття історії та історичного досвіду, побудованого, зокрема, на помилках. У такому разі *Хмарний атлас* постає романом-пересторогою, який у англійській літературі був особливо популярним у 1970-і – 1980-і роки (твори В. Голдинга, А. Мердок та ін.). Стає зрозумілим, що катастрофа, яка детермінувала сьогодення Захарія,

була передбачена з самого початку, та все ж після «Падіння» складається враження, що якщо щось і може врятувати людство від апокаліпсису – то це розповідь і процес, який Тоні Моррісон називає «даниною пам'яті» в романі *Кохана*. Пам'ять мусить функціонувати як дискурсивний феномен, як особлива дискурсивна практика, репрезентована у різних наративних формах і моделях.

Розмірковуючи над обставинами, які призвели до його ув'язнення в «Будинку Аврори», Тімоті Кавендіш бажає отримати «незмінну мапу постійного невимовного? Щоб насправді володіти хмарним атласом», що міг би визначати хід його життя на відміну від реальності, яку неможливо виправити і передбачити заздалегідь [5, 389]. Сама назва *Хмарний атлас* передбачає спробу приборкати невизначеність і здобути владу над невластивими та плинними матеріями, і зрештою, у такий спосіб експліковано марність цієї спроби, поразку людину в аспекті приборкання плинності.

Якщо для постмодерністської літератури мінливість детермінує сприйняття реальності як потенційної множинної (як своєрідного інваріанту гетероглосії), то в річці тенденцій літературного постмодернізму мінливість постає сутнісною категорією і чинником творення значень, умовою переформування «сенсу» і елементом пам'яті (і пост-пам'яті) як особливої дискурсивної практики. Нагадаємо, що невизначеність, за Іхабом Гассаном, детермінує особливий епістемологічний розкол традиційних кордонів у лоні західної культури, зокрема, розрив між елітарною та масовою культурами. Але водночас ідеться і про кон-

флікт між розумом та інтуїцією, мітом і технологією, між релігією й наукою, що, відповідно, у трансформованому вигляді репрезентує деякі з багатьох дуалізмів європейської культури. Наведені бінарні опозиції особливо значущі, оскільки Міхаїл Епштейн вважає їх ключовими у розумінні пост-постмодернізму, в якому в особливий спосіб експліковані розум та інтуїція, міт і технологія, релігія і наука.

У романі *Хмарний атлас* поставлено філософське питання про те, наскільки можливо намалювати мапу хмар? Щоб володіти постійним атласом хмар, потрібно було б ввести індивідуальний сценарій (трактування) мінливості хмар, припускаючи, що людина або людська природа буде визначена, і, таким чином, імовірно, змиритися з теорією Ф. Ніцше про *вічне повернення*. Натомість Д. Мітчелл постулює важливість творчості, креативності (іманентною ознакою якої є мінливість, змінність) задля переосмислення минулого як способу досягнення нових фіналів. Така ідея безпосередньо протистоїть теорії вічного повернення, де «побачені» події відбуваються знову і знову до нескінченності і де єдина (моральна) реакція, яка може бути у такому разі, – прийняття життя таким, як воно є.

Роман постає візуалізацією специфічної зустрічі, де читач потрапляє у різні світи, населені різноманітними персонажами. Але в кожній зі сконструйованих історій завжди є натяки на попередні (і майбутні) розповіді шляхом нагадування про персонажа або відображення ситуації чи знайомого документа, які заохочують читача брати під сумнів представлену передбачувану «реальність». Повідомлений досвід Юїнга з Чатемських

островів схиляє до пошуку припущень стосовно місії колонізації. Читач ставить собі запитання: що саме було її приводом? Чи була якась частина цієї колонізації виправданою? Чи була цивілізаційна місія привнесення християнства освіти і прогресу виправданою і потрібною? Можливо, жадібність і торговельна меркантильність визначили хід історії?

Пригода Юїнга з ватажком Маорі Купакою (цей сюжет візуалізує мотив рабства і експлікує тему геноциду стосовно народу Моріорі), з Пророчицею (мотив содомії) і з Доктором Гузом (який вдається до отруєння і здирництва), забарвлює інтерпретацію всіх подій, на які Юїнг натрапляє. Водночас читацька інтерпретація перебуває під впливом постійної контекстуалізації через повторення персонажів, ситуацій і документів у наступних історіях, хоча і в дещо змінених формах.

### Bibliography and Notes

1. Foucault Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books 1995, 333 pp.
2. Foucault Michel, *The Order of Discourse* [in:] *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* / Ed. by R. Young, Boston: Routledge & Kegan Paul 1981, pp. 48-78.
3. Jameson Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1992, 275 pp.
4. Kaufmann Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, New York: The World Publishing Company 1956, 289 pp.
5. Mitchell David, *Cloud Atlas*, London: Hodder and Stoughton 2004, 544 pp.
6. Nietzsche Friedrich, *The Will to Power* / Ed. by W. Kaufmann, New York: Vintage Books 1967, 224 pp.
7. Said Edward W., *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979, 368 pp.

**Tetiana Masytska**

**SUBJECT AND PREDICATE AS INTERDEPENDENT COMPONENTS  
IN A TWO-MEMBER SENTENCE STRUCTURE (BASED ON MATERIAL OF  
LANGUAGE OF UKRAINIAN DIASPORA WRITERS)**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Тетяна Масицька**

**ПІДМЕТ І ПРИСУДОК ЯК ВЗАЄМОЗАЛЕЖНІ КОМПОНЕНТИ  
У СТРУКТУРІ ДВОСКЛАДНОГО РЕЧЕННЯ (НА МАТЕРІЯЛІ  
МОВОТВОРЧОСТИ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ)**

*Abstract:* In the article there are analysed functional peculiarities of inter-dependency between a subject and a predicate in a two-member sentence. The predicative nucleus of a two-member sentence, a range of problems in the predicative connection between a subject and a predicate, functional and grammar representations of main members in a sentence are characterized from the position of the dependency theory.

The subject-predicate interdependency in the formal syntactic structure is different from the dependency of an agent on a predicate in the semantic and syntactic aspect of a sentence. It has been found out that the bilateral direction of syntactic dependency distinguishes the predicative relations from other types of syntactic relations. The research has shown that the main member of a one-member structure forms the structural basis of a one-member sentence without the help of other components.

*Keywords:* a formal syntactic sentence structure, subject, predicate, inter-dependency, dependency, two-member sentence structure

Напрямам сучасного синтаксису властиві нові підходи до аналізу речення і його складових компонентів. Основна увага українських студій останніх десятиріч спрямована на вивчення формально-синтаксичної, семантико-синтаксичної та комунікативних структур, що представлено у дослідженнях І. Вихованця [2, 92-94], А. Загнітка [5, 468-518], К. Горденської [4, 89-105], Н. Іваницької [6, 5-27], К. Шульжука [11, 67-111],

О. Межова [9, 8-18], М. Вінтоніва [3, 11-49] та інших мовознавців.

Грамматика сучасної української мови зумовлена різноманітністю засобів зв'язку в структурі простих конструкцій, тому пропонуємо їхнє дослідження з позицій теорії залежності [7, 133-143], яке уточнить теоретичні напрацювання в граматичній будові мови у всіх різновидах вираження внутрішніх синтаксичних зв'язків між компонентами речення.

Головні члени речення з функційно-граматичного і семантичного боку не мають викінченого трактування, їхній аналіз у функційно-категорійному аспекті є актуальним.

У формально-синтаксичній структурі речення на особливості синтаксичних зв'язків вказує формально-синтаксична залежність, у семантико-синтаксичній структурі специфіку семантико-синтаксичних відношень характеризує семантико-синтаксична залежність. Формально-синтаксичні залежності властиві всім типам речень: простому семантично елементарному, простому неелементарному (ускладненому), складному. Формально-синтаксичну структуру простого двоскладного речення формують предикативна взаємозалежність (взаємозалежність підмета і присудка), підрядна однібічна залежність, сурядна рівноправність, опосередкована підрядна залежність, подвійна залежність. Формально-синтаксична залежність диференціює основні типи синтаксичного зв'язку – взаємозалежність, двобічна залежність (предикативний зв'язок), однібічна залежність (прислівний підрядний зв'язок, детермінантний підрядний зв'язок), взаємозалежність (сурядний зв'язок), подвійна залежність (факультативний опосередкований підрядний зв'язок) [8, 39-40].

У семантико-синтаксичній структурі двоскладного речення всі субстанційні компоненти залежні від предиката. Лексичне наповнення субстанційних компонентів формує семантичне навантаження предиката, напр.: Я дивлюся на [...] скелі [IV, 26] – Я → дивлюся ← на скелі; Зазира гілляку за гілляку [IV, 35] – Гілляку → зазира ← за гілляку; ...осінь я зустрів [III, 106] – Я

→ зустрів ← осінь; Я придивлявся [...] до колон [I, 217] – Я → придивлявся ← до колон; ...хлопчик [...] зробив сопілку [II, 413] – Хлопчик → зробив ← сопілку.

Підмет і присудок організують центр двоскладної реченнєвої конструкції і виступають предикативною парою. Тому доцільно виокремити предикативну взаємозалежність (взаємозалежність підмета і присудка) [I, 23] (порівняймо думку авторів посібника *Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання*, які поняття підмета визначають із теорії про структурну схему речення і його семантичних компонентів, і наголошують, що виокремлювати підмет, звертаючи увагу тільки на те, що він позначає семантичний суб'єкт недостатньо, оскільки підмет як головний засіб вираження особовості перебуває у координаційному зв'язку з другим членом предикативної основи – присудком [10, 104]).

Взаємозалежність між підметом і присудком репрезентує структурну основу простого двоскладного речення, що сформована тільки з головних членів речення, поєднаних основним у реченнєвій конструкції предикативним зв'язком. Іван Вихованець вважає це найтипівішою репрезентацією простого речення [II, 12]. Конструкції такого зразка представлені у творах письменників української діаспори, напр.: *Звір затремтить* [II, 77]; *Ярило йде* [II, 94]; *І час настав* [III, 48]; *А ти гориш* [III, 69]; *Вітри заасли* [III, 73]; *Грози вмерли* [III, 73]. Для граматичної будови української мови прямий порядок слів типовий, однак у поезіях спостерігаємо функціонування підмета у постпозиції щодо присудка, напр.: *Народилося дитячко* [II, 128]; *Шу-*

мить овес ... [I, 45]; *Спливає літо...* [I, 55]; *Палить сонце...* [V, 38]; *Заходить сонце...* [V, 22]; *Ридає скрипка* [III, 5]; *Тужить бубон* [III, 45]; *Коливається стан* [III, 59]; *Прийшла орда* [III, 76]. Це зумовлено авторською манерою і стилістичною тональністю реченнєвих конструкцій.

У творах українських письменників-емігрантів переважають прості двоскладні конструкції із залежними другорядними членами речення, які варто диференціювати на елементарні та неелементарні, напр.:

– елементарні конструкції: *Христос і нас благословить* [II, 82]; *І дощ читає псалтиря* [III, 121]; *Став на землю варяг* [III, 165]; *Я кличу сонце...* [I, 76]; *Виходжу в поле я ...* [I, 51]; *Я заздрю дубові...* [I, 60]; *...туги / Я не зазнав* [I, 69]; *...Беатріче / Несе дари...* [I, 69]; *...вогні [...] морякам віщують небезпеку* [I, 69]; *Сіємо ми жито...* [II, 129]; *...міряє [...] літо мед бочілкою* [II, 129]; *Сонце цілує тебе...* [II, 148];

– неелементарні конструкції: *...Він із Буенос-Айреса до Гавра ставком пливе в маленькому човні* [I, 48]; *Мріє біляве хлопча п'яти літ* [I, 81]; *Я дивлюсь на сині скелі* [IV, 26]; *Я полюбив вітри гарячі* [I, 58]; *На осяяних схилах сон-зілля уже голубіє* [IV, 33]; *Ось пішов собі звичайний подорожній* [IV, 27]; *Нам любо жити в Переяславі* [II, 81]; *Стискають серце знов долоні льодовиті* [III, 94]; *Христос гряде зі сніжних піль* [III, 108]; *Перед вікном шумлять, шумлять тополі* [V, 30], що сформовані із двох елементарних речень, напр.: *Він із Буенос-Айреса до Гавра ставком пливе в маленькому човні* [I, 48] ← *Він із Буенос-Айреса до Гавра ставком пливе в човні + Човен – маленький*; *Я дивлюсь на сині скелі* [IV, 26] ← *Я дивлюсь на скелі + Скелі –*

*сині*; *Я полюбив вітри гарячі* [I, 58] ← *Я полюбив вітри + Вітри – гарячі*, або й із більшої кількості елементарних конструкцій, напр.: *На осяяних схилах сон-зілля уже голубіє* [IV, 33] ← *Сон-зілля голубіє + Сон-зілля на схилах + Схили – осяяні*; *Мріє біляве хлопча п'яти літ* [I, 81]; ← *Хлопча мріє + Хлопча – біляве + Хлопчаті п'ять років*. Також у поезіях функціонують прості семантично ускладнені речення, напр.: *Здається, падав сніг?* [V, 17]; *Не зірвуться слова гартовані, як птиця* [V, 18]; *Десь, цілком недалеко, засліплює світло* [V, 19]; *День прозорий мерехтить, мов племін* [V, 21]; *Створив ти землю, оболочи й людину дотиком і дихом* [II, 80]; *Долоня в нас тяжка, тяжка, / гне, граючися, візантини* [II, 82]; *Став пахне водоростями і резедою* [II, 91]; *Синіє небо, наче став* [I, 71]; *І шолом пламеніє, як жар, / У промінні господньої слави* [I, 43].

Підмет і присудок граматично взаємозалежні за допомогою особової форми дієслова, узгодженої у теперішньому і майбутньому часі та в наказовому способі в числі й особі, а в минулому часі і в умовному способі – у числі та в роді. Взаємозалежність поєднує два головні члени речення, які однаковою мірою передбачають один одного, й має особливу ознаку – створення двоскладної реченнєвої конструкції незалежно від наявності інших синтаксичних залежностей (залежних другорядних членів речення), напр.: *Держава рухнула...* [III, 70]; *Вітри загазли* [III, 74]; *Грози вмерли* [III, 74]; *Снує туман* [III, 80]; *Ридає воздух* [III, 82]; *Хтось приходить...* [II, 134]; *Кане тиша* [IV, 47]; *Достигло літо...* [IV, 96].

Підмет характеризують за формально-граматичними і семантико-

синтаксичними ознаками: а) головний компонент мінімальної структурної схеми реченнєвої конструкції; б) носій предикативної ознаки; в) у типових випадках співвіднесений із темою при актуальному членуванні речення; г) суб'єкт у семантико-синтаксичній структурі речення; д) виражений називним відмінком; е) взаємозалежний з присудком і поєднаний із ним формою координації; є) типова позиція підмета перед присудком [2, 74]. На трансформаційному рівні ці ознаки підмета мають деякі видозміни. Підмет виражає особу або предмет, яким з боку присудка властива предикативна ознака. Він функціонує у двоскладній реченнєвій конструкції як носій дії, стану, процесу, якісної й кількісної ознаки та має різні семантичні різновиди: а) агенс: *Я вишиватиму шовками на полотні весняне щастя* [II, 100]; *Ми кладемо прямі основи міста* [IV, 150]; *Поміж сіл чужих і станцій дощатих / Їжджу я розбитими фурманками* [V, 16]; б) носій стану: *Так я мріяла* [V, 16]; *Хай вже безугавку десь маля плаче* [II, 279]; в) суб'єкт процесу: *Вечір зажеврів* [IV, 57]; *Горить червоно понад нами порох* [IV, 57]; *Заквітли квіти* [V, 17]; *День прозорий мерехтить, мов племін* [V, 21]; *Пречисте небо заясніло* [II, 94]; г) предмет якісної характеристики: *Був же вік золотий...* [IV, 55]; *– Я, щоправда, не багатий...* [II, 81]; *Чи ж то гірша я від когось?* [II, 280]; *Завжди я ладен у путь* [II, 291]; г) об'єкт дії: *Лист написаний увечері.*

Присудок граматично реалізують: 1) відношення ознаки до суб'єкта; 2) часові форми; 3) модальність. Іван Вихованець вважає присудок головним членом реченнєвої конструкції та виокремлює його

особливості: а) належність до структурної схеми речення; б) носій предикативних ознак речення; в) при актуальному членуванні речення виступає ремою (типовий прямий порядок слів у реченні); г) дієслівно-відмінювана форма є спеціалізованою формою вираження присудка; г) еквівалент предиката у семантико-синтаксичному аспекті; д) двобічний зв'язок із підметом (предикативний зв'язок); е) переважна функційна позиція у реченні – постпозиція стосовно підмета; є) поєднання з підметом формою координацією (основна форма предикативного зв'язку) [1, 76].

Двобічний напрямок синтаксичної залежності між підметом і присудком відмежовує предикативний зв'язок від інших різновидів синтаксичного зв'язку: прислівного підрядного, детермінантного підрядного, сурядного та факультативного опосередкованого підрядного зв'язків, що окреслюють залежність другорядних компонентів формально-синтаксичної структури.

На відміну від двоскладного речення формально-синтаксичної структури, яку формують підмет і присудок, односкладне речення формально-синтаксичної структури представлене не диференційованим на підмет і присудок головним членом речення. В односкладних реченнєвих конструкціях предикативна взаємозалежність представлена в усиченому (згорнутому) вигляді, послідовно виражаючи формою єдиного головного члена синтаксичний час, спосіб, особу.

Другий головний член речення, що співвіднесений з підметом або присудком, має нульову форму вираження, напр.: *Спинилася над озером*

вечірнім [I, 71]; *Холодний вітер* [I, 75]; *Сніг* [I, 75]; *Завіяло сипчастим снігом / Роки і пристрасті мої* [I, 76]; *Не по двору, по наметі княжича пізнати* [II, 151]; *Звернеш на дорогу бити...* [II, 163]; *І дні, і ночі...* [IV, 50]; *Дзвінки шляхи і постріли* [IV, 97]; *Іди повз густий виноградник* [IV, 99]; *Твоє імення не забудь...* [IV, 106]; *Заметемо вогнем любови межі* [V, 23]; *Пливу на хвилях твого туману...* [V, 24]. Варто виокремити поезії Євгена Маланюка, у яких досить широко представлені називні односкладні речення, напр.: *Брязкіт зброї. Досвітній вітер. Поле бою. Простір. Синь* [III, 33]; *Рідке жито і пшениця й кукурудза* [III, 180]; *Розквітлий сад і місячна імла* [III, 206]; *Глибока ніч, тривожний спокій. / Помурій човен. Плюскіт весел. Шерез / Холодних хвиль* [III, 204]; *Біла лагода яблунь в цвіту. / Золота голубінь. Блакитна безодня. / Тільки синь, тільки глиб, тільки спокій* [III, 135]; *Тьмяні очі пекучі, як тьма, / Душний морок п'яного волосся, / Ніч глуха і сліпа, і німа* [III, 144] і под.

Головний член односкладних конструкцій, що співвідносний із підметом або присудком, не залежить від жодного іншого члена речення, тому створює структурну основу односкладного речення без допомоги інших компонентів. Йому властиві такі диференційні та синтаксичні ознаки:

а) виступає єдиним головним членом простого односкладного речення, напр.: *Ось заклинаю віршем* [I, 208]; *Спраглим серцем жадібно лови / Рокіт сурми...* [IV, 114]; *Відгортайте соняшні їм кучері...* [IV, 115]; *Серце без бурі. Мертва надія* [IV, 109];

б) головний член односкладної конструкції виражає модально-часові ознаки речення, напр.: *Не зуміла*

щось зробити [II, 168] – головний член співвідносний із присудком виражає минулий час та реальну модальність;

в) співвідносний з присудком: *Вбираю* весь світ у легені... [I, 76]; *Всю ніч ревіло хижим звірем* [IV, 118]; *І зажеврію в шепоті...* [III, 86]; *Хотілось* зацікавитись... [III, 88]; *Несу* отут страшний свій іспит [III, 98]; або підметом двоскладного речення: *Вітер. Ніч. Нещастя* [III, 185]; *Полуботок, Шевченко, Гоголь* [III, 218]; *Кінець* [III, 111]; *Земля!* [IV, 138]; *Вечір* [IV, 26];

г) головний член односкладного речення виражений:

– спеціалізованими морфологічними формами – одноособовими дієсловами, напр.: *Вбираю* весь світ у легені ... [I, 76]; *Вважай* на магію страшну чисел... [I, 78]; *По* водичку бігала до струмочка... [II, 170]; *Страшно* в дзеркало *дивитись*... [II, 174]; *Розсипати* просо лячно... [II, 174]; *Стою*, немов німий [II, 437]; *Йду* знов назустріч вітру ночі, / *На* гомін досвітніх пожеж [III, 100]; *Не можу* заснути, *не можу* поринути в місячний чар [III, 199]; *Придушу* свій незмінний спогад... [V, 35];

– головним дієслівним членом із афіксом – ся(сь): *...пан мені зустрівся* милий... [I, 255]; *Так болісно, так хоро усміхнулись*... [III, 61]; *Хотілось* зацікавитись... [III, 88];

– безособовими дієсловами, напр.: *Віє* вже снігом [II, 408]; *...не пощастило* ні на гріш! [II, 430]; *Хай згнуло, хай загуло*... [III, 71]; *Раптом [...]* брязнуло враз! [III, 47];

– предикативними словами типу *гріх, біда, жаль, досада, сором, шкода, час, пора* та ін.: *Жаль, як жаль мені було*... [II, 437];

– називним відмінком іменника, напр.: *Кошавий голод. Згарища* руїн

[III, 158]; Лукава *пристрасть* і лукавий / Холодний біль [III, 127]; Сім хижих куль [III, 424]; *Ось вечір. Тьма.* [III, 124]; *Жовте сонце Азії* [III, 33]; *...Весна!* [III, 53];

– предикативною формою на-но, то, напр.: *Кров Його пролито!* [II, 293]; *...А жито копитами збито / У чистім полі, як колись...* [III, 67]; *Покарано...* [III, 76];

– предикативними прислівниками, напр.: *І було ясно...* [III, 88]; *Ясно і мороз* [IV, 118]; *І не вітряно, і не хмарно* [V, 13]; *Хоч на вулиці зимно і сніжно...* [V, 14]; *Тоскно, тоскно до знесилля / у душі було мойй* [II, 437]. У деяких реченневих конструкціях складений прислівниковий головний член односкладного речення співвідносний із присудком, вимагає синтаксично залежного іменникового члена речення у формі давального відмінка: *Боляче в терпкій німоті, боляче було мені* [II, 437].

Отже, головні члени речення – це повнозначні компоненти, що формують предикативне ядро реченневої конструкції. Взаємозалежність як категорія формально-синтаксичного рівня речення репрезентує зв'язок ознаки з її носієм. Підмет і присудок функціонують як визначальні взаємозалежні синтаксичні компоненти формального рівня двоскладного речення.

### Bibliography and Notes

1. Вихованець Іван, *Нариси з функціонального синтаксису української мови*, Київ 1992, 222 с.
2. Вихованець Іван, *Грамматика української мови. Синтаксис*, Київ 1982, 368 с.
3. Вінтонів Михайло, *Актуальне членування речення і тексту: формальні*

*та функційні вияви*, Донецьк: Донецький національний університет 2013, 327 с.

4. Городенська Катерина, *Кореляція синтаксичних категорій предикатності і предикативності в українській мові*, [у:] *Проблеми сучасної функційно-категорійної граматики: Збірник наукових праць на пошану члена-кореспондента НАН України Івана Вихованця*, Донецьк 2005, с. 89-105.

5. Загнітко Анатолій, *Теоретична грамматика української мови. Морфологія. Синтаксис*, Донецьк 1997, 992 с.

6. Іваницька Ніна, *Формально-граматична та семантико-синтаксична структура простого речення*, Вінниця 2001, 94 с.

7. Масицька Тетяна, *Теорія залежностей у сучасному синтаксисі*, [у:] *Волинь філологічна: текст і контекст*, Луцьк 2012, Випуск 14, с. 133-143.

8. Масицька Тетяна, *Функційний вияв синтаксичної залежності у формально-синтаксичній структурі простого речення*, [у:] *Лінгвістичні студії*, Донецьк: Донецький національний університет 2014, Випуск 28, с. 36-42.

9. Межов Олександр, *Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць*, Луцьк 2012, 464 с.

10. Слинько Іларіон, Гуйванюк Ніна, Кобилянська Марія, *Синтаксис сучасної української літературної мови: Проблемні питання*, Київ 1994, 670 с.

11. Шульжук Каленик, *Синтаксис української мови*, Київ 2004, 408 с.

### Research Sources

- I. Клен Юрій, *Вибране*, Київ 1991, 461 с.
- II. Лятуринська Оксана, *Зібрані твори*, Торонто 1983, 813 с.
- III. Маланюк Євген, *Поезії*, Львів 2005, 686 с.
- IV. Ольжич Олег, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2007, 664 с.
- V. Теліга Олена, *О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ 1999, 496 с.



**Yuliya Vaseyko**

**ANTHROPONYMS AS PRODUCTIVE COMPONENT  
IN ONOMASTIC SPACE OF YEUHEN MALANIUK'S POETRIES**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Юлія Васейко**

**АНТРОПОНІМИ ЯК ПРОДУКТИВНИЙ КОМПОНЕНТ  
ОНОМАСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ПОЕЗІЙ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА**

*Abstract:* Onomastic space of the poetries of well-known Ukrainian writer Yeuhen Malaniuk is analyzed in the article, basic attention is concentrated on the personal names. The semantic meaning and functional srenhth of anthroponyms are studied, onyms are classified on the base of such parameters as: sort of employment / professional activity (persons that were active in historical, cultural, literary, scientific processes), actuality (modern authors towards historical authors), origin (Ukrainian – foreign), structure (name – surname – name and surname), there are determined functions of personal names that are used in title and dedication, there is described anthroponomies' role in creating of conceptuality of the composition.

*Keywords:* Yeuhen Malaniuk, onomastic space, anthroponym, name, surname, title, dedication, concept

Непересічним явищем в українському літературному процесі на еміграції стала творчість Євгена Маланюка, поета, який, провівши лише дитинство та молодість в Україні, через складні життєві обставини, любив свій край на відстані – з Польщі, Чехословаччини, Німеччини, США. Творчість майстра художнього слова сприймалася по-різному. Критика часто була “дуже полярна в судженнях та оцінках” [4, 5]. Проте така неоднозначність рецепції стала переконливим доказом, що вірші мистця, відверті, сміливі, категоричні, контрастні, не

залишають нікого байдужим, стимулюють до рефлексій.

Сучасного реципієнта поезія Євгена Маланюка вражає глибоким змістовим наповненням, розгалуженою образною системою, яку характеризує високий рівень метафоричности, влучна символіка, мовне багатство. Як фактуальний рівень внутрішньої смислової організації творів, так передусім підтекстовий і концептуальний вимагають читача з розвиненим тезаурусом, що володіє фоновою інформацією з мітології, історії, літератури, мистецтва. У віршах українського письменника

продуктивно функціонують реалії, алюзії, співвідносні з національним й світовим культурним простором, які у скомпресованій формі презентують конотативні відомості, необхідні для повноцінного сприйняття змісту творів.

Насиченість текстів Є. Маланюка вербальним одиницями із екстра-текстовою семантикою, що передають певний обсяг культурологічної інформації, є закономірною і природною. Адже відомості з історії, мистецтва, мітології були активними у тезаурусі мистця, який він постійно поповнював, черпаючи знання від освіченого батька, який працював вчителем, був режисером, ввів про-світницьку роботу, під час навчання у Єлисаветградському земському реальному училищі, де став стипендіатом, Петербурзькому політехнічному інституті, Київській військовій школі, Українській господарській академії в Подєбрадах, спілкуючись із такими яскравими особистостями, як генерал Василь Тютюнник, у підпорядкуванні якого служив, Олег Ольжич, Олена Теліга, з якими приятелював, Юліян Тувім, Юзеф Лободовський, із якими мав честь спілкуватися, Наталя Ливицька-Холодна, котру кохав.

Євген Маланюк не мав на меті позизуватися перед читачем своїми енциклопедичними знаннями, вводячи у смислову структуру текстів парафрази та ремінісценції до відомих творів: "... *загинем, яко обри*" (вислів з *Повісті временних літ*) [2, 44], називаючи знакові дати та події: "Скінчивсь на *Калці бій*" (річка, на якій 1223 року відбулася битва руських дружин з монголо-татарами) [2, 57]; "*A. D. MСMXXXIII*" (1933 рік – Голодомор в Україні) [2, 196], згадуючи біблійні,

мітологічні, літературні, мистецькі реалії: "...Як ворогом підслана *Даліла...*" (персонаж біблійної легенди) [2, 206]; "... Щоб став їх *Даждьбогом...*" (у слов'янській мітології бог сонця) [2, 164]; "...І я крізь обрис *Чорної пантери* Впізнаю Вас" (героїня п'єси В. Винниченка *Чорна Партнера і Білий Ведмідь*) [2, 87]; "...А біля рампи *Гедда Габлер ...*" (персонаж однойменного твору Г. Ібсена) [2, 88]. Такі фонові відомості є органічним елементом мовної картини світу автора, представлені у поезіях, служать збагаченню змістового наповнення, маючи імпліцитний спосіб вираження семантики, генерують появу конотативних предметно-логічних і емоційно-експресивних інформаційних ланцюгів.

У творах Євгена Маланюка високу продуктивність у вираженні екстратекстових відомостей виявляють антропоніми, які є активними компонентами ономастичного простору віршів.

У філологічній науці немає однозначного погляду на власні назви. Вчені трактують оніми як своєрідні ярлики (Дж. Ст. Міль), позбавлені семантичного змісту номени (К. Тогєбу), вказують, що вони мають навіть більшу семантику, ніж загальні назви (Г. Джозеф) [1, 13-14]. На нашу думку, оніми – це одиниці, яким притаманне власне лексичне й конотативне, контекстуальне значення. Вони акумулюють у собі відомості про соціальну, політичну історію народу, його культуру, релігію, побут, природу. Як стверджував письменник Ярослав Івашкевич, власні назви виконують у літературному творі дуже важливу функцію, інколи лише своїм звучанням викликають певний настрій чи навіть основні образи. Для письмен-

ника прізвище його героя, назва місцевості, де відбуваються події, мають першорядне значення [5, 5].

Ономастичний простір поезій Євгена Маланюка є надзвичайно багатим. Фіксуємо топоніми: “З несамовитого *Синаю*” (півострів на півночі Червоного моря) [2, 66]; “...не знать – *Бенарес* чи *Урга*...” (місто в Індії на лівому березі Гангу, священне для брамінів) [2, 314], хремотоніми: “...пригадує похмурий *Кароліnum*” (найстаріша будівля Карлового університету у Празі) [2, 315]; “Даремно скаржитесь в віки / Сурма *Мар’яцького костьолу*...” (Базиліка Успіння Пресвятої Богородиці у Кракові) [2, 463], теоніми й мітоніми: “Що тільки вищий свист *Сибіли* лунатиме...” (у стародавній Греції пророчиця долі) [2, 44]; “І хто – *Псіхея*?” (чарівна дівчина з крилами метелика, втілення людської душі) [2, 87].

У творчому доробку Євгена Маланюка є вірші, у котрих оніми – топоніми й антропоніми – виступають концептами. Яскравий приклад – поезія *Волинське* [2, 484], де функціонують назви населених пунктів історичної Волині, прізвища й імена людей, чий життєвий шлях був пов’язаний з цим чудовим краєм: *Полісся, Колодяжне, Любимів, Крем’янець, Дубно, Леся, Франко, Карашевич, Самчук, Лятушинська*. Подані власні назви, експліцитно представлені на фактуальному рівні, імплікують екстратекстову інформацію, яка формує концептуальну площину твору. Про виняткове значення для автора волинських онімічних реалій виразно говорять рядки з вірша: “Які наймення і згадки!” [2, 484].

Досліджуючи ономастичний простір поезій Євгена Маланюка, ми

звернули увагу, що особливу продуктивність виявляють власні назви людей – антропоніми, аналіз семантичного наповнення та функціонального навантаження яких є метою нашої статті. Такий предмет вивчення не був ґрунтовно висвітлений у мовознавчих розвідках, що і зумовлює актуальність цього дослідження, завданням якого є прокласифікувати за семантичними групами власні назви людей, описати їх роль у змістовій структурі поезій.

Сектор ономастичного простору, утворений антропонімами, настільки різноплановий, багатогранний, що бачимо доцільним розділити імена людей за кількома параметрами – рід заняття / професійна діяльність (історичні постаті, діячі культури, літератури, науки), актуальність (сучасні автори – історичні), походження (українські – зарубіжні), структура (ім’я – прізвище – ім’я і прізвище).

За родом заняття людей, яких Євген Маланюк згадує у своїй творчості, ми вирізнили такі семантичні групи, як:

1. Політично-громадська діяльність – імена, прізвища політичних, громадських, військових, релігійних діячів: “...І даремно профіль *Орлика* / Схиляється наді мною...” (Гетьман, автор першої Конституції) [2, 43]; “...*Жанно д’Арк* українських степів?” (народна героїня Франції, що очолила боротьбу проти англійських загарбників) [2, 94]; “...І проклинав *Виговського* всю ніч” (Гетьман Війська Запорозького, голова козацької держави у Наддніпрянській Україні (1657 – 1659)) [2, 142]; “... Що хмурий *Жижка* помахом руки тут сіяв смерть...” (діяч гуситського руху, національних чеський герой) [2, 630]; “...Живе не *Цезар* [...] А будівничий буднів *Марк Авре-*

лій” (римські імператори) [2, 315]; “... Ввижаються полки *Ольгерда*” (великий князь литовський) [2, 331].

2. Літературна діяльність – імена, прізвища поетів, прозаїків, драматургів: “...*Петроній* стане Дон Кіхотом” (римський автор) [2, 37]; “...дивиться на мене Примара п’яного *Верлена*” (французький поет, основоположник символізму) [2, 83]; “І ось – *Стефанік* і *Куліш*, Ось – *Коцюбинський*, *Леся...*” (українські письменники) [2, 153]; “Знаходив вічності знак *Райнер-Марія Рільке*” (австрійський поет, прозаїк, перекладач) [2, 193]; “І знов розмова [...] про виставу *Еврипіда*” (давньогрецький драматург) [2, 319]; “Він шукав у *Вольтера* [...]” (французький письменник, просвітитель) [2, 314]; “То – безумний *Едгар*” (Е. По – американський літератор) [2, 487]; “Й про «першу ніч залізму» *Гамсун* диктує сонцю в унісон” (норвезький автор, нобелівський лауреат) [2, 528]; “О, жоден *Дант* того не бачив!” (італійський поет) [2, 540].

3. Мистецька діяльність – імена, прізвища малярів, скульпторів, композиторів, музикантів: “Але очі Вам вимріяв сам *Врубель...*” (російський маляр) [2, 57]; “Я знов *Іоген* незнаного Таїті” (французький маляр) [2, 96]; “Тільки замість рапсодії *Ліста* [...]” (угорський композитор) [2, 246]; “Наполеона заступив *Бетговен*” (німецький автор музики) [2, 315]; “А *Фідій* – в перепалці з Гіппократом ...” (древньогрецький скульптор, представник доби високої класики) [2, 319]; “Сонячний тягар *Рубенса* другої дружини” (флямандський маляр) [2, 525].

4. Науково-освітня діяльність – імена, прізвища вчених, педагогів: “Він [...] гортав *Геродота...*” (давньо-

грецький історик) [2, 314]; “...і молодий *Сократ* / Зі смаком оповість останній дотеп...” (філософ, учитель Плятона) [2, 319]; “Ми гралися [...] в ритміку *Далькроза*” (швейцарський теоретик музики, педагог) [2, 445]; “О, хай життя, як завдання *Фермата*” (французький математик, автор праць із теорії чисел) [2, 457].

Окремі антропоніми не можна віднести виключно до однієї групи, адже ідентифікують особу, яка проявила себе у різних сферах. Так, наприклад, *Григорій Сковорода* (“...Жупан і журавель *Сковороди* пригадає похмурий Кароліnum” [2, 315]) був просвітителем, гуманістом, філософом, поетом, музикантом.

Висока частота вживання властива прізвищам сучасних авторів політичних, військових діячів, письменників, що зумовлено почасти життєвими обставинами мистця, який, як відомо, служив у російській армії, боровся за українську державність, воюючи на боці УНР, на еміграції брав активну участь у літературно-мистецькому житті, був членом гурту “Танк”, тісно співпрацював з “Літературно-науковим вістником” і його редактором Дмитром Донцовим.

Природно, що у своїх віршах письменник згадує осіб, яких зустрічав на шляху, що інспірували його до написання творів. Так, у збірці *П’ята симфонія* Є. Маланюк описує із документальною точністю історичні події епохи Української Народної Республіки. У поезії оживають образи людей, які віддавали своє життя за державність України: *Микола Капустянський*, *Василь Тютюнник*, *Андрій Мельник*, *Олександр Осецький*, *Володимир Сальський*, *Марко Безручко*, *Олександр Удовиченко*. Слід зазначити, що

ці імена були надзвичайно важливими для автора, який, бажаючи донести максимум інформації до читача про видатних генералів, полковників, підполковників, старшин, власноруч додав до своєї збірки коментарі про тих славетних людей. Письменник не тільки зазначив роки життя, походження (В. Сінклер (1879 – 1945) – *петербуржець, шведського походження*; О. Осецький (1873 – 1936), М. Капустянський (1879 – 1969) – *волиняки* [2, 637]), військовий чин та посаду (В. Сальський – *полковник Генерального штабу I світової війни, керівник військового шкільництва відновленої Держави... Військовий міністр* [2, 638]), а й подав навіть власні, виключно позитивні, оцінки (В. Сінклер – *людина виняткового благородства*; М. Безручко – *один з найліпших воєначальників нашої Армії*; О. Удовиченко – *воєначальник, що “ніколи не зазнав поразки”* [2, 637-638]). Такі детальні коментарі не випадкові, адже акцентують, що ці люди – базис змістової структури поезій збірки, знакові постаті у системі світосприйняття Євгена Маланюка. Тому оніми на позначення названих особистостей не є периферійними, а навпаки – центральними компонентами смислової організації текстів, адже, виконуючи ідентифікуючу, інформативну, емоційну, роль, беруть активну участь у формуванні концептуальності поезій.

Окрім власних назв сучасників автора, ми фіксуємо й такі, котрі функціонували у минулому. Антропоніми *Цезар, Марк Аврелій, Петроній, Еврпід, Геродот, Сократ, Данте, Ольгерд, Орлик, Тиміш, Шекспір* та ін. належать історії, проте саме крізь їх призму мистець трактують сучасне, оцінює колишнє.

Тезаурус Євгена Маланюка, хudoжно відтворений у його поезіях, не має географічних обмежень. Навіть аналіз антропонімів, вжитих у віршах, засвідчує, що письменник уводить в ономастичний простір як оніми українські, так і співвідносні з іншими країнами. Тому в антропологічному секторі ономастичного простору творів мистця фіксуємо національно маркований сегмент та закордонний. Домінує український онімічний сектор, що зумовлено особливостями змісту віршів Євгена Маланюка, наскрізною темою художньої творчості якого стала Україна – її історія, культура, література. Отож, природно, що оніми *Орлик, Скворода, Петлюра, Тиміш, Тютюнник, Стефанік, Куліш, Коцюбинський, Леся, Оксана Лятуринська, О. Ольжич* та інші є активними компонентами смислової структури поезій.

Чужинний антропонімічний сектор географічно представлений такими країнами, як Рим – *Цезар, Марк Аврелій, Петроній*; Греція – *Еврпід, Геродот, Сократ*; Франція – *Жанна д’Арк, Верлен, Вольтер, Гоген, Ферма*; Польща – *Юліян Тувім, А. Міцкевіч, Ю. Словацький, Станіслав Виспянський, Я. Івашкевич*; Норвегія – *Гамсун, Едвард Гріг*; Росія – *Врубель, Анна Ахматова*; Чехія – *Жижка, Ц. Г. Масарикова*. Спорадично фіксуємо оніми з Італії – *Данте*; Литви – *Ольгерд*; Англії – *Шекспір*; Австрії – *Райнер-Марія Рільке*; США – *Едгар (По)*; Угорщини – *Ліст*; Німеччини – *Бетговен*; Швейцарії – *Далькроз*.

Цілком закономірним бачиться домінування номенів, співвідносних із мовними, історико-культурними процесами Стародавньої Греції та Риму, в яких зародилися, стрімко роз-

вивалися наука, мистецтво, література, які мали визначальний вплив на світову культуру. Вагомий внесок у розквіт художнього слова мистецтва зробила Франція, що і пояснює звернення автора до її мистців. Польські антропоніми є наслідком інтересу Є. Маланюка до літератури цієї країни, особистого знайомства з письменниками.

Специфіка поетичного жанру зумовлює функціонування у віршах Є. Маланюка власних назв реальних людей. Автор не надає вигадані імена ліричним героям. Вони ідентифікуються особовими займенниками або мають дійсні імена та прізвища осіб, яких особисто знав письменник. Наприклад, у творі *А як же Наталочка?* [2, 50] Євген Маланюк звертається до жінки, котру щиро кохав – Наталії Лівницької-Холодної, української поетеси, з якою вони приятелювали, а з часом почуття хлопця переросло у кохання. Проте дівчина не відповіла взаємністю, адже уже тоді зустрічалася зі своїм майбутнім чоловіком малярем Холодним. Його поет теж згадає у вірші: “На могилу прийде й Наталочка, може, / Певно, з Холодним, не сама...” [2, 50].

У *Баляді про Василя Тютюнника* [2, 322] автор також пише про реальну людину – історичного діяча, генерала В. Тютюнника, у якого ще юний тоді Є. Маланюк служив ад’ютантом. “Молодий (неповні сорок років генерал) був для Маланюка не просто військовим начальником, але й особистим ідеалом вояка, полководця. [...] Є. Маланюк наголошував: Тютюнник одна з найвизначніших особистостей епохи визвольних змагань, ставив цього діяча в найпочесніший ряд поруч із Симоном Петлюрою та

Юрком Тютюнником, вважав його незаслужено забутим та вартим легенд і вдячної пам’яті нащадків” [3, 499]. Тому цілком логічним бачиться, що автор присвятив поезію цій визначній особистості. Не завуальовано, а експліцитно представив читачеві свого героя, увівши у фактуальний рівень його ім’я та прізвище: “Жмеринка гуде. То устав *Василь Тютюнник* і полки веде” [2, 324].

Структурно антропоніми, які Євген Маланюк вживає у своїх творах, є досить однотипними. Письменник вдається до означення тієї чи іншої особи, найчастіше називаючи її прізвище: *Сковорода, Орлик, Стефаник, Куліш, Коцюбинський, Данте, Далькроз, Ліст, Тютюнник, Капустянський*. Спорадично фіксуємо чоловічі імена – *Тиміш, Едгар*, зменшено-пестливі форми жіночих – *Леся, Наталочка*. Конструкція “ім’я + прізвище” рідше трапляється в основній частині поезій – *Жанна д’Арк, Райнер-Марія Рільке, Василь Тютюнник*, проте високу продуктивність виявляє у заголовках та присвятах: *Миколі Зерову, Олені Телізі, Оксані Лятуринській*. Конструкція “ініціал імени + прізвище” типова для присвят: *М. Мухинові, О. Стефановичеві*.

Про роль у смисловій структурі поезії власних назв свідчить їх позиція. Наявність антропоніма у заголовку автоматично відносить онім до центрального сектора семантичного поля, він стає стрижнем концептуальності тексту. Таке функціональне навантаження властиве назвам: “Пам’яті *Куліша*” (письменник, фольклорист, етнограф, історик) [2, 43]; *Баляда про Василя Тютюнника* [2, 322]; *До портрета Мазепи* (гетьман, голова козацької держави на Лівобережжя)

режній (1687 – 1704) та всій Наддніпрянській Україні (1704 – 1709)) [2, 313]; *Станіслав Виспянський* (польський письменник, маляр, театральний діяч) [2, 463]; *З А. Міцкевича* (польський поет) [2, 546].

У творчому доробку Євгена Маланюка фіксуємо також вірші-присяги. Дедикація може бути заявлена як у заголовку: *Юрієві Дараганові* (письменник, товариш Є. Маланюка, з яким разом видавали у Польщі журнал “Веселка”) [2, 416]; *Марії Башкирцевій* (малярка) [2, 249]; *Миколі Зерову* (літературознавець, поет, перекладач) [2, 465], так і після нього, перед основним текстом. Поезія *Аще забуду тебе, Іерусалиме* присвячена *Олені Телізі* (поетеса, публіцист, громадський діяч) [2, 344]; *Побачення – пам’яті Дарії Віконської* (письменниця, літературознавець, критик) [2, 381]; *Камінь – Оксані Лятуринській* (поетеса, скульптор) [2, 429]; *Три сонети – Олександру Наріжному* (громадський діяч, журналіст) [2, 280]; *Відійшли в негоду... – Петлюрі* (політичний, військовий діяч, організатор збройних сил УНР) [2, 213]; *Волинське – О. Стефановичеві* (поет) [2, 484]; *Нью-Йоркські стенограми – М. Мухинові* (літературний критик, публіцист) [2, 486]; *Ars Poetica – Юліянові Тувіму* (польський поет) [2, 494]; *Антистрофи – Анні Ахматовій (Ганні Горенко)* (російська поетеса українського роду, що народилася в Одесі) [2, 502].

Здебільшого присвяти адресовані людям, із котрими Є. Маланюка пов’язували дружні стосунки (О. Теліга, О. Ольжич, Ю. Дараган), або ж особистостям, якими поет захоплювався (С. Петлюра, В. Тютюнник). Натрапляємо на присвяти М. Рильському та П. Тичині. Як відомо, з цими письмен-

никами у Є. Маланюка стосунки склалися по-різному, були навіть етапи “війни”, але після прочитання *Синьої далечини* поет “не забариться з присвятою Рильському, де, як і Тичині, висловить найвищі атестації” [4, 11].

Чітка адресація послань допомагає читачеві адекватно сприйняти змістове наповнення віршів. Синтезуючи екстратекстову інформацію, яку акумулює антропонім, із матеріалом фактуальної, підтекстової площин твору, реципієнт повноцінно декодує авторське послання.

Отже, антропоніми у поезіях Євгена Маланюка не є випадковими одиницями. Автор вибирав їх скрупульозно, оцінюючи вплив на змістову структуру текстів. У віршах майстра слова домінують реальні назви людей, оскільки художня дійсність мистця не є фантазією, вона має чітку часову орієнтацію на реальне минуле чи теперішнє, проте позбавлена географічних кордонів, завдяки чому твори Є. Маланюка насичені як національно маркованими, так і чужинними антропонімами.

### Bibliography and Notes

1. Бондалетов В. Д., *Русская ономастика*, Москва 1983, 223 с.
2. Маланюк Євген, *Поезії*, Львів 1992, 686 с.
3. Поліщук Ярослав, «Волинське» Євгена Маланюка, [у:] *Велика Волинь: минуле й сучасне*, Хмельницький 1994, с. 499-502.
4. Салига Тарас, *Залізних імператор строф*, [у:] Євген Маланюк, *Поезії*, Львів 1992, с. 3-30.
5. Kosyl Czesław, *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Lublin 1992, 138 s.

**Oleksiy Vorobets**

**MODIFICATION OF MINIMAL SENTENCE STRUCTURES  
WITH EXTENDERS  
(BASED ON MATERIAL FROM WORKS OF UKRAINIAN DIASPORA)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Олексій Воробець**

**МОДИФІКАЦІЯ МІНІМАЛЬНИХ РЕЧЕННЄВИХ СТРУКТУР  
ІЗ ПОШИРЮВАЧАМИ  
(НА МАТЕРІЯЛІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІЯСПОРИ)**

*Abstract:* In the article there is described modification of minimal structures with extenders. Semantic space and functional analysis of peculiarities of these structures is based upon their contrasting predicative / non-predicative nature, taking into consideration the specificity of artistic speech of Ukrainian diaspora.

*Keywords:* extender, sentence, modification, semantics, model, semantic structure of the sentence

Наукові розвідки останніх десятиліть із синтаксису свідчать про посилену увагу дослідників до систематизації та координації синтаксичних явищ і фактів, розкриття динаміки їх зв'язків і відношень. Ідеї, теорії, методи, концепції, які при цьому обираються, різнополярні, але спільним для них є інтерпретація компонентів синтаксичного рівня мови як системи одиниць, тісно взаємопов'язаних у цілісну ієрархічно побудовану парадигму. Речення – це граматична одиниця-конструкція, що становить єдність граматичних і змістових ознак для вираження повідомлення, яке може бути представлене у різних часових і позачасових параметрах,

і якому властиві формальні, семантичні, комунікативні та інтонаційні ознаки, що створюють йому особливий статус у системі інших одиниць мови і мовлення [12, 11].

Самобутнє життя специфічно плекала українська діаспора, твори якої поряд із національними особливостями увібрали новітні ідеї та форми, інтегруючись із напрямками європейської культури. Доробок українських письменників-емігрантів певний час репрезентувався відокремлено від літературного процесу України, оскільки багато з них були заборонені для вивчення, їхні твори досить тривалий період не видавалися.



У нашій статті спробуємо окреслити особливості модифікації мінімальних реченневих структур із поширювачами на матеріялі творів української діаспори. Тому ми намагатимемося окреслити поняття ‘мінімальна реченнева структура’, ‘семантична структура речення’, ‘поширювач’; простежити модифікаційні інтенції поширювачів у складі конструктивної моделі  $P_o$  (Praep +  $S_x$ ) /  $P_o$  (Adverb) /  $P_o$  ( $S_x$  + Adj $_x$ ) /  $P_o$  ( $S_x$  +  $S_x$ ); охарактеризувати висловлення із досліджуваним семантичними компонентами та комплексами в художніх творах української діаспори.

Актуальність такого підходу вбачаємо у вирішенні питання щодо статусу та місця поширювачів у структурній моделі речення, що на сьогодні остаточно не вирішене і залишається дискусійним. У мовознавчій науці цій проблематиці приділяли увагу Н. Арутюнова [1], І. Вихованець [2], К. Городенська [5], Н. Гуйванюк [6], А. Загнітко [7], Г. Золотова [9], В. Кононенко [8], О. Леута [10], О. Межов [11], М. Мірченко [12], Р. Гжегорчикова [13], Б. Мілевська [14], Р. Пшибильська [15], Й. Пустейовський [16], А. Вежбіцька [17] та ін.

За теоретичною концепцією Олександра Межова, слід розрізняти зовнішні та внутрішні вияви синтаксичної елементарності: зовнішній вияв – це статус елементарної синтаксичної одиниці у сукупності всіх типів синтаксичних одиниць, а внутрішній вияв – вихідний різновид певної синтаксичної одиниці у її внутрішніх межах [11, 37], причому виділення мінімальних і елементарних одиниць та встановлення їх взаємовідношень із ускладненими

компонентами поширювального характеру в унісон із дослідником визначаємо як центральні завдання синтаксичної теорії.

У нашій теоретичній концепції поширювачі кваліфікуємо як мінімальні синтаксичні одиниці, що характеризуються сукупністю і структурованою єдністю семантичного значення, яке впливає із синтезу одного, двох чи більше компонентів, яким притаманні комбіновані семантико-синтаксичні властивості і які мають потенціал виступати у ролі синтаксеми як субстанціального, так і предикатного пляну [4, 13], [3, 53]. Іван Вихованець, беручи за основу відмінності між елементарними / неелементарними реченнями та їхніми компонентами, зазначає: “Складним із семантичного боку реченням можна вважати тільки таку складну синтаксичну конструкцію, в якій наявні принаймні два предикати з притаманною їм валентністю, тобто хоча б два елементарних простих речення, між якими встановлюються відповідні семантичні відношення” [2, 161].

Теза Олександра Леути, згідно з якою модель речення – це мінімально граматично і семантично достатнє поєднання взаємозумовлених синтаксичних компонентів, що утворюють комунікативну одиницю з певним типовим значенням; основними компонентами якої є суб’єкт і предикат, а також складники, що беруть участь у вираженні типового значення і забезпечують структурно-семантичну єдність і цілісність типу речення, з роками не старіє, а набуває все нових і нових відтінків [10, 114].

Наша нова ідея щодо ідентифікації ієрархічної типології поширю-

вачів моделі речення основоположна за принципами семантичного і функціонального навантаження системі граматичних компонентів та комплексів:

1.  $P_0$  (Adverb): Де ти, мій друже, *тепер?* (Святомир Фостун); Наді мною журавлині ключі мережать *немовби* привіт передають мені з рідних піль (Святомир Фостун); У мене *багато* книг (Святомир Фостун).

2.  $P_0$  ( $S_x$ ): Вони вічні, як людська душа, і таємничі, мов *Сфінкс* (Святомир Фостун); Чи знайшов би сьогодні *Діоген...* людину (Святомир Фостун).

3.  $P_0$  (Praep +  $S_x$ ): Придавлена горем і самотою, вона глядить тужливо *на далекий шлях*, що послався *почерез поля і горби* (Святомир Фостун); Пишучи свої етюди *в роках затиску і поневолення України* письменник не знав чи вижили його спів друзі – учасники визвольної боротьби за волю України (Святомир Фостун); Письменник завжди вірив, що *прийде час*, коли сонце волі *засяє в Україні*, вірив, що вона *визволиться*, *усамостійниться*, що їй *передбачене* вагоме і світле майбуття *на Сході Європи* (Святомир Фостун).

4.  $P_0$  (Adverb + Adverb): *Тільки вночі*, як зорі *ночують* у ставку, *хтось ходить* по палаті (Святомир Фостун).

5.  $P_0$  ( $S_x$  +  $S_x$ ): *Правда, правда*, – *загомніла* служба, *радіючи*, що молодий Черниш *обстає* за нею перед *сварливим* дворецьким (Святомир Фостун).

6.  $P_0$  (Sentence): *Ку-ку!.. ку-ку!..* кує зозуля дівчині *сімнадцяту* весну (Святомир Фостун).

Проаналізуємо семантику структури: *Тільки вночі*, як зорі *ночують* у

ставку, *хтось* *ходить* по палаті (Святомир Фостун) – модель поширювача [Adverb + Adverb] (в момент  $t_0$  *A* знаходиться в місці *X*: *A* не може бути в місці *X* до конкретного моменту  $t_0$ ). Семантичний комплекс *тільки вночі* виступає в ролі компонента предикативного центру, акумулюючи потенційно основну, здатну до самостійного функціонування предикацію: *Настає ніч* (потенційно основна предикація) + *хтось ходить по палаті* (основна предикація) → *Коли настає ніч, як зорі ночують у ставку, хтось ходить по палаті*. Темпоратив знаходиться у препозиції й служить виразником конкретного моменту дії, який, з огляду на важливість інформативного наповнення, не підлягає заміні. Цей поширювач залишається на межі між компонентом двоядерної предикативної системи і самостійною реченневою одиницею, що дає змогу говорити про надпредикат.

Розглянемо речення: Придавлена горем і самотою, вона глядить тужливо *на далекий шлях*, що послався *почерез поля і горби* (Святомир Фостун) – моделі поширювачів [Praep + Adj<sub>4</sub> + S<sub>4</sub>] loc. і [Praep + S<sub>4</sub> + S<sub>4</sub>] loc. Поширювальні інтенції локативного пляну програмують ядерну семантику речення, вносячи облігативні елементи.

Отже, модифікація мінімальних реченневих структур із поширювачами, які виступають в ролі органічних компонентів структурної моделі речення і мають здатність виконувати функцію семантичних маркерів (локатив, темпоратив, каузатив, об'єктив та ін.), висвітлює одну із багатьох особливостей елементів синтаксису такого типу.

## Bibliography and Notes

1. Арутюнова Нина, *Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы*, Москва 2003, 383 с.
2. Вихованець Іван, *Нариси з функціонального синтаксису української мови*, Київ: Наукова думка 1992, 224 с.
3. Воробець Олексій, *Поширювачі семантичної моделі речення через призму теорії словесності О. О. Потебні [у:] Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна: Філологія*, Харків 2016, Випуск 74, с. 51-55.
4. Воробець Олексій, *Постпозиція поширювача семантичної структури речення у лінгвістичному вимірі, [у:] Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки: Філологічні науки*, Луцьк: Східноєвропейський національний університет 2015, № 6 (307), с. 12-16.
5. Городенська Катерина, *Деривація синтаксичних одиниць*, Київ: Наукова думка 1991, 191 с.
6. Гуйванюк Ніна, *Слово – Речення – Текст*, Чернівці: Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича 2009, 664 с.
7. Загнітко Анатолій, *Теоретична граматики української мови: Синтаксис*, Донецьк: Донецький національний університет 2001, 662 с.
8. *Зіставно-типологічні студії: українська мова на тлі споріднених мов* / Ред. В. Кононенко, Київ-Івано-Франківськ-Варшава: Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника 2015, 316 с.
9. Золотова Галина, *Очерк функционального синтаксиса русского языка*, Москва 2009, 352 с.
10. Леута Олександр, *Структура і семантика дієслівних речень в українській літературній мові*, Київ 2008, 208 с.
11. Межов Олександр, *Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць*, Луцьк 2012, 464 с.
12. Мірченко Микола, *Структура синтаксичних категорій*, Луцьк: Вежа 2004, 393 с.
13. Grzegorzczkova Renata, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa: PWN 2011, 224 s.
14. Milewska Beata, *Słownik przyimków wtórnych*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2003, 291 s.
15. Przybylska Renata, *Polisemia przyimków polskich w świetle semantyki kognitywnej*, Kraków: Universitas 2002, 608 s.
16. Pustejovsky James, *The Syntax of Event Structure*, [in:] *The Language of Time: A Reader*, Oxford-New York: Oxford University Press 2005, pp. 33-60.
17. Wierzbicka Anna, *Semantyka: jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006, 535 s.

## Conditional Reductions

Adj<sub>1</sub>, Adj<sub>2</sub> ... Adj<sub>x</sub> – відмінкові форми ад'єктивів; Adverb – прислівник, S<sub>1</sub>, S<sub>2</sub> ... S<sub>x</sub> – відмінкові форми субстантивів; P<sub>o</sub> – поширювач; P<sub>r</sub> – предикат; Praep – прийменник (препозитив); Pron<sub>1</sub>, Pron<sub>2</sub> ... Pron<sub>x</sub> – відмінкові форми займенників; S – суб'єкт; V – дієслово (вербатив); V<sub>f</sub> – особова форма дієслова.

**Ruslana Savchuk (Rizhko)**

**FIGURATIVE TROPE MEANS OF THE LINGUISTIC CREATIVITY  
OF SVIATOMYR FOSTUN  
(BASED ON THE COLLECTION OF ETUDES *THE PATHS OF LIFE*)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Руслана Савчук (Ріжко)**

**ОБРАЗНО-ТРОПЕЇЧНІ ЗАСОБИ У МОВОТВОРЧОСТІ  
СВЯТОМИРА ФОСТУНА  
(НА МАТЕРІЯЛІ ЗБІРКИ ЕТЮДІВ *СТЕЖИНАМИ ЖИТТЯ*)**

*Abstract:* In the article there are analysed figurative trope means of the linguistic creativity of Sviatomyr Fostun (based on the collection of etudes *The Paths of Life*), the special attention is drawn to the functioning of literary definitions, metaphoric and comparative structures that represent individual author's creative worldview.

*Keywords:* trope structures, epithets, metaphors, personification, comparison, nonce words, individual author's worldview

Святомир (Михайло) Фостун був одним із організаторів та активних діячів української діаспори у Великобританії. Він – довголітній секретар Світового Конгресу Вільних Українців, секретар Союзу українців у Великобританії, голова Об'єднання колишніх вояків-українців, віце-президент Світової ради українських комбатантських організацій, член Спілки письменників України та Спілки офіцерів України. Працював головним редактором військовознавчого журналу «Сурмач» і журналу «Відомості», щотижневої української газети «Українська Думка» у Лондоні.

Святомир Фостун – відомий письменник і публіцист, автор істо-

ричних повістей – *Плем'я непокірних* (1971), *Звідуни степових когорт* (1972), *Над Галичем гримить* (1973), *Шляхами смерти* (1976), *Нас розсудить Бог* (1985), збірок етюдів – *На крилах життя* (1972), *Стежинами життя* (1993).

Його творчість неодноразово перебувала у полі зору літературознавчих досліджень (П. Василенко, Р. Лиманчук, О. Лупій, Г. Насмінчук, Ф. Погребенник, Ю. Покальчук, Л. Скорина, П. Сорока, Л. Ющенко тощо), натомість лінгвістичний аспект прозових текстів письменника залишився поза увагою.

Тому спробуємо з'ясувати особливості функціонування образно-

тропеїчних засобів у прозових текстах Святомира Фостуна (на матеріалі збірки етюдів *Стежинами життя*).

У сучасній лінгвістиці вивчення художньої мови корелюється із дослідженням мови літературних текстів у їх жанрово-стильовій специфіці, часопросторовій локації, а також індивідуально-авторських маркерах мовистилу письменників. Важливим є аналіз лінгвістичних засобів, що реалізують інтенціональний формат твору, їх функціонального навантаження, визначення ознак креативної модифікації мовних явищ у системі художнього бачення мистців тощо.

Мова етюдів письменника має свої специфічні риси, художньо-образні й тропеїчні особливості. Як зазначає Р. Лиманчук, етюди Святомира Фостуна – це тонкий ліризм, поезія у прозі, творчість у рідкісному жанрі української літератури, вимогливому щодо засобів вислову, глибокого осмислення змісту і такого ж світосприймання, словесної витонченості, краси, пошуків шляхетності в Людині нашого часу; це глибокі роздуми – філософські, психологічні, соціальні у поєднанні зі світовідчуттям, актуальними проблемами сучасного буття [4, 5].

Домінантними у мовотворчості Святомира Фостуна є *тропеїчні структури*, які формують макро- та мікрообрази не лише на денотативному рівні значення слів, а передусім – на імплікаційному, актуалізуючи авторські інтенції та спроектовуючи увагу реципієнта на «правильне» семантичне розшифрування тексту. Тропеїчна система репрезентує співвідношення емоційного й експресивного в мові письменника,

виражає художньо-естетичну програму, у якій вербалізованому образowi надається конкретно-чуттєва та абстрактно-логічна рельєфність.

Так, естетизація текстів Святомира Фостуна реалізується завдяки лінгвоодинаціям вторинної номінації, сутність яких полягає у вживанні усталених назв на позначення нових або вже відомих предметів і явищ об'єктивного світу. Одним із ключових засобів творення авторської думки є *enimem*, оскільки в нього можуть трансформуватися всі інші тропи.

У форматі індивідуального асоціативно-образного мислення Святомира Фостуна епітетні структури – вияв креативної свідомості автора, ознака неординарного сприйняття дійсності. Це «ситуативно-оказіональне поєднання означення та означуваного, що завдяки дуальній організації приводить до художнього взаємозбагачення поняття та його прикмети» [1, 272]. Епітетна структура у загальній цілісності та структурній завершеності отримує емоційно-патосне наповнення, є одночасно носієм і виразником внутрішньої форми, гарантує збереження напруженості (реалізованих зусиль і прагнень), здобуває статус естетично-ціннісного утворення, виходить за межі перцепції й стає явищем активізованої апперцепції [1, 272].

У мові текстів Святомира Фостуна епітетні конструкції формують асоціативно-смісловий, емоційно-оцінний модус словесних образів: Скрипів *іскристий сніг*, десь дзвеніли дзвінки, лунала коляда «Бог Предвічний народився»... [9, 37]; Цить!.. Не торкай *болючих струн*... Не треба... Я пам'ятаю... [9, 37], І встає знову *безнадійний, невтішний в'язничний*

день [9, 59] тощо. В останніх текстових фрагментах функцію ключових інтенсивно-експресивних маркерів представленої образної моделі виконують епітетні характеристики, у семантиці яких уже закладена однозначно негативно-оцінна характеристика (*болючий, безнадійний, невтішний, в'язничний*).

Порівняймо інший уривок тексту: Вслід за невідомим ішла біла самота. Чиста, холодна, мовчазна. І страшна... [9, 38]. Як бачимо, тропейна конструкція відзначається багатоаспектністю характеристичного компонента не лише у пляні інтенсифікації, розширення, доповнюваності інформації, але і в тому, що семантико-стилістичне функціонування пов'язується із препозиційно-постпозиційною взаємозалежністю, – і це безпосередньо відображається на сприйнятті означуваного слова, всього виразу [6, 98]. Емоційно-оцінний компонент значення художніх означень тісно пов'язаний із індивідуально-авторськими інтенціями: прикметники *біла, чиста, холодна* та *мовчазна* тільки в контексті природжують негативні семи «смерть», «порожнеча», «байдужість».

Таким чином, епітети в мовотворчості Святомира Фостуна не лише виражають конотативні експресивно-сміслові відтінки, але й допомагають побачити акцентований об'єкт у незвичному ракурсі.

Матеріал дослідження дав змогу констатувати, що вербалізовані образи природних реалій у досліджуваних текстах виступають психоемоційним тлом художніх рефлексій автора, предметом замилювання мистця; вони конкретні і чуттєві у спогляданні й відтворенні за раху-

нок їх атрибутивних характеристик, що унаочнюють, доповнюють, енергетизують образну модель [5, 356]. Епітетні конструкції актуалізують насамперед шанобливе ставлення до природи рідного краю, віддану любов письменника до України. Порівняймо: *замріяний ставок* [9, 14], *шовкові поля* [9, 15], *дрімучі дерева* [9, 44], *прохолодні трави* [9, 76], *сліпучі блискавиці* [9, 28], *сердитий буревій* [9, 39], *круглолице сонечко* [9, 55], *молочне сонце* [9, 69], *зсмаглий небосхил* [9, 61], *соромливий місяць* [9, 63], *яснозора земля* [9, 54], *кучерява калина* [9, 61], *грайлива веселка* [9, 70] тощо. Парадигма художніх означень до номінацій природних реалій інтенціонально спрямована на створення досконалого конкретно-чуттєвого образу природи, здатність викликати в реципієнта якнайсильніші емоції від споглядання за природними об'єктами.

Особливе естетичне навантаження містять епітети з кольоративною семантикою, які не тільки фокусують зорову інформацію, а й виконують ідейно-виражальну функцію: *Срібна тиша* так як і колись, налягла над рідним хутором і селом, але щось невідоме, непевне, неначе придавило, її своїм невидимим тягарем [9, 42], І хоч щедро вітає нас *срібна весна*, то лютим бодем щемить серце [9, 56], ..коли на *міднім небі* вечір *прочорніє* [9, 60], З далекої чужини цілую твое чоло та вмиваюсь *голубою дніпровою водою* [9, 61], Гаї вмиваються світанковим росінням, а річка ще спить між *зеленими берегами* [9, 61] та багато ін.

Семантичних модифікацій у мовотворчості письменника діяспори зазнали і традиційні художні озна-

чення *блакитноокий, сіроокий*, які сприяють креатизації образів: Дітвора біжить на прогулянку весняну, і мов яблуневий первоквіт *весни блакитноокої* сріблом дзвенить у діброві [9, 53], Промережи моя думко *сірооку далечінь* [9, 75] тощо. Так, наведені епітетні структури, трансформовані в нові поетичні моделі, репрезентують індивідуально-авторське конструювання дійсності, відкривають глибинні семантичні ресурси контексту.

У досліджуваних текстах епітетні комплекси виражають оригінальність художнього мислення письменника. Як показав аналіз фактичного матеріалу, наявність значної кількості оказіональних (епітетно-метафоричних) конструкцій у мовній картині світу Святомира Фостуна свідчить про його підсилену увагу до пошуків нових виражальних засобів для позначення статичних ознак предметів і явищ дійсності, що допомагали б виразніше передати світобачення і світосприйняття мистця. Вони імпліцитно концентрують задум та мету автора, породжуючи широкий асоціативно-образний вимір омовленого буття.

Серед парадигм прикметникових інновацій помітне місце посідають ті, у складі яких наявні експліцитні семи на позначення природних явищ. Це насамперед прикметникові композити та юкстапозити, що сприяють лаконічному та експресивному зображенню:

– пейзажів (*м'яковійні хвилі* [9, 16], *сірозоре море* [9, 61], *заплависті дуги* [9, 19], *листасті діброви* [9, 19], трава *рунозелена* [9, 49], ліси *зеленотінні* [9, 31], *тонковійні верби* [9, 24], дуби *крилаточолі* [9, 70], *зоревидне небо* [9, 38], *білоброві хмарини* [9, 16],

*захмар'я золотоквітне* [9, 69], земля *калиноквітна* [9, 56]); одиниць часу (*калиново-прозорий ранок* [9, 59], *зоревидна ніч* [9, 14], *роздзвінні дні* [9, 21], *радісно-тужливі*<sup>1</sup> різдвяні дні [9, 75]);

– зовнішності людини (*русоокий воїн* [9, 48]);

– абстрактних понять (молодість *вітрочола* [9, 15]) та ін.

Як бачимо, оказіональні номінації активізують увагу реципієнта асоціативною несподіваністю, естетичністю, оригінальністю образів. Вони реалізують стилістичну (описову, пейзажно-зображальну) та аксіологічну (виражають позитивне/негативне ставлення мовця до дійсності) функції.

Отже, у мовотворчості Святомира Фостуна епітетна характеристика об'єктів, вмотивована узуальною та індивідуально-авторською семантикою атрибутів (прикметника, дієприкметника), що сприяє формуванню цілісного естетичного образу. Епітети допомагають авторові глибше розкрити зміст текстів, зміцнюють силу їх емоційно-естетичного впливу.

Письменник, використовуючи наявні художні еталони, надав їм нового звучання, нового смислового наповнення, реалізованого насамперед за рахунок незвичної лексико-семантичної сполучуваності слів – компонентів епітетних, метафоричних, порівняльних структур, розширюючи тим самим потенціал лексико-семантичної валентності слова, підтверджуючи закладену в його природі образотворчу спроможність. Оригінальність тропейчних конструкцій у досліджуваних текстах зумовлена рівнем асоціативно-образного мис-

<sup>1</sup> Оксиморонне сполучення слів – протилежних понять *радість + туга*.

лення автора, його фантазією, пошуковою сміливістю.

Так, місткість словесного образу, його імпульсивність, досягається в текстовій площині етюдів Святомира Фостуна активним використанням метафоричних комплексів, що є однією із домінантних особливостей стилю письменника. Порівняймо:

Я часто відвідую своїх друзів.

Книги...

Весною, як сади сміються грайк-вітінням, а безжурна травнева юнь на вулицях гуляє –

Влітку, як пишні рожі заглядають у кімнату, а на блакитній стіні небозвіддя сонце золотом палає –

Восени, як вікна плачуть дощем, і в дворі блукає та скиглить глуха самота –

Взимку, як летять перші сніжинки на земну твердь, а місячні морозяні ночі зорі розсипають –

Тоді я приходжу до своїх друзів [9, 12].

Як бачимо, кожна метафора як експресивний мовний засіб є складним утворенням, опертим на асоціацію за аналогією та на різного роду конотативні відтінки значення. Творення метафор – це власне художньо-естетичний процес не тільки пошуку образності, а й спільності реальних предметів та явищ [10, 12].

У мовотворчості письменника, яка тут аналізується, найпродуктивнішим типом метафоризації є антропоморфна метафора<sup>2</sup>. На наш по-

<sup>2</sup> Антропоморфізація (персоніфікація, прозопопея) – це проєкція властивостей донорських зон концептосфери «людина» на інші зони [3, 126]. Антропоморфна метафора співвідноситься передусім із первісним мітологічним світоглядом, збереженням дотепер у глибинах етногенетичної пам'яті, в архетипах [3, 127].

гляд, цей факт можна пояснити тим, що свідомість Святомира Фостуна як представника української лінгвокультури тісно пов'язана із фольклорними традиціями. Однак, варто зауважити, що художня картина світу, маніфестована у текстах автора, передусім відображає індивідуально-креативне світосприйняття, створюючи метафоричні структури як своєрідні концептуальні транслятори різних «рубрик» досвіду мистця.

Серед антропоморфних метафор, зафіксованих у мові етюдів письменника, превалює група, напрям метафоричної експансії якої спрямований на реципієнтні зони концептосфери «природа». Простежимо на прикладах:

1) явища природи – *Громи гойдали землю...* [9, 52]; *...на воротах гойдався вітер, розвівав вихрястий чуб, і тихо гомонів у верхів'ях задуманих дерев* [9, 16]; *У верхів'ях дерев вітерець пісню наспіває* тиху [9, 52]; *...дядьки крехтали, бо на вулиці гуляв мороз, смикав повислі вуса і зухвало залазив їм аж у пазуху* [9, 37];

2) небесні світила – *Бігло сонце за річкою...* [9, 16], *Над парком висне голубе небо. Золотим кружком по ньому сонце мандрує* [9, 25]; *...ясна зоря йшла повагом до Вифлеєму* [9, 37], *...в тихі ночі зорі гойдаються над ставом, і ловлять пригорщами біле латаття* [9, 65];

3) рослини – *Заслухалися рожі в ніжну музику та й заснули* [9, 15], *Замріяно схилилися тюльпани над водою* [9, 32]; *Дрімають у парку кремезні столітні дуби й моргають по-чаклунському на світ з-під своїх кошлатих брів* [9, 35], *...високі ясени виструнчившись, готуються вітати вітрочолу осінь* [9, 67], *Прислухаюсь,*



як у парку *тужать берези білокорі...* [9, 71]. Таким чином, наведені антропоморфні метафоричні комплекси переважно мають мітологічне підґрунтя, але в індивідуально-авторському контексті, підсилюючись новими деталями, набувають оригінальної образності та художньої неповторності.

Як мистець широкої душі, Святомир Фостун особливо чутливо сприймає навколишній світ, і тому тема природи (туги за природою рідного краю) посідає центральне місце у його етюдах. Природа для автора – жива істота, якій властивий емоційно-психологічний стан. Глибина такого світосприйняття визначається національними особливостями фольклорних та літературних традицій. Звідси й уся масштабність унікальних образно-метафоричних асоціацій.

У досліджуваних текстах письменник персоніфікує також часові реалії (пори року та частини доби: *Одквітів деревій, а на жовтолистому килимі зустрілися з дрімучими дубами замріяні осінні дні* [9, 70]; *Рясно квітнуть сади і навшпиньках бродить у них розсміяна весна* [9, 14], *За вікном ходить зима й шепотом обнімає турботне життя самотньої матері* [9, 39]; *Золоточола весна мандрує вузькою стежиною серед піль та зустрічає в садах пору вишень* [9, 53]; *Ранок у вікна заглядає* [9, 12]; *А за вікнами сміється день і, що йому до недоспаних ночей і розтерзаних сердець нескоримого покоління* [9, 59]) та абстрактні поняття (*...молодість вітрочола п'яніла запахом бузку, зачарована слухала солов'їв і купалася в місячному сяйві* [9, 15]; *У зоряне вечір'я моя туга мандрує безкрайні-*

*ми шляхами чужинних далей* [9, 37]) тощо. Представлені антропоморфні метафоричні структури виступають «індикаторами письменницького стилю» [3, 131], репрезентуючи авторське світобачення, тому помітно вирізняються своєю індивідуальністю.

Прагнення Святомира Фостуна знайти неординарні, цікаві рішення в текстовій презентації традиційних образів реалізувалися у *генітивних метафоричних конструкціях*, що характеризуються розширенням змістового наповнення слів та оказіональною сполучуваністю. Проілюструймо: *блакитна стіна небозвіддя* [9, 12], *намисто далеких споминів* [9, 16], *кривавий вогонь блискавки* [9, 17], *зуб часу* [9, 17], *весна життя* [9, 20], *краплі днів* [9, 20], *хмарини сумночоліх терпінь і тихого смутку* [9, 22], *молочно-біла пелена туману* [9, 40], *білі свічада ставів* [9, 40], *стружки сивого диму* [9, 41], *скибка місячного сяєва* [9, 48], *золоте кружало сонця* [9, 61], *пелюсточка сонця та любови* [9, 69], *пелюстки зів'ялих хвилин* [9, 69], *плетиво далекозорних шляхів* [9, 73], *вітрила хмар* [9, 73] та ін. Як відомо, семантичний код метафори базується насамперед на зіставленні двох понять та пошуку між ними асоціативно-сміслових аналогій. У структурі генітивних метафоричних моделей така подібність дещо завуальована, часто існує на рівні асоціації, хоча й спирається на певне смислове ядро, яке акумулює авторську думку (ідею, задум). Художньо-образні означення у складі проілюстрованих тропейчних структур підсилюють їх виражально-експресивний потенціал.

Можна твердити, що ключовою ознакою індивідуального стилю

Святомира Фостуна виступають порівняльні структури, превалюють сполучникові порівняння. Вони складаються із двох частин: суб'єктної та об'єктної. Об'єктна частина (або власне порівняння), приєднана сполучником, перебуває переважно у постпозиції до основи, вираженої одним словом, групою слів або реченням. Суб'єктна частина або основний предмет (який порівнюють) і об'єктна або додатковий предмет (із яким порівнюють) на основі зовнішньої чи внутрішньої схожості. Слово, що береться в основу порівняння, як правило, виконує не лише номінативну функцію, але й має деякі додаткові смислові нюанси [2, 34].

Розгляньмо на прикладах:

Сполучник *як*: Вони (думки – *Р. Р.*) такі чисті і шляхетні, *як рожі*, що розцвіли чудовим пишноквіттям коло хати [9, 15], І благатиму вершника, щоб повернув мені казку життя... Тулитиму її до серця, *як знайдену згубу* [9, 20], Вони (думки – *Р. Р.*) ж такі неспокійні, *як море*, вкриті кучерявими хвилями [9, 36].

Сполучник *мов*: Вона (пісня – *Р. Р.*) ж торкається мого серця, *мов материнська ніжна рука* [9, 19], Він небо вечірне гортає, *мов книгу*... [9, 20], Ти квіточку зірвала прегарну, і голубиш устами її ніжні, м'які, *мов оксамит*, пелюстки [9, 24], З-за хмар сонце кидає золоті весла. По хвилях біжить прудковій, підхоплює їх та розсипає луною, *мов пісню в густому лісі* [9, 36], Біжать думки... Такі ж вони сумні, *мов квиління білогрудих чайок* [9, 36], Надворі срібна тиша, по очі засипана снігом і притрушена зверху інеєм, *мов волохатим білим мохом* [9, 41].

Сполучники *наче, неначе*: Біля неї снується смуток, *наче плетиво тихо-го сну*, й торкається її старечих рук [9, 39], Росяний світанок холодний, *наче лід*, і тремтить прозорістю голубизни неба та пахне осінніми жоржинами [9, 68]; Ідемо вслід за ними крізь товщу століть у яких широким руслом пливають людські дороги життя, *неначе кораблі*, нап'явши тугі вітрила хмар [9, 73].

Часто у художніх текстах Святомир Фостун використовує *структури з орудним відмінком у порівняльному значенні*. Вони формуються поєднанням лексико-граматичного значення трьох членів порівняльної конструкції: суб'єкта, експліцитно вираженого іменником / займенником у називному відмінку, дієслівної основи та об'єкта порівняння в орудному відмінку (з можливою інверсією компонентів) [7, 162]. Наприклад: На її (дівчини – *Р. Р.*) руки спадає *сріблом* перлиста роса [9, 14], ...сон блукає *неозорим привиддям* коло самотніх вікон [9, 16], та ін. Флексія об'єкта порівняння імпліцитно виражає значення порівняння, яке можна безпомилково визначити зі значень решти компонентів [7, 162]: на її руки спадає перлиста роса, *наче срібло*; сон блукає, *як неозоре привиддя*, коло самотніх вікон.

Конструкції з орудним порівняльним в досліджуваній мовотворчості виступають засобами моделювання індивідуально-авторської картини світу, елементом художньо-образного мислення майстра слова: *Зоряною скатертю* розкинувся небозвід... [9, 26], ...над садами потягся *зоряним рядном* Чумацький Шлях [9, 29], Із-за рогу соромливий місяць загойдався *човником*, а місто спалах-

нуло вогнями [9, 63] тощо. Ці форми іменника без прийменника підкреслюють активну дію та стан через порівняння, уподібнення, разом із дієсловом інтенсифікуючи, динамізуючи внутрішню напруженість висловлення [8, 290].

Як бачимо, в аналізованих контекстах тропи тісно «співдіють», реалізуючи одну мету – образно підсилюють зображуване, яке задовольняє естетичні потреби адресата.

Отже, у системі лінгвопоетичних засобів, наявних у мовотворчості Святомира Фостуна, особливе місце належить тропам, які є важливими елементами образо- і текстотворення. Результати дослідження дають підстави стверджувати, що епітетні, метафоричні та порівняльні конструкції в мові етюдів автор використовує для підсилення експресивності та емоційності, увиразнення окремих компонентів або й усього висловлення в цілому, виділення ключових (часто – оказіональних) ознак художнього образу. Тропи сприяють структурно-семантичній цілісності текстів письменника, виступають актуалізаторами індивідуально-авторського світосприйняття.

### Bibliography and Notes

1. Волковинський О., *Епітет як носій та елемент стилю*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Іноземні мови, Випуск 21, Львів: Львівський національний університет імені І. Франка 2013, с. 272-277.

2. Волошина В., *Порівняння як один із основних лінгвостилістичних засобів характеристики персонажів у художніх творах В. О. Сухомлинського*, [у:] *Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. Драгоманова: Збірник наукових праць* / Ред. А. Корольова, Серія 9: *Сучасні тенденції розвитку мов*, Випуск 5, Київ 2011, с. 33-39.

3. Кравець Леся, *Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.*, Київ 2012, 416 с.

4. Лиманчук Р. *Вступне слово*, [у:] Фостун Святомир М., *Стежинами життя: етюди*, Лондон 1993, с. 5-9.

5. Маленко Олена, *Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)*, Харків 2010, 488 с.

6. Мойсієнко Анатолій, *Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша*, Київ 2006, 304 с.

7. Молчко О., *Порівняння в українському художньому тексті та варіанти його відтворення англійською мовою*, [у:] *Іноземна філологія: Збірник наукових праць*, Випуск 124, Львів: Львівський національний університет імені І. Франка 2012, с. 161-169.

8. Ріжко Руслана, *Тропеїчний потенціал семантико-стилістичних домінант у поетичних текстах кінця ХХ – початку ХХІ століття*, [у:] *Лінгвостилістика ХХІ століття: стан і перспективи: Збірник наукових праць* / Ред. С. Богдан, Випуск 15, Луцьк 2013, с. 283-293.

9. Фостун Святомир М., *Стежинами життя: етюди*, Лондон 1993, 79 с.

10. Чабаненко Віталій, *Вибрані праці з мовознавства*, Запоріжжя 2007, 506 с.



**Khrystyna Petriv**

**THE LINGUOCULTURAL INTERFERENCE  
IN WORKS OF OKSANA PAKHLOVSKA**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Христина Петрів**

**ЛІНГВОКУЛЬТУРНА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ  
У ТВОРАХ ОКСАНИ ПАХЛІОВСЬКОЇ**

*Abstract:* The article is dedicated to the analysis of the phenomenon of linguocultural interference (the interaction of linguocultural units, that represent different language images of the world) in works Oksana Pakhlovsk. Special attention is paid on functioning of linguocultural units, such as *Ukraine* and *Poland* and their intersection in one context.

*Keywords:* linguocultural interference, language world image, linguocultural unit, concept, semiosphere

Поняття лінгвокультурної інтерференції стосується повних чи часткових відмінностей у культурних конотаціях мов, що взаємодіють між собою. Однією з найважливіших причин виникнення інтерференції є відмінності у мовних картинах світу, адже така картина світу є основою особистісної самоідентифікації, що також залежить від того, яким чином лінгвокультура систематизує об'єкти і яке місце вони займають у системі предметних значень. При цьому, вважають лінгвісти, відбувається не підміна однієї картини світу іншою, а їх суміщення, розширення горизонтів свідомості. Картини світу, у тому числі й мовні, не просто суміщаються, а й накладаються, впливаючи одна на одну, тобто є основним

джерелом лінгвокультурної інтерференції.

Мова несе у собі відбиток культури та відображає на своїх рівнях усю динаміку й, разом із тим, мінливість, своєрідність семіотичних компонентів культурного національного простору. Тому питання інтерференції культур в ідіостилі багатомовної особистості Оксани Пахльовської потребує особливої уваги, адже у свідомості такого індивіда взаємодіють не лише кілька мов, але й кілька семіосфер.

Ейнар Гавген зауважує, що «двомовний носій володіє двома співіснуючими системами; [...] він володіє менше ніж двома, але більше ніж однією системою» [15, 62]. У деяких дослідженнях висловлюється ідея про те, що у представників двомов-

ного етносу може бути подвійна свідомість. Олександр Потебня уважав, що коли людина користується двома мовами, «два види розумової діяльності йдуть в одному напрямку, переплітаючись між собою, але зберігаючи свою розмежованість» [13, 166]. Із цього можемо зробити висновок, що людині, яка володіє кількома мовами й є носієм більше, ніж однієї культури, властиві не кілька мовних картин світу, а унікальна й специфічна система, яка поєднує елементи двох чи кількох мов та мовних картин світу.

Оксана Пахльовська є полілінгвальною та полікультурною особистістю, творчості якої властиве також явище лінгвокультурної інтерференції. Художні тексти усіх письменників-полілінгвів містять колосальний об'єм лінгвокультурологічного матеріалу загальнолюдського, національного, індивідуального характеру. У них у художній формі закладені культурні концепти глобального характеру, зрозумілі усім, незалежно від належності до певної культури; етнокультурні – властиві лише певному лінгвокультурному суспільству; й індивідуальні – властиві окремим особистостям.

Розглядаючи явище лінгвокультурної інтерференції, слід звернутися до основної одиниці лінгвокультурології – лінгвокультури. Вперше поняття *лінгвокультура* було розглянуте Владіміром Воробйовим. Він трактував його як «комплексну міжрівневу одиницю, діалектичну єдність лінгвістичного та екстралінгвістичного (понятійного та предметного) змісту» [1, 44-45]. Загалом, структура лінгвокультури є набагато складнішою, ніж у влас-

не мовних одиниць, адже до звичайних складових (знак і значення) у лінгвокультурі додається культурно-поняттєвий компонент як позамовний зміст лінгвокультури.

Аналіз поезій, новел та есеїстичних творів Оксани Пахльовської дає змогу визначити ті лінгвокультури, які є знаковими у її творчості. Оскільки ми маємо на меті з'ясувати, який культурний код домінує у свідомості письменниці, то для цього вважаємо за необхідне звернутися до аналізу тих лінгвокультур, які репрезентують культурний фон.

Лінгвокультури-топоніми є важливим матеріалом, частотність звернення до якого дає змогу зрозуміти культурно-історичну специфіку автора. Анатолій Мойсієнко зауважує, що «топонімічне слово набуває адекватної значеннєвості у художньому творі значною мірою завдяки розумінню реципієнтом його денотативної основи у вертикальному контексті» [6, 187].

У текстах Оксани Пахльовської виявлена висока частотність звернення до лінгвокультури *Україна*. Наталія Медвідь відносить лінгвокультури такого типу до політичних, під якими розуміє «мовні одиниці, які відображають політичне життя нації у взаємозв'язку із культурою народу» [5, 17]. Однак цю лінгвокультуру можна називати й символічною (символіко-предметною), адже вона має культурний зміст, виражає особливості світобачення національної культури і сприймається в суспільстві як символ [4, 361].

Вертикальний контекст того чи іншого топоніма «оживає» у зв'язку із контекстуальною поєднаністю

останнього з іншими номінантами [6, 190]. Тому при аналізі лінгвокультури *Україна* слід зважати передусім на контекстуальне оточення.

У поезії *Видіння сухих осокорів* Україна співставлена з мітом, адже автор наче сумнівається в тому, чи існує така країна: *Ти ще – Україна? / Чи ти вже – лиш миф / Про князівські походи і битви козацькі?* [7, 27].

В есеї письменниці лінгвокультура *Україна* осмислюється як країна, що часто зазнає нападів та потребує захисту. Проте, якщо в поезіях та новелах (написаних переважно у 1980-х та 1990-х роках) Україні загрожувала екологічна небезпека, то в есеях та нарисах (написаних в останні роки) лінгвокультура *Україна* осмислюється як країна, яка потребує політичного та військового захисту. У більшості випадків, *Україна* постає в таких контекстах: *...військо темряви піде на Україну; ...«суворочолі хлопці», як співає Чубай, які захищають тепер Україну* зі зброєю в руках; *...Україна, за яку вони боролись* свідомо, але й інстинктивно; *...де їхні сини захищають зараз Україну* від убивць [9].

В усіх наведених контекстах, що були простежені в есеях Оксани Пахльовської, лінгвокультура *Україна* постає країною, яка потребує захисту, країною, у якій ведеться боротьба. Такий реалістичний образ іноді підсилюється лексемами з негативним забарвленням (руйнація, плач), що надає текстам більшої семантичної значущості: *Скільком містам України ще плакати?* [9]

Досить часто лінгвокультура *Україна* протиставляється іншим – *Польщі, Європі*. Саме у цьому найяскравіше проявляється інтерферен-

ція лінгвокультур. Значна частина есею *Поїзд у Варшаву* побудована на контрастному співставленні трагічного образу України та щасливої Польщі: *У Польщі панувало свято – свято реалізації найбільшої польської мрії та найвищої геостратегічної межі. Україна углибала у бездонну євразійську трясовину* [9, 256].

Однак, окрім трагічного сприйняття України як землі, якій бракує захисту, як країни, що зазнала руйнації та втрат, а також такої, що може стати «запчастинами агонізуючої імперії», Оксана Пахльовська також осмислює лінгвокультуру *Україна* як частину Європи. Тому багато есеїв автора спрямовані на те, щоб інтегрувати Україну – «країну на грані колапсу» – до Європи. Варте уваги те, що Україна для автора є Україною тоді, коли вона буде з Європою. Тому можна стверджувати, що номінативне поле лінгвокультури *Україна* включає також значення «європейська країна»: *Україна, щоб бути Україною, має бути з Європою*, писали і Зеров, і Хвильовий, і Донцов, і Липинський, і Маланюк [11, 259]; Українські виборці демократичної орієнтації – на всіх континентах – були злютовані єдиною надією – *надією на можливість європейської України* [11, 499].

Таке осмислення України як країни європейської можна, на наш погляд, пояснити тим, що Оксана Пахльовська – полікультурна особистість, якій властива європейська ментальність та європейська культурна ідентичність. Тому в есеях та нарисах автор наближує Україну до Європи, закликає українців до європейського самовизначення кожного індивіда та нації загалом.

Частотністю відзначається також таке вживання лінгвокультурами *України*, коли воно охоплює значення «вільна, демократична країна». Саме у таких випадках реципієнт відчуває авторське позитивне ставлення до України: [...] *Україна* вийшла з принизливого становища держави-жебрака і стала гордою молоддю *демократією* [11, 499]; *За демократичну Україну* люди були здатні віддати життя [11, 495-496].

Таким чином, лінгвокультурема *Україна* в поезіях, новелах та есеях Оксани Пахльовської конденсує наступні значення: 1) міт, неіснуюча вже земля; 2) земля, сповнена болю й сліз; 3) країна, яка потребує захисту політичного й військового; 4) країна, у якій ведеться постійна боротьба; 5) «запчастина агонізуючої імперії»; 6) європейська країна; 7) вільна, демократична країна.

Реконструкція фрагментів мовної картини світу Оксани Пахльовської свідчить про індивідуально-авторську інтерпретацію лінгвокультурам. Аналіз лінгвокультурами *Україна* дає змогу стверджувати, що письменниці властиві українська національна й культурна ідентичність. Можна спостерегти значний вплив на свідомість мовної особистості історичних, політичних подій, які мають місце в Україні. Однак, важливим є те, що осмислення лінгвокультурами *Україна* в текстах пізнішого часу (початок XXI століття) часто відбувається крізь призму європейського культурного й політичного простору.

Важливим для аналізу ідіостилю Оксани Пахльовської є лінгвокультурема *Польща*. Власна назва є частиною вербального коду тради-

ційної народної культури, саме тому лінгвокультурема *Польща* також демонструє, наскільки вагоме місце у мовній картині світу Оксани Пахльовської займає польська культура

Аналізуючи функціонування лінгвокультурами *Польща* у текстах Оксани Пахльовської, можна висувати, що вона репрезентована переважно в есеях та нарисах, а у поезіях та новелах майже не реалізується. Ця лінгвокультурема також має індивідуально-авторське осмислення. Особливістю лінгвокультурами *Польща* є те, що вона вживається переважно у тих есеїстичних текстах, де автор пише про себе, своє життя, своє дитинство, у спогадах письменниці. Це дозволяє стверджувати, що лінгвокультурема *Польща* несе для автора досить особистісне забарвлення.

Номінативне поле цієї лінгвокультурами включає передусім конотацію «спогад з дитинства, саме дитинство, родина»: *Польща* постійно відгукується у Маминих віршах [...] [9, 252]; У всі ці моменти *Польща* завжди імперативно повертається в моє життя [9, 259].

Таке осмислення Оксаною Пахльовською лінгвокультурами *Польща* частково можна пояснити екстралінгвальними чинниками, зокрема тим, що письменниця має польське коріння. У дитинстві їй часто доводилося бувати у Польщі, зустрічатися там зі своїм батьком. Синонімічними до цієї лінгвокультурами є також метафоричні номінації: *Польський калейдоскоп* мого дитинства мав багато кольорів і форм [9, 252]; Але остаточно мій *польський калейдоскоп* став *вітражем* 1 травня 2004 року [9, 255].

В останній цитаті бачимо протиставлення польського калейдоскопа (як символу дитинства) та польського вітража (як символу сучасної Польщі). Тому можна стверджувати, що для письменниці важливим є протиставлення двох типів Польщі (Польща до інтеграції у ЄС та після) на основі контрасту поняттєво-ціннісних метафор – польський калейдоскоп та польський вітраж.

У наведеному вище контексті, як і в більшості інших, лінгвокультурема *Польща* має позитивний аксіологічний потенціал, у той час як лінгвокультурема *Україна*, яка часто опиняється в одному контексті із *Польщею*, – негативний. Співставлення двох рідних для письменниці країн відбувається найчастіше в одній і тій же контекстуальній ситуації – міркування про інтеграцію до Євросоюзу.

Інша конотація лінгвокультуреми *Польща* пов'язана із Європою – «Польща – країна-член ЄС». Проблема наближення України до Європи та віддалення від неї є досить актуальною для есеїв Оксани Пахльовської, в той час як вступ Польщі до ЄС у 2004 році для автора став трагедією, адже, за її словами, «між моїми двома Батьківщинами пролягла прірва». Практично в усіх текстах автор намагається представити Польщу, як зразок для України, як ту країну, на яку варто рівнятися Україні: *Польща йшла ДОДОМУ – до Європи*. Україна опинилася у безвихідній геополітичній резервації [9, 256].

Цікаво, що в есеї простежується кілька випадків вживання лінгвокультуреми *Польща* у контексті із фразою *Берлінський мур*. Для авторки Берлінський мур є символом тих

перешкод, що стояли на шляху інтеграції до ЄС: *Що ж, Польща повалила свою частину Берлінського муру. А ми й далі його розхитуємо* [9, 260].

У наведених рядках із есею *Поїзд у Варшаву* помітним є позитивний аксіологічний потенціал лінгвокультуреми *Польща* та негативне забарвлення лінгвокультуреми *Україна*, вербалізованої у цьому контексті лексею *ми*.

Таким чином, лінгвокультуреми-топоніми у творах Оксани Пахльовської мають особливе значення для визначення її культурної ідентичності. Зокрема, лінгвокультуреми *Україна* та *Польща*, які є найчастотнішими з-поміж інших лінгвокультурем-топонімів, дають підстави стверджувати, що українська та польська картини світу найяскравіше вербалізовані у свідомості мовної особистості Оксани Пахльовської. Явище лінгвокультурної інтерференції, що полягає у частотних випадках поєднання українських та польських лінгвокультурем в одному контексті, демонструє діалог культур, який властивий свідомості Оксани Пахльовської. У перспективі доцільно звернутися до дослідження італійських лінгвокультурем, адже вони також часто зазнають інтерференції, взаємопроникнення українських та польських лінгвокультурем. Поєднання кількох лінгвокультурем-репрезентантів різних культур в одному контексті дає змогу стверджувати, що у свідомості письменниці актуалізовані різні сферичні коди різних лінгвокультур поєднуються та взаємодіють, створюючи при цьому основу для утворення більш глобальної європейської мовної картини світу.



## Bibliography and Notes

1. Воробьев Владимир, *Лингвокультуро́логия*, Москва 1997, 331 с.
2. Гапченко Олена, *Білінгв як мовна особистість*, [у:] *Українське мовознавство*, Випуск 40, с. 77-85.
3. Космеда Тетяна, *Ego i Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу*, Дрогобич: Коло 2012, 372 с.
4. Мацько Любов, *Українська мова в освітньому просторі*, Київ 2009, 607 с.
5. Медвідь Наталія, *Лінгвокультуреми в українській соціально-психологічній прозі першої половини ХХ ст.*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2009, 23 с.
6. Мойсієнко Анатолій, *Слово в системі Шевченкового тексту: поетика декодування*, Київ 2013, 255 с.
7. Пахльовська Оксана, *Долина храмів*, Київ 1988, 163 с.
8. Пахльовська Оксана, *Новели «Flash\*» (уривок з книги)*, "Літературна Україна" 1993, 2 вересня, с. 3.
9. Пахльовська Оксана, *Поїзд у Варшаву*, [у:] *Всесвіт* 2014, № 1-2, с. 252-260.
10. Пахльовська Оксана, *Страна рабов, страна господ*, Web. 12.06.2016. <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/nota-bene/strana-rabov>>.
11. Пахльовська Оксана, *Ave, Europa!*, Київ 2008, 656 с.
12. Пахльовська Оксана, *Ave, Mater Dolorosa*, Web. 17.06.2016. <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/nb/ave-mater>>.
13. Потебня Александр, *Мысль и язык*, Київ 1993, 192 с.
14. Свердлова Наталия, *Лингвокультурная интерференция в коммуникативном поведении билингвов*, [в:] *Вестник Челябинского университета*, Серия: Филология. Искусствоведение, № 3, Выпуск 87, Челябинск 2014, с. 89-94.
15. Хауген Эйнар, *Языковой контакт*, [в:] *Новое в лингвистике. Языковые контакты*, Москва 1971, Выпуск 6, с. 61-80.

Olena Vovk

## LEARNING A FOREIGN LANGUAGE: A NEW PARADIGM

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

*Abstract:* The paper briefly outlines the process of a foreign language (FL) acquisition within the framework of the communicative and cognitive approach. Developing learners' communicative and cognitive competence is identified as a current target of learning a FL. The premise is advanced that to achieve the set target the teaching process has to be grounded on the basic principles which are elicited and clarified. The key aspect that is also explored in the article is a spiral way of cognition, which signifies that in the course of learning a FL students move from perception of the material under study to speech production through such stages as reproduction, apperception, knowledge incubation and creative reproduction. The idea is justified that passing through these stages learners develop communicative and cognitive abilities and acquire relevant knowledge, habits and skills that constitute alien communicative and cognitive competence.

*Keywords:* foreign language acquisition, alien communicative and cognitive competence, principles of learning, spiral way of cognition

This article propounds a new conceptual framework of learning a FL by University students. Specifically, the study arises out of a need to introduce cognizing subjects to a reasonable approach to teaching English as a FL (EFL) that can become an invaluable tool in acquiring sought-for expertise. To this end, the paper encompasses a number of issues which question the conventional wisdom that teaching a FL should be done primarily on the communicative ground.

Respectively, the maintained idea is at variance with the existing assumption that a FL acquisition is aimed mainly at developing communicative competence of students. At this rate the cognitive aspect of learning that in-

corporates interrelation of speech and intellection remains either ignored or deficient in support.

With this in mind, it seems relevant to identify a current target of learning EFL, to elicit the basic principles of its teaching, and to devise an appropriate model which will facilitate achieving a set target.

Admittedly, contemporary methodology of teaching a FL is determined by both communicative and cognitive paradigms, each solving its specific problems. The indications are therefore that their combination might turn out conducive for cognition in a language course. So, it stands to reason that developing communicative and cognitive competence as an acquired

ability to successfully perform speech and mental activity while solving real and ideational problems via a target language has to be chosen as a goal of teaching EFL [1, 292].

Giving pre-eminence to communicative and cognitive competence as a final goal of a FL acquisition entrained elaborating the principles on which the learning process may be based. These principles posit the significance of stimulating students' mental and speech performance, employing their epistemological styles in the process of cognition, fostering their development as linguistic personalities and framing their worldview, developing their knowledge space, multiple intelligences and the ability to conceptualize incoming information [1, 64]. The aforementioned requires cursory specification.

The first principle accentuates the importance of *acquiring a FL via communicative and cognitive activity* which is viewed as a complex, purposeful, determined by language and stipulated by sociocultural and psychological factors individual process of perceiving reality [1, 88]. In its turn, in the artificial language setting the development of communicative and cognitive activity needs to be purportedly stimulated. It can be done by way of creating (or rather modeling) problem situations which enclasp both speech and intellectual difficulties. While overcoming these difficulties students solve set tasks, i.e. they process the information under study by reproducing, substituting, modifying and transforming it, performing at that cognitive operations of analysis, synthesis, comparison, generalization, induction, deduction, inference, etc.,

and subsequently produce their own speech output.

The second principle highlights the indication *to employ in the educational process learners' epistemological styles* – the ways through which they cognize the world and acquire knowledge [4, 137]. These styles (specifically, empirical, rational and sensual) manifest themselves in various approaches students take to learning a FL.

The third principle postulates the premise that the process of a FL acquisition fosters *developing students' as linguistic personalities*. The idea is maintained that via language an individual becomes part of social consciousness due to which his individual consciousness is developed. Since language is a medium of collective consciousness it is possible to speak of a personality only as part of social consciousness that is exhibited in speech behavior and thus becomes a linguistic personality – a combination of capacities and characteristics that stipulate a person's speech production. The model of a linguistic personality development comprises semantic, cognitive and pragmatic levels [2, 3]. It is also hypothesized that within various situations "a linguistic personality" may be exposed as a speech, communicative and cognitive personality in accordance with a set task [1, 93].

The fourth principle emphasizes the assumption that *learning a FL conduces and facilitates shaping learners' worldview*. Here the assertion is underscored that the processes of a FL learning and worldview formation are interrelated and overlapping. Simultaneously, shaping students' worldview presumes constructing in their minds a model of acculturation – an abstract

schema aiming at an individual's successful adaptation to an alien culture. This model surmises two manifestations of cultural interaction [5, 113]: 1) the ethnocentric attitude based on prioritizing one's own culture and rejecting other cultures; 2) the ethnorelative attitude grounded on recognizing the equality of both native and alien cultures. The premise is highlighted that in the process of a FL acquisition students are expected to focus on ethnorelative interaction with an alien culture.

The next principle *accentuates the relevance of widening learners' knowledge space*. The issue raised here basically relates to a cognitive performance in the course of which an individual learns to process, categorize, conceptualize and generalize information, make inferences and express the results of this activity via language. It is presumed that such an activity induces the appearing of general notions, concepts and mental constructs in the mind of a person. Being integrated together they create a knowledge space – a corpus of structured units of knowledge (specifically, frames, schemas, scripts, nets, models etc.) which are interconnected to support the functioning of the cognitive system of learners. The units of knowledge are thought to be concepts of different levels of abstraction and complexity. Within the framework of a cognitive paradigm a concept is viewed as an operative meaningful unit of the mind, a quantum of structured knowledge. Moreover, concepts are looked upon as the results of cognition. It means that by synthesizing, analyzing, comparing and integrating various concepts in the process of cognition a person forms new concepts [3, 3]. With

this in mind, concepts may be considered “constructive mental blocks” of the knowledge space of an individual.

Another principle maintains the idea that *in the process of a FL acquisition students' multiple intelligences are developed and employed*. The notion of multiple intelligences, which H. Gardner defines as “modalities of learning” and “a biopsychological potential to process information that can be activated in a cultural setting to solve problems”, incorporates linguistic, logical-mathematical, visual-spatial, musical, interpersonal, intrapersonal, bodily-kinesthetic and naturalist intelligences [6, 33-34]. It is deemed that in the process of learning a FL the role of the linguistic and logical-mathematical intelligences is prioritized as dominant though other types of intelligences are nonetheless involved in a speech and mental activity.

One more principle stresses the importance of *developing learners' ability to conceptualize the input*. Working over the information under study is done by activating mental structures which retain already acquired knowledge in various forms. This process results in unrolling in the mind of a person a mental space in which mental representation of new information is built, and the retaining of this information is done due to imagery turning this representation into a concept [4, 135]. Mental representation may be viewed both as a fixed form of structured knowledge and as a procedure implying a mental process for processing information. The indications are therefore that mental representation is a construction, the creation of which depends on a new situation and on the activation of concepts of acquired

knowledge in definite conditions for specific purposes. The form of mental representation is considered as a conceptual model or “a model of concepts” – a representation of a certain entity constituted by a composition of concepts which are used to help learners perceive the subject matter that these concepts represent.

The term “conceptual model” may be used to refer to models which are represented by concepts that are formed after a conceptualization process in the mind of an individual. Conceptualization and conceptual modeling are the means that human beings employ for cognition, processing information and solving problems. Conceptual modeling is the activity of formally describing information for specific purposes like understanding and communication. Such an activity results in conceptual models. They range in type from the most concrete to the most general and abstract. They also range in terms of the scope of the subject matter they represent. They may represent a single thing, the whole classes of things and even the vast domains of subject matter. Thus, the variety and scope of conceptual models differ due to the variety of purposes they are used for. Among conceptual models employed in the process of a FL acquisition the most typical are schemas, frames and semantic nets. They may be defined as a system of mental constructs that facilitate learners’ receiving, processing, and retrieving the information under study, and utilizing it in speech output of their own via a target language.

On balance, in the process of a FL acquisition both the communicative and the cognitive paradigms are equal-

ly manifested. Their combination has induced appearing the communicative and cognitive approach to teaching a FL. This approach has been grounded on basic principles which accentuate the necessity to develop learners’ communicative and cognitive skills and capacities.

The aforementioned gives a rationale for emphasizing another key aspect of this study – a spiral way of cognition which may be provided by a pertinent model. It signifies that in the course of learning students move from perception of the material under study to speech production through such stages as reproduction, apperception, knowledge incubation, and creative reproduction each solving its specific purposes [1, 293-313]. The idea is justified that passing through these stages students acquire congruous knowledge, habits and skills that constitute communicative and cognitive competence.

The singled out stages are on a par with J. Piaget’s theory of intelligence [7, 21-22], according to which any information perceived by an individual goes through such levels as: sensorimotor (sense perception of information), symbolic (mental representation of sensory information into internal mental symbols such as images), logical (discursive-logical conceptualization of information), linguistic (mental accommodation of information via images and verbal codes). The convergence of Piaget’s levels of intellectual development of an individual with the stages of learning in pedagogy has resulted in elaborating a communicative and cognitive methodology of a FL acquisition. Overall, this methodology not only encompasses the levels and

processes mentioned above but also contributes to them by singling out new stages which enhance adequate understanding of perceived information and foster its further processing, which includes adaptation, modification, interpretation and ultimately, production of new information.

Specifically, at stage one (perception of new information) students are introduced into the global context of communication, reflected in the basic text, which they perceive simultaneously through the visual and auditory sensory channels. Complementary to these, the kinesthetic and logical channels may also be involved. Hence, multisensory perception is conducive to creating holistic mental images, or percepts of the new subject matter. Furthermore, it is at this stage, that in students' endophasia alien speech habits begin their development.

Equally important is stage two (initial reproduction of new information) at which students reproduce speech patterns from the material under study on the superficial level in single-type invariant situations. Consequently, speech habits keep on being formed at this stage.

Logically, the first two stages trigger off singularizing the next stage (apperception of new information) at which students conduct a many-faceted analysis of perceived material, create on its basis conceptual models, thus actualizing the schemata of their mental spaces and inferring new knowledge. It is plausible to assume that this stage may result in the intellectual construction of knowledge by cognizing subjects. From a cognitive view students master a sign-gestalt (E. Tolman) that means cognitive pro-

cesses which occupy an intermediate position between a stimulus (perceived information) and a response (speech re/production). Due to this, stage three is beneficial for developing cognitive habits of students.

The methodology of developing students' communicative and cognitive competence also takes into consideration such a transitional stage of learning as incubation of acquired knowledge, which provides converting external knowledge units into internal forms or turning explicit information into implicit. Therefore, this stage facilitates further processing the material under study and consequently, mental and communicative performance of students.

Unquestionably essential is stage four (creative speech reproduction of new information) at which students reproduce new material on the creative level in variant situational settings. Presumably, by this time speech and cognitive habits have completed their development and are being refined, and at the same time communicative skills are being formed. Logical thinking of trainees unifies with intuition giving rise to insight or heuristic cognition as the highest level of intellection. As might be expected, this stage is advantageous for the last one.

Finally, at stage five (independent speech production) students utilize learned material in their own meaningful speech output. It is obvious that this stage is similarly creative and is characterized by diversified communicative settings. Accordingly, the wider proposed spectrum of settings, the better communicative and cognitive reconstruction of perceived information one might expect.

In conclusion, it has been shown that students' communicative and cognitive competence is acquired through five stages of learning each of which is distinguished by certain discriminative features and targets. The suggested methodology promotes a spiral way of cognition since every final stage of learning may simultaneously be considered an initial stage of a new curricular cycle.

To sum up, this paper though far from being conclusive nonetheless offers several insights into understanding how the manyfaceted process of a FL acquisition may be effectively conducted. The study has been undertaken to bring to the forefront the cognitive and communicative aspects of an educational process.

### Bibliography and Notes

1. Вовк Олена, *Комунікативно-когнітивна компетентність сту-*

*дентів-філологів: нова освітня парадигма*, Черкаси 2013, 500 с.

2. Караулов Юрий, *Русский язык и языковая личность*, Москва: Наука 1987, 250 с.

3. Кубрякова Елена, *Язык и знание: На пути получения знаний о языке*, Москва: Языки славянской культуры 2004, 560 с.

4. Холодная Марина, *Психология интеллекта*, Санкт-Петербург 2002, 272 с.

5. Bennett Max, *Towards Ethnorelativism: A Developmental Model of Intercultural Sensitivity*, [in:] *Education for the Intercultural Experience*, Yarmouth, Me., 1993, № 38, p. 112-122.

6. Gardner Howard, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Avon Books 1983, 253 pp.

7. Piaget Jean, *The Origins of Intelligence in Children*, New York: International Universities Press, Inc. 1963, 442 pp.

# History



Leonid Zaliznyak

## THE FIRST INDO-EUROPEAN HERDSMEN OF THE SEA OF AZOV AND BLACK SEA STEPPES

Research Institute of Ukrainian Studies, Ukraine

*Abstract:* The origins of the ancient Indo-European (IE) linguistic family are significant both for human history and for the history of Ukraine. The cattle-breeding ethno-cultural units of steppe Eneolithic in South-East Ukraine (Mariupol, Seredny Stih, Jamna cultures V – IV millennia BC) were directly related to the genesis of the ancient Indo-Europeans. The first pastoralists moved from the northern Black Sea coast through the steppe zone, west to the Danube regions, south to the foothills of the Caucasus, and east to the Volga regions, northern Kazakhstan and even further to the Altai Mountains (fig. 1). The settling of related ethnic groups on the vast steppe territories from the Middle Danube to the Altai is explained primarily by their mobile pastoralism and the raising of draft livestock (horse and oxen) for wheeled transport.

New archeology and anthropology data evidences the most ancient herdsman form of cattle-breeding as the motive force of IE settling was obviously born in the sea of Azov and Black Sea steppes, and from there it spread to the entire Eurasian steppe, from Middle Danube region to Central Asia, India and Iran.

*Keywords:* Indo-European (IE) linguistic family, history of Ukraine, ethno-cultural units

The origins of the ancient Indo-European linguistic family are significant both for human history and for the history of Ukraine. The people who belonged to this linguistic family lie at the roots of the development of advanced civilizations in Europe and Eurasia. Many modern scholars look to the territory of Ukraine as the original Indo-European homeland. Assuming the actual existence of a Proto-Indo-European community, this could have been founded no later than the beginning of the Eneolithic period (V – IV millennia BC), especially since its disintegration had already begun by the fourth millennium BC. The cattle-breeding ethno-cultural

units of steppe Eneolithic in South-East Ukraine (Mariupol, Seredny Stih, Jamna cultures), it is believed, were directly related to the genesis of the Indo-Europeans (IE).

Cattle-breeding skills, which were borrowed from the Balkan-Danube Neolithic (Trypillya culture), took root and spread in the favorable conditions of the steppes and forest-steppes of Eastern Ukraine. Climate aridization and spread out steppes in IV millennium BC stimulated spreading early forms of pastoralism on the territory of Black sea and Azov see steppes. The constant movement of herds of cattle and sheep in search of pastures de-

manded an itinerant way of life. This stimulated the creation and quick distribution of wheeled transport, as well as the further domestication of the horse. The search for pastureland gave rise to armed conflict with neighbors and militarization of the society. In cattle-breeding communities men were more dominant than in agricultural ones due to the fact that the herdsmen and warriors were responsible for the entire system of livelihood. The possibility of accumulation of livestock by one person created better conditions for stratification of society according to property. A military elite also appeared, and militarization of the society conditioned the construction of the oldest fortresses and the appearance of various related cults. These included the cults of the god of war, the herdsman god, (war chariot, arms), the Sun-wheel, and fire.

The pastoralists of the fourth-third millennium BC in south Eastern Europe were not nomads in the traditional sense: they did not spend their lives on horseback nor in the cart, constantly roaming from place to place with their herds. This type of nomadic living, along with the developed form of their cattle-breeding economy, took shape in the Eurasian steppes only at the beginning of the first millennium BC. In the fourth-third millennium BC primitive agriculture was the basis of the steppe economy. This required them to live in river valleys where they grew barley and wheat, bred pigs, hunted game, and fished. At the same time, the male portion of its population spent more time with the herds (cows, sheep, and horses) during the summer on the distant pastures of the steppe. In spring, the cattle were accompanied by herdsmen and armed guards as they

were driven far into the steppe. They returned home only in autumn for the winter. Soon, however, this partially-settled way of life gave way to a more mobile form, this due to the growing role of pastoralism.

These early semi-nomadic pastoralists left few settlements but many graves. Archaeologists recognize them by the existence of the "burial steppe complex". Its main elements included the burial mound, the position of the deceased on his or her back with bent knees, and the sprinkling of the deceased with redde (red iron ore used in dyeing and marking). Often a weapon (such as a hammer or mace made of stone) was placed in the grave along with coarse clay pots. The latter typically displayed incised decoration or representations of a cart. Sometimes wheels, symbolizing the cart, were placed in the four corners of the grave. Anthropomorphic stone carvings sometimes represented the tribal patriarch, complete with the corresponding attributes of fighting men and herdsmen.

Tribes of cattle-breeders of the Sredny Stih culture [8], along with the related Novodanilivo and Lower Mykhaylovo populations (located between the Dnipro and the Don rivers) were the oldest pastoralists of southern Ukraine at this time. V. Danylenko [2] grouped them into two zones within the steppe proper. The Pit-Grave culture originated from the forest-steppe Sredny Stih cultures. Its progenitors moved from the northern Black Sea coast through the steppe zone, west to the Danube regions, south to the foothills of the Caucasus, and east to the Volga regions, northern Kazakhstan and even further to the Altai Mountains (fig. 1).

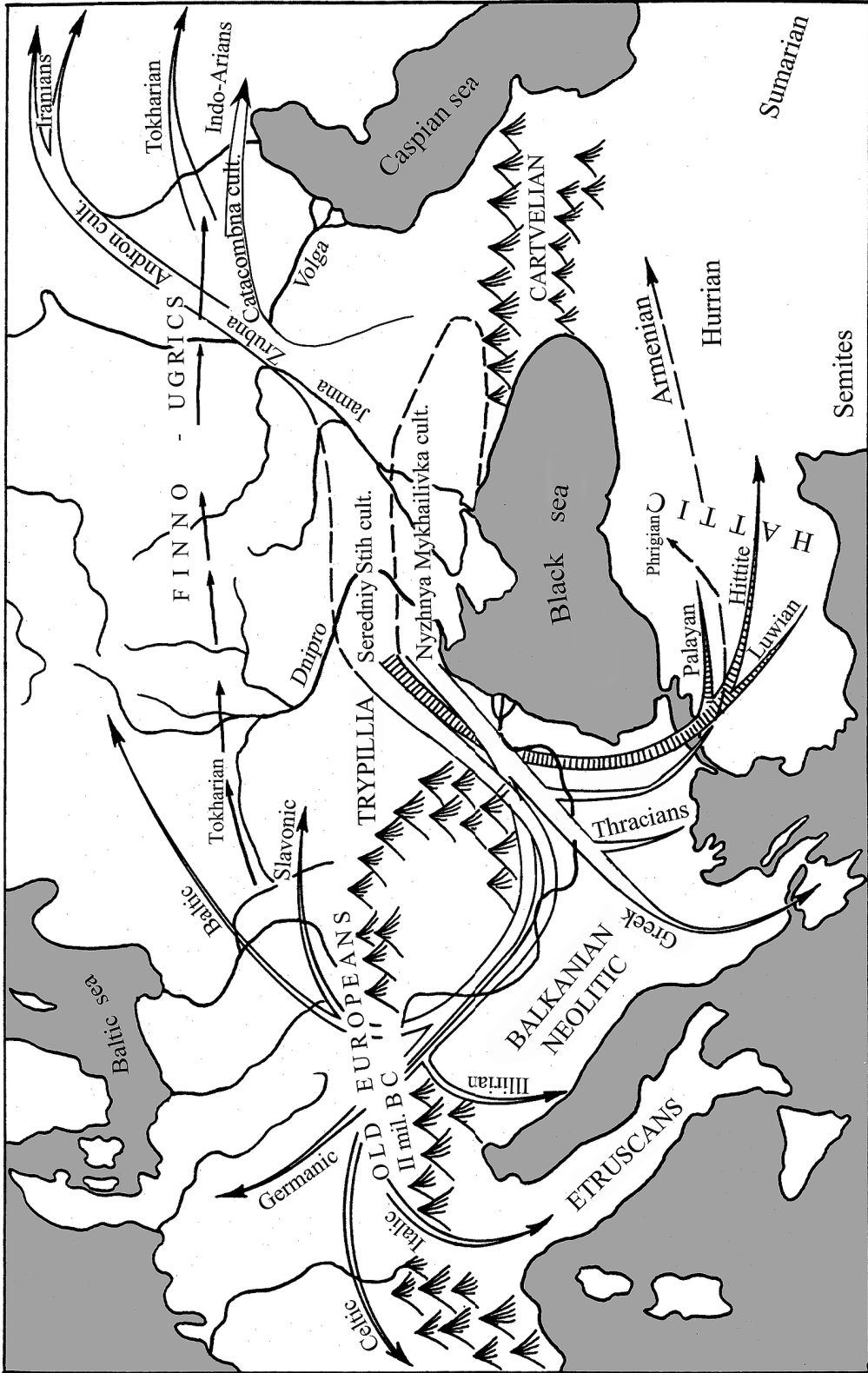


Fig. 1. The Settling of Early Indo-Europeans in IV - II mil. BC.

The settling of related ethnic groups on the vast steppe territories from the Middle Danube to the Altai is explained primarily by their mobile pastoralism and the raising of draft livestock (horse and oxen) for wheeled transport and riding. The population of the eastern branch of the Pit-Grave culture was gradually subsumed by other steppe cultures (fig. 1). The Indo-Iranian people of the Andronovo culture (second millennium BC) were distributed throughout the southeast and finally settled in Central Asia [6]. Later, in the middle of the second millennium BC, the successors of the Andronovo, whom we call Aryans, moved to India and Iran, or Airian (the country of Aryans). It was here that their holy hymns were written down, ultimately to become the Rigveda and Avesta. These are ancient books in the world, the study of which gave birth to Indo-European studies some two hundred years ago [3, 78-117; 4, 241-244; 11, 3-17].

So, with the first signs of herdsman cattle-breeding at the end of V millennium BC its bearers (Mariupol, Seredny Stih, which presently split into a number of cultural groups) are beginning to settle from South-East Ukraine through steppes not only to the west to the Lower Danube, but also to the east to the Volga region, where their analogies occurred (Siezzhe, Khvalynsk). Among some researchers there is even a stable tradition to take the earliest IE herdsmen out of the Volga region. It was started in the 1970-ies. Maria Gimbutas considered the Middle Volga as the IE homeland [10]. Despite the harsh criticism of her theories by opponents a part of Indo-Europeanists continue to take the first IE cattle-breeders out not from the Sea of Azov and Black sea steppes, but from the Volga region.

Doubts about the possibility of the pastoralism emergence on the Volga had been expressed long ago [3, 91]. Cattle-breeding does not appear by itself in the steppe, but branches off from the integrated agricultural and cattle-breeding Neolithic proto-civilized entities economy such as Trypillia. In Ukrainian Eneolithic (Chalcolithic) such center bordered with the steppe, while in the Volga region there was nothing similar. In addition, Mariupol unity, on the basis of which was the earliest IE herdsmen of the steppe Eneolithic formed, has deep roots in Ukraine, going down to the eighth – sixth millennia BC, meaning even to the Neolithic and Mesolithic. It refers to the numerous Neolithic and even Mesolithic burials of South-East Ukraine that were genetic ancestors of Mariupol type cemetery. The Siezzhe (С'єзже) burial doesn't have so deep roots in the Volga region.

In the south-east of Ukraine (mainly in the Dnipro rapids region) there are over 20 collective Mariupol type cemeteries with hundreds of burials [9], which are genetically related to the much older Mesolithic ones (Vasylyvka I, II, III). On the Volga it is known only one collective Mariupol type burial – Siezzhe (16 skeletons in all) and a few scattered individual burials on various monuments and no Neolithic predecessors.

A similar pattern is with steppe Eneolithic and Yamna culture monuments, which has a special place in the IE origin and settlement issues. If steppe Eneolithic in Ukraine is presented by several archaeological cultures (Skelianska, Post-Mariupol, Kvitianska, Stohivska, Novodanylivka, Dereivka, Nyzhnomyhailivka and etc.) with numerous burials and settlements, their

analogy on the Volga (Khvalynsk culture) is known for only a few monuments.

In Ukraine among thousands of Yamna culture burials there are allocated about ten local variants, each of which is known by hundreds and sometimes over a thousand burials under numerous large and with difficult constructions burial mounds. On the Volga there are studied much less burials of the abovementioned culture than in Ukraine, and small mounds with poor burials are only several hundred in total. If map steppe Eneolithic and Early Bronze Age eastern steppes monuments, the main bunch of them will be in the sea of Azov and Black Sea steppes, whereas the Volga region will look like steppe Eneolithic periphery of Eastern Europe.

Notably, steppe Eneolithic was emerging and developing under a powerful cultural influence of Balkan-Danube Neo-Eneolithic proto-civilizational centers. Namely from here the future IE herdsmen were receiving cultural innovations, especially animal husbandry skills, and later steel, copper, bronze metallurgy, and also the most prestigious metal things. Copper from the Carpathians and Balkan origin is the defining feature of the steppe Eneolithic of the Sea of Azov and Black sea, and the Danube regions. Proximity to cultural centers determined the priority development of the Sea of Azov and Black sea steppe Eneolithic in comparison to the Volga region.

Gradual gracilization of early IE skeletons from Black sea and the Sea of Azov steppes is linked to contacts with farmers of Balkan-Danube origin, including populations of Trypillia culture. This is evidenced by the so-called

“steppe Trypillia”, meaning Zhyvotylyvo-Vovchanck type burials of the 2<sup>nd</sup> half of the fourth millennium BC, investigated in the Black Sea and the Sea of Azov steppes and even in the north of the Crimea. They contain late Trypillian ceramics and, according to T. Movsha, M. Videiko, Yu. Rassamakin [8], were abandoned by the late Trypillian population, repressed to the steppes by the new waves of farmers that moved to the east from the Prut-Dniester interfluvium. Finding themselves in a steppe, Trypillians were forced to turn to early forms of distant-pasture cattle-breeding, affecting the steppe Eneolithic. Mingling with the descendants of Mariupol culture – Skelianska, Kvitiianka, Stohivska cultures, they made their massive anthropological type more gracile. Something similar happened at the beginning of the III millennium BC with Usatove tribes in the steppes of Black Sea Region.

In the material culture of the steppe Eneolithic of the fourth millennium BC also can be observed some impacts of Maykop-Novosvobodna culture of North Caucasus [8]. On this basis, some Russian colleagues deduce Mariupol communities – Siezzhe and Serechny Stih - Khvalynsk from the Volga region, but not from the South-Eastern Ukraine, where there is the biggest number of such monuments and they are the oldest. The idea of the eastern Volga-Caspian origins of the first pasture cattle breeders in Eastern Europe is not new and its roots go back to the 1970-ies. It is connected with such names as M. Gimbutas, V. Danylenko, M.Ya. Merpert [2, 7]. Arguing her concept of the origin of the first IE herdsmen from the Middle Volga region, M. Gimbutas directly referred to the numerous invasions of no-

mads from the east – the Scythians, nomads of the late middle Ages and even Genghis Khan [10, 8].

Nowadays, to replace the questionable “Genghis Khan argument” in favor of the eastern origin of the steppe Eneolithic and Yamna culture came “Caucasus argument”. It is assumed that in the Middle Volga cattle-breeding (and therefore its IE bearers) originated due to the strong influence of the Caucasus. Caucasus impacts on the steppe indeed can be observed from the fourth millennium BC on the monuments of “steppe Maykop” of the Ciscaucasia (Manych basin) and in the Sea of Azov and Black Sea steppes.

About Caucasian impacts on the southern Ukraine Eneolithic in the 1970-ies wrote V. Danylenko [2]. He singled out two lines of Eneolithic development – northern forest-steppe (Yamna) and southern steppe (the Sea of Azov and Black Sea). If in the forest-steppe economy dominated cattle-breeding, in the steppe – sheep breeding. Yamna culture ancestors, according to V. Danylenko were Sredny Stih culture bearers, which came from Mariupol culture bearers. More gracile Nyzhnomykhailiv culture bearers of the steppe line the researcher genetically linked to the Ciscaucasia Maykop. Thereafter, this southern line of steppe Eneolithic development influenced on the formation of Kemi Oba culture, and perhaps to some extent, Catacomb culture too.

Without denying the specific effects of the Caucasus on the steppe, it should be noted that in the sea of Azov and Black Sea steppes they are less visible, if compared with Carpathian-Danube steppes. In this case, how could the Caucasus, which had relatively little ef-

fect on near located southern Ukraine Eneolithic, identify the priority development of the Samara’s Volga region that was located three times farther from Caucasus than Eastern Ukraine?

Even if we accept the priority of Caucasian influence on the formation of the steppe Eneolithic to Carpathian-Danube, geographically South-Eastern Ukraine is three times closer to the Caucasus than the Samara, where there are focused Volga monuments of Siezzhe and Khvalynsk types. In other words, if the Caucasus was the catalyst for the spread of cattle-breeding in the Eastern Europe steppes, according to the distances, its influence on the south of Ukraine should be much stronger than on the remote from it Middle Volga. If so, then the origin of cattle-breeding under Caucasian influence should have happened in southern Ukraine rather than in the Middle Volga. Moreover, southern Ukraine Eneolithic, in contrast to the Samara’s Volga region, developed not only under the influence of Caucasus, but also powerful Carpathian-Danube center of reproductive economy.

It should be noted that since the mid-20<sup>th</sup> century H. Clark, L. Klejn, V. Safronov, A. Rezepkin genetically linked leading Novosvobodna culture of Ciscaucasia Eneolithic with Funnel Beaker and Globular Amphorae cultures of Central Europe. Recently, this assumption of well-known archaeologists was confirmed by genetic studies of anthropological remains from the burial Klady near Novosvobodno [7]. Thus, Baltic cultural province influences in the south-east direction in the fourth millennium BC were so powerful that reached the Caucasus and participated in the formation of steppe Eneolithic, i.e. the oldest IE of the Eastern Europe.

Therefore a new Caucasus argument in favor of the Volga or Caucasian origin of steppe pastoralism of the fifth-fourth millennia BC (hence the Indo-Europeans too) are not more persuasive than the old Genghis Khan argument of M. Gimbutas.

It is worth mentioning that the leading expert of the steppe Eneolithic of the Volga region I.B.Vasyliiev admitted namely Carpathian-Danube, but not Caucasian, sources of material culture defining elements of Siezzhe and Khvalynsk monuments types of Volga region – copper and typical products made of it, so-called “horsehead scepters”, some ceramics elements, etc. [1].

If the oldest Central Europe IE (Funnel Beaker, Globular Amphorae, Corded cultures) and Dnipro-Volga steppes (Mariupol culture, Seredny Stih, Yamna culture) come from opposite ends of Europe (from German territory and the Volga region or the Caucasus, among which it is about 3 thousand km), how can they be genetically related and be included to the same IE language family? Consequently, the recognition of the Volga region or the Caucasus as the homeland of steppe Eneolithic (and therefore the IE too) raises questions that have no answers. While the presence of a single Baltic ethno-cultural substrate [5] of the oldest IE cultures of Central Europe (Funnel beaker) and Black sea region (Mariupol, Seredny Stih, Yamna) explains the affinity of western IE (Germans, Balts, Slavs, Celts, Italics, Illyrians) with eastern ones (Indo-Iranians, Hittites, Greeks, Phrygians).

In other words, the most ancient herdsman form of cattle-breeding as

the motive force of IE settling was obviously born in the sea of Azov and Black Sea steppes, and from there it spread to the entire Eurasian steppe, including Volga region.

### Bibliography and Notes

1. Васильев И. Б., *Хвалынская энеолитическая культура Волго-Уральской степи*, [в:] *Вопросы археологии Поволжья*, Выпуск 3, Самара 2003, 61-99 с.

2. Даниленко Валентин, *Энеолит Украины*, Київ 1974, 176 с.

3. Залізняк Леонід, *Нариси стародавньої історії України*, Київ 1994, 256 с.

4. Залізняк Леонід, *Стародавня історія України*, Київ 2012, 541 с.

5. Залізняк Леонід, *Мезолітичні витоки перших індоєвропейських культур Європи за даними археології*, [у:] *Археологія* 2016, № 3, с. 3-16.

6. Кузьмина Е.Е., *Откуда пришли индо-арии?*, Москва 1994, 240 с.

7. Недолужко А. В., Бусыгина Е. С., Соколов А. С., Цыганкова С. В., Груздева Н. М., Резепкин А. Д., Прокопчук Е. Б., *Секвенирование полного митохондриального генома древнего человека, представителя новосвободненской культуры, указывает на ее возможную связь с культурой воронковидных кубков*, [в:] *Acta Naturae* 2014, 2 (21), Том 6, с. 35-39.

8. Рассамакін Юрій, *Степи Причорномор'я в контексті розвитку перших землеробських культур*, [у:] *Археологія* 2004, № 2, с. 3-26.

9. Телегин Дмитрий, *Неолитические могильники мариупольского типа*, Київ 1991, 94 с.

10. Gimbutas Maria, *The Kurgan Culture*, [in:] *Actes du VII CIPP*, Prague 1970, pp. 5-70.

11. Zaliznyak Leonid, *Ukraine and the Problem of Proto-Indo-European Original Homeland*, [in:] *Archaeology at Kyiv-Mohila Academy*, Kyiv 2005, pp. 12-38.



**Tetiana Horan**

**PARTICIPATION OF GREEK CATHOLIC CLERGY  
OF PRZEMYŚL EPARCHY IN THE ACTIVITY OF THE UKRAINIAN  
CULTURAL AND EDUCATIONAL SOCIETY "PROSVITA" (1919 – 1939)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Тетяна Горан**

**УЧАСТЬ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОГО ДУХОВЕНСТВА  
ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ЄПАРХІЇ У ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО  
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ТОВАРИСТВА "ПРОСВІТА" (1919 – 1939 РР.)**

*Abstract:* In the article there is highlighted the process of establishing of cultural and educational society «Prosvita» on the territory of Przemyśl eparchy. There is traced establishing and development of branches and reading rooms «Prosvita» after the First World War. There is pointed that Greek Catholic clergy had considerable influence on the activities of «Prosvita», perhaps it was the only authoritative force during times of Polish ruling that could solve difficult issues related to the national identity of the Ukrainians. There has been defined the influence of the Greek Catholic clergy on the activities of branches and reading rooms «Prosvita».

*Keywords:* Przemyśl eparchy, the Greek-Catholic clergy, «Prosvita», the reading rooms

У період Другої Речі Посполитої однією із головних інституцій консолідації українського народу залишалася Українська Греко-Католицька Церква, яка не втрачала надії на відновлення української державності. Одним із методів реалізації національної ідеї, на думку духовенства, були громадські організації та товариства, а відтак, священники брали активну участь у відновленні та діяльності «Просвіти», «Рідної Школи», «Сільського Господаря» та ін. Греко-католицьке духовенство у процесі відновлення власної державності найбільші надії поклало

на товариство «Просвіта», яке було основною рушійною силою культурно-просвітницького руху Галичини у міжвоєнний період. Як виразник національних інтересів «Просвіта» опікувалася піднесенням рівня освіти та ставила собі за мету сприяти відродженню української нації. Тому необхідно ґрунтовно проаналізувати участь греко-католицького духовенства Перемишльської єпархії в діяльності відновленого після Першої світової війни товариства «Просвіта», адже тільки цілеспрямована душпастирська праця з вірними давала перспективи поширення націо-



нальної ідеї на території єпархії. Вивчення цієї проблематики дозволяє виокремити та проаналізувати один із важливих напрямів суспільної діяльності греко-католицького духовенства. Важливим також є вивчення історичного досвіду його участі у розбудові національного життя українців.

Спробуємо визначити роль та вплив греко-католицького духовенства Перемишльської єпархії у процесі діяльності культурно-просвітницького товариства «Просвіта».

Тому надзвичайно важливою з історіографічної перспективи є праця Степана Перського (Степана Шаха) «Популярна історія товариства “Просвіта”» [8]. Питанню становлення й діяльності «Просвіти» у Західній Україні у міжвоєнний період присвятив свої праці Іван Зуляк [6]. Роль «Просвіти» у громадсько-політичному житті Галичини розкрила, зокрема, у своїй дисертації Людмила Левандовська [7]. Роль греко-католицького духовенства в заснуванні та роботі громадських організацій, а також у поширенні національної ідеї на території Східної Галичини розглянув Іван Рудянин [13]. Участь ієрархів і духовенства у громадсько-політичних об'єднаннях у контексті вивчення ролі УГКЦ у суспільно-політичних та релігійних процесах Східної Галичини висвітлив Ігор Пилипів [9], [10]. Однак, варто зауважити, що питання участі греко-католицького духовенства Перемишльської єпархії у діяльності українського культурно-просвітнього товариства «Просвіта» досі залишається не дослідженим.

В умовах Галичини цього періоду греко-католицьке духовенство,

як консолідуюча сила, особливу увагу звертало на виховання населення в дусі християнського патріотизму. Неабияку роль в цьому процесі відігравали товариства «Просвіта», «Рідна школа» та ін. Зважаючи на те, що законодавство Другої Речі Посполитої не забороняло діяльність громадських організацій, священицтво УГКЦ усвідомлювало, що існування даних інституцій дає можливість для законної реалізації національних прав [9].

У 1868 р. у Львові виникло перше товариство «Просвіта», яке очолив український громадсько-політичний діяч, композитор, педагог і журналіст Анатоль Вахнянин (1841 – 1908). Перший статут «Просвіти», прийнятий у 1868 р., не дозволяв створювати філії, тому товариство не мало змоги поширити свою діяльність на інші території Галичини. Прийняття у 1870 р. другого статуту дало можливість членам товариства «Просвіта» проводити повітові збори та обирати повітовий відділ, який би займався збором інформації та членських внесків, а також продажем книг, виданих «Просвітою». В цей час було зроблено спробу створити філії «Просвіти» в Тернополі, Коломиї, Перемишлі. Однак, до кінця 1874 р. жодної філії так і не було створено [8, 154].

Перша філія товариства «Просвіти» була заснована з ініціативи Маркила Желехівського на початку 1875 р. у селі Бортники, біля Ходорова. З упевненістю можна говорити про те, що саме з цього часу почався новий період у діяльності «Просвіти», який ознаменувався подальшим поширенням впливу товариства на західноукраїнських землях. Протя-

гом 1876 – 1877 роках було створено чотири філії товариства «Просвіта» у Тернополі (1876), Коломиї (1877), Золочеві (1878). У 1891 р. було засновано філії у Бродах, Перемишлі та Рогатині. У 1892 р. філія читальні «Просвіта» була створена у Кам'янці-Струмиловій. Згідно із статутом «Просвіти» від 1891 р. філії у повітових містах та містечках виконували роль посередника між читальнями та Головним відділом у Львові. А з прийняттям у 1912 р. нового статуту товариства «Просвіта» ці філії стали цілком самостійними повітовими просвітними організаціями [8, 155].

До 1914 р. було засновано 77 філій товариства «Просвіта» у 49 повітових містах та у 26 містечках Східної Галичини, а також у двох повітових містах Лемківщини (Новий Санч і Ясло). Воєнні дії призупинили процес організаційного розвитку «Просвіти» й у цей час була створена тільки одна філія у Любачеві Перемиського деканату. На території Перемишльської єпархії філії були створені у таких містах: Самбір (1892), Рава Руська (1895), Бібрка (1896), Сокаль (1898), Комарно і Старий Самбір (1901), Сянік, Яворів, Мостиська (1903), Жовква (1906), Краковець і Турка (1908), Дрогобич (1909), Доброміль, Ярослав, Гвоздець (1910), Нове Село і Судова Вишня (1912), Белз (1913). У міжвоєнний період було засновано 11 філій товариства «Просвіти», три з яких на території Перемишльської єпархії у Кракові (1923), Динові (1924), Лежайську (1925) [8, 155-156].

Отже, від самого початку свого створення товариство «Просвіта» стало виразником національних ін-

тересів українського суспільства та поступово поширило свій вплив на всю територію Галичини. Окремі осередки «Просвіти» створювалися на Лемківщині, Холмщині та Волині.

Після закінчення Першої світової війни товариство «Просвіта» почало відновлювати та налагоджувати діяльність філій та читалень, кількість членів яких поступово зростала. Якщо до початку Першої світової війни діяло 23 філії товариства «Просвіта», то після закінчення воєнних дій свою діяльність відновили 17 філій, які нараховували 975 членів [15, арк. 29-31]. Діяльність решти 6 філій у міжвоєнний період так і не було налагоджено, однак читальні надалі продовжували функціонувати.

Читальні, на відміну від філій товариства «Просвіта», мають старішу історію й виникали вони як самостійні організації – головним чином при церковних братствах. Перша така читальня винила у Коломиї у 1848 р., а через рік постала читальня у Львові. Читальні почали засновуватися практично в усіх селах Галичини тільки після виступу Миколи Синодівського на Соборі руських вчених (19-26 жовтня 1848 р., Львів), який не тільки закликав до масової просвітницької роботи, але і надав пропозиції, яким чином цю ідею реалізувати. Ініціаторами заснування читалень виступили місцеві священники, які фактично представляли інтереси всієї інтелігенції села та прагнули до національно-культурного піднесення українського народу. Читальні діяли на основі власних статутів та не були пов'язані між собою. Тільки із заснуванням у

1868 р. «Просвіти» читальні почали об'єднуватися та вступати у лави товариства. Власні читальні «Просвіта» почала створювати у 1891 р., відтак читальні, як складові організаційної структури товариства, отримували набагато більше прав, у порівнянні з попереднім періодом. Головний Виділ прагнув до того, щоб читальні були не тільки місцем для читання книжок та часописів, але щоб мали власні крамнички, позичкові каси, господарські спілки та ін. [8, 158-159].

Структура та характер діяльності читалень культурно-просвітницького товариства «Просвіта» залишався незмінним і у міжвоєнний період, за винятком економічної, торгівельної діяльності, якою члени товариства вже не займалися. До початку Першої світової війни у Галичині діяло 2640 читалень «Просвіти», 683 з яких на території Перемишльської єпархії. Воєнні дії негативно вплинули на розвиток культурно-просвітницького життя краю, читальні, як і саме товариство «Просвіта», припинили свою діяльність. Після закінчення воєнних дій до 1923 р. «Просвіти» вдалося відновити діяльність 1337 читалень, 203 з яких у межах Перемишльської єпархії. Загалом, до кінця 1928 р. у Галичині було відновлено діяльність 2934 читалень, що на 64 читальні більше, а ніж у довоєнний період. Степан Шах (С. Перський) у *Популярній історії товариства "Просвіта"*, яка вийшла друком у Львові у 1932 р., зазначав, що «Внутрішня, духовна праця повоєнних читалень "Просвіти" є глибша, змістовніша й інтенсивніша, ніж була перед війною» [8, 161].

Діяльність товариства «Просвіта» мала культурно-просвітницький характер і була спрямована на поширення освіти серед українського населення, особливо селянства, а також утвердження рідної мови та вивчення власної історії. Основною метою «Просвіти» було зміцнення і згуртування однодумців у процесі піднесення національної та суспільно-політичної свідомості [6, 137]. Михайло Галущинський, голова товариства «Просвіта» у Львові (1923 – 1931 рр.) у своїй праці *Одиниця і громада* зазначав, що «кінцевою умовою діяльності "Просвіти" була побудова національної держави» [2, 12].

Неабиякий вплив на діяльність товариства мали греко-католицькі священники. В умовах міжвоєнної Речі Посполитої духовенство було чи неєдиною авторитетною силою, здатною вирішувати надскладні питання, пов'язані з національною самоідентифікацією українського народу. Греко-католицьке духовенство Перемишльської єпархії, стоячи на позиціях державної незалежності, активно долучилося до відродження зруйнованих у період воєнного лихоліття філій та читалень «Просвіти». Так, парох Петро Андрейчик (1921 – 1940 рр.) при парафії Залуж-Війське (Сяноцький деканат) організував дві читальні товариства «Просвіта» та гурток «Сільський господар» [11, 1-2]. Активну громадську позицію займав парох (1922 – 1941 рр.), о.-декан (1928 – 1933 рр.) Лучанського деканату Юрій Гошка. Він організував, а згодом очолив читальню товариства «Просвіта», започаткував у с. Гординя кооператив «Злагода», а також надавав фінансову допомогу

товариству «Рідна школа» [11, 3-4]. Парох Теодор Ярка (1914 – 1944 рр.) також сприяв розвитку читалень «Просвіти» та кооперативів у селах, які належали до його парафії. У 1944 р. спеціалізований військовий суд Армії Крайової виніс о. Т. Ярці смертний вирок, однак замах здійснити не вдалося. Просвітницькою працею у парафії займалися і діти Т. Ярки [11, 92-93]. Тобто, за сприяння деканів та парохів практично в усіх парафіях єпархії було налагоджено діяльність «Просвіти», «Рідної школи», а також відновлено діяльність українських кооперативів.

Читальні товариства «Просвіта» проводили святкування визначних дат та організували концерти, які покликані були будити національну свідомість та сприяли культурному, просвітницькому, піднесенні українців. У березні кожного року проходило вже традиційне «Свято Шевченка», у травні – свято на честь Івана Франка. З 1924 р. у жовтні кожного року організували «Свято Книжки», а у грудні – «Свято «Просвіти»» [8, 161]. Активну участь в проведенні подібних святкувань брало українське греко-католицьке духовенство, яке особливо турбувалося про піднесення національного руху та розвиток національної свідомості українського народу.

29 березня 1931 р. за ініціати-ви та сприяння читальні «Просвіта» у парафії Мшинець Жукотинського деканату відбувся концерт, присвячений Тарасові Шевченкові. Місцевий парох о. Петро Мриглюд у вступному слові представив великі заслуги поета перед українським народом: «Большовики представляють Шевченка як безбожника, але

неслушно, бо поет був віруючою людиною» [5, 4]. Дівчата деклямували вірші поета та співали пісні. Варто зазначити, що під час концерту було зібрано 6,17 злотих на католицьку пресу.

Подібне дійство, організоване культурно-просвітницьким товариством «Просвіта», відбулося у парафії Трушевичі 21 травня 1931 р. Після Служби Божої о.-декан Йосип Маринович виступив перед гостями із промовою, в якій наголосив, що «святотчна академія, устроєна самими селянами, пройшла величаво і є доказом, як наше селянство при добрім проводі уміє і потрафити працювати» [4, 4].

Неодноразово греко-католицьке духовенство Перемишльської єпархії запрошувалося на урочисті події, пов'язані з відкриттям філій та читалень «Просвіти». Так, 3 травня 1931 р. відбулося освячення читальні «Просвіти» у парафії Вовче Старосамбірського деканату, на яке зібралася громада села, місцевий парох, голова «Просвіти», а також запрошені гості з Перемишля: о. Петро Голинський, о. Роман Дем'янчик, п. Михайло Демчук, колишній посол Володимир Зубрицький та Іван Доротяк. Отець Петро Голинський поблагословив створення читальні та у своїй промові підкреслив «значіння подібних церковно-громадських, святочних сходин для тривкого, духового об'єднання членів ширшої сім'ї» [1, 5]. Всі, хто виступав, наголошували на важливості діяльності «Просвіти» та «Рідної школи» для «піддержання в собі те, що найважливіше: силу духу, бо тільки вона рішає про долю народів» [1]. Важливу роль УГКЦ у суспільно-про-

світницькому житті краю засвідчує цитата з допису *З Дієцезії. Вовче* про освячення читальні «Просвіта»: «... Провели громадяни Вівча кілька милих хвилин при спільній, святочній трапезі, розважали не одну пекучу справу, пізнали, що багато в минулому поробили недотягнень і похибок. Та при добрій волі, опираючись на непохитні засади кат. Церкви усе дасться направити» [1, 5]. Того самого дня за участі греко-католицьких священиків відбулося відкриття читальні «Просвіти» у парафії Перекопана.

У західних деканатах Перемишльської єпархії досить сильно відчувалися польські впливи. Так, у багатьох селах Добромильського повіту діяли польські культурні товариства «Domów ludowych», «Kółek», «Strzelców», відтак вплив «Просвіт» був незначним. У тих парафіях, де не існувало читалень, культурно-просвітницьку роботу, «щоби село видобути з нетрів темноти і економічного занепаду», виконували кооперативи та «Сільський господар» [4, 4]. У травні 1931 р. «Сільський господар» та кооператив організували у Добромилі повітове свято, яке традиційно розпочалося з промови декана о. Й. Мариновича. Після Служби Божої о.-декан освятив складницю кооперативу. Варто зазначити, що кооператив у Добромилі було організовано за сприяння о.-декана Й. Мариновича та священиків о. Федерковича і о. Івана Буроґо. Урочистості святові надав хор під дириґенством о. Модеста Менцінського. На закінчення о. Й. Маринович виголосив ще одну промову, у якій закликав всіх присутніх «до щоденної жертвенної праці для села»

[4]. Присутні на святі гості та запрошенні позитивно відгукувалися про подібного роду дійства, говорячи, що «Усі свята випали дуже гарно і слідби ще устроювати такі свята по інших селах, бо вони причинюються до скріплення свідомости, а вслід за цим до економічного поступу села» [4, 4].

З метою налагодження культурно-масової роботи «Просвіта» організовувала театральні гуртки, які займалися постановкою п'єс на різноманітну тематику. Так, при читальні «Просвіти» у Радимні діяв так званий Аматорський гурток, до якого входила молодь. За сприяння членів читальні, а також місцевого пароха учасники Аматорського гуртка зуміли організувати постановку комедійних п'єс *Замотана справа* та *Комедія про чоловіка, що редагував "Хлібороба"*. Велика заслуга у проведенні дійства належала «Просвіті», а також місцевим жителям Яцкові Дідичеві та Панькові Янді, які безкоштовно надали приміщення (залю) для представлення п'єси [3, 4].

Важливим напрямом діяльності «Просвіти» було видавництво та розповсюдження часописів і популярних книжок. Такі акції «Просвіти» підтримувало і греко-католицьке духовенство. Зокрема, у офіційному виданні Перемишльської єпархії «Перемиські Єпархіяльні Відомости» було опубліковано розпорядження єпископського ординаріяту *Про набування книжок до парохіяльних бібліотек у кат. видавництвах і в Тов. «Просвіта» та про поборювання неграмотности* [12]. У відозві зазначалося: «Обов'язок душпастиря зовсім ясний: він повинен постаратися о бібліотеку до-

брих книжок для своїх парохіян» [12]. Функціонування парафіяльних бібліотек було необхідною умовою успішної душпастирської праці священників. Основним джерелом надходження книжок та іншої літератури було товариство «Просвіта». Рекламні оголошення закликали: «Багато гарних видань для дитвори і старших по зниженій ціні має теж на сьогодні То-во “Просвіта” у Львові, Ринок ч. 10» [12]. У виданнях товариства можна було знайти багато цінної інформація, яка стосувалася суспільно-політичного та релігійного життя краю [13, 26]. Однак, особлива увага зверталася на вирішення проблеми неграмотності серед українського населення, яка була однією з головною причин повільного суспільно-політичного, культурно-просвітницького та економічного розвитку.

24 листопада 1937 р. у Львові відбулася нарада товариства «Просвіта». Основним питанням, винесеним на обговорення, була ліквідація неписьменності серед українців. Важливу роль у цьому процесі було відведено греко-католицькому духовенству, яке зобов'язувалося «провести на теренах своєї праці боротьбу з неписьменністю» [17, к. 668]. «Комісія для справ поборювання неписьменності» створювалася практично в усіх філіях «Просвіти». До складу комісії входили представники всіх повітових установ, а також місцеві парохі.

У зверненні *До Всесвітлішого Греко-Католицького Єпископського Ординаріату у Перемишлі* голови віділу «Просвіти» у Львові від грудня 1937 р. ішлося: «“Просвіта” сподівається, що ідейне й патріотичне

Духовенство попре морально наші змагання щодо боротьби з неписьменністю серед нашого народу» [17, к. 668]. Єпископський ординаріат зобов'язувався видати відповідну відозву до українського греко-католицького духовенства Перемишльської єпархії та заохотити народ до ліквідації неписьменності. Такі листи з поясненням та запрошенням до співпраці отримали всі єпископські ординаріати УГКЦ. Опираючись на величезний авторитет греко-католицького духовенства серед українського населення, важливим засобом боротьби з неписьменністю була названа проповідь, яка б створила сприятливу атмосферу для проведення цієї акції.

Про важливу роль та безперечний авторитет греко-католицького духовенства у суспільно-релігійних і культурно-просвітницьких процесах свідчить цитата з звернення головного віділу «Просвіти» до єпископського ординаріату у Перемишлі: «Заохотити Всечесніше Духовенство до боротьби з неписьменністю головно там, де з різних причин не могли б цього якслід робити Комісії при філіях “Просвіти” і секції при Читальнях» [17, к. 669].

Відповідну відозву було надіслано до всіх філій «Просвіти» на території Перемишльської єпархії. У зверненні ішлося про те, що гострою необхідністю є негайне створення Комісії із представників усіх установ із повітовим характером і деканатів та Секції із представників усіх місцевих установ і місцевого пароха. Відозва містила детальні вказівки щодо боротьби із неписьменністю, а провина за порушення цих приписів покладалася на голову філії.

Діяльність філій та читалень «Просвіти» не завжди була злагодженою та послідовною. Були випадки закриття читалень через розходження думок та поглядів її членів. Наведемо приклад прикрого інциденту в одній із читалень «Просвіти» Городоцького повіту. Під час забави у будинку «Просвіти» 16 жовтня 1938 р. розгорілася гостра суперечка між главою і 5 членами читальні з одного боку та 2-ома членами «Związku Strzeleckiego» (так званих «стшельців»), яка закінчилася побиттям та важкими ножовими пораненнями Кароля і Францішека Тшасковських [16, арк. 4]. Під час розслідування цієї справи та ревізії в бібліотеці читальні «Просвіти» в Зушицях було виявлено написи демонстраційного характеру та конфісковано брошури [4]. На основі рішення про діяльність товариств від 27 жовтня 1938 р. читальня «Просвіти» була визнана як «загроза безпеці та громадського порядку» [16, арк. 4]. Тому, повітове староство у Городку рішенням від 19 листопада припинило діяльність читальні «Просвіта», а майно, яким володіла читальня, було тимчасово передано у користування староства.

Для збереження порядку та громадського спокою були закриті також читальні просвіти у Керниці Городоцького повіту та Лежайську. Щодо читальні у Лежайську, заснованої 27 жовтня 1932 р., то діяла вона без дозволу староства, порушуючи тим самим 10 пункт права про громадські об'єднання (*Prawo o publicznych przedsiębiorstwach rozrywkowych*), який вимагав: «Pozwoleń na przedsięwzięcia dorywcze udzielają

powiatowe władze administracji ogólnej miejsca przedsięwzięcia» [16, арк. 7]. Так само повітова влада закрила «Сільський господар», обґрунтовуючи це наступним чином: «Zarząd "Silskoho Hospodara" publicznie szerzy nienawiść do organizacji wyższej użyteczności publicznej» [16, арк. 7].

Таким чином, діяльність «Просвіти» на території Перемишльської єпархії користувалася великою підтримкою з боку греко-католицького духовенства. Завдяки зусиллям греко-католицького духовенства на території єпархії почали з'являтися філії та читальні «Просвіти», які очолювали, здебільшого, місцеві парохи. Духovenство поділяло головну мету товариства «Просвіта», щодо піднесення національної і суспільно-політичної свідомости українців, а відтак активно долучалося до поширення освіти серед українського населення, утвердження рідної мови та вивчення власної історії. Пріоритетним напрямом діяльності товариства «Просвіта» так греко-католицького духовенства Перемишльської єпархії було поборювання неграмотности серед українського населення, яка була причиною повільного суспільного, культурного поступу українців.

### Bibliography and Notes

1. *З Дієцезії. Вовче*, [у:] *Бескид* 1931, Число 5(83), 17 травня, 5 с.

2. Галушинський Михайло, *Одиниця і громада: Бібліотека популярно-наукових викладів під редакцією Омеляна Терлецького*, Львів: Накладом Української книгарні і антикварні у Львові 1921, 23 с.

3. *З Дієцезії*, [у:] *Бескид* 1931, Число 7 (85), 31 травня, 4 с.

4. З Дієцезії. Добромильщина, [у:] *Бескид* 1931, Число 17 (95), 9 серпня, 4 с.

5. З Дієцезії. Мишинець, [у:] *Бескид* 1931, Число 10 (88), 21 червня, 4 с.

6. Зуляк Іван, *Становлення «Просвіт» у Західній Україні в повоєнний період*, [у:] *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. Сковороди*, Серія: Історія та географія, Випуск 46, Харків 2012, с. 136-142.

7. Левандовська Людмила, *Українські культурно-освітні товариства Перемишля як чинник громадсько-політичного життя Галичини (1867 – 1939 рр.)*: дисертація ... кандидата історичних наук, Кам'янець-Подільський 2015, 243 с.

8. Перський Степан [Степан Шах], *Популярна історія товариства «Просвіта»*, Львів: Діло 1932, 271 с.

9. Пилипів Ігор, *Греко-Католицька Церква в консолідації українського населення Галичини (1923 – 1925 рр.)*, [у:] *Схід. Аналітико-інформаційний журнал. Історія* 2013, № 1 (121), січень-лютий, с. 107-111.

10. Пилипів Ігор, *Греко-католицька церква у суспільно-політичному житті Східної Галичини (1918 – 1939 рр.)*, Тернопіль: Економічна думка 2011, 440 с.

11. Прах Богдан, *Духовенство Перемиської єпархії та Апостольської*

*адміністрації Лемківщини: У2-х томах, Том 1: Біографічні нариси (1939 – 1989)*, Львів: Видавництво Українського католицького університету 2015, 772 с.

12. *Про набування книжок до парохіяльних бібліотек у кат. видавництвах і в Тов. «Просвіта» та про поборювання неграмотности*, [у:] *Перемиські Єпархіяльні Відомости* 1933, Число V (травень), с. 60-61

13. Рудянин Іван, *Участь греко-католицьких священиків у роботі громадських організацій Східної Галичини у ХІХ – на початку ХХ століття*, [у:] *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, Луцьк 2008, № 11, с. 25-29

14. *Припинити діяльність двох читалень «Просвіти»*, [у:] *Свобода* 1939, Число 7, с. 1

15. *Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 348, Опис 1, Справа 152, 85 арк.*

16. *Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 779, Опис 1, Справа. 39 т., 13 арк.*

17. *Arhiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół 142 ABGK, Sygnatura 5540 (tom III): Sprawy nauki religii w szkołach. Miesiąc dobrej prasy, Sprawozdania* 1937, 669 k.





**Olha Tymbala**

## **LOCAL HISTORY STUDIES OF MYKOLA HOLUBETS**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Ольга Цимбала**

## **КРАЄЗНАВЧІ СТУДІЇ МИКОЛИ ГОЛУБЦЯ**

*Abstract:* In the article there is described local history research of Mykola Holubets, Ukrainian historian, ethnographer, art critic, social and political figure of the first half of the 20<sup>th</sup> century. There is outlined his vision of the goals and objectives of local history science, methodology of naturalistic intelligence. There are highlighted key local history research of the scientist devoted to the history of the princely cities, including Halych, Belz, Busk, Zvenyhorod, Terebovlia. There is made analysis of the method of regional studies construction which the author used in his publications. There are made generalizations about local history heritage of the scientist.

*Keywords:* Mykola Holubets, Galicia, local history studies, research methodology, historical monument, princely city

Звернення до краєзнавчої тематики сприяє впровадженню до наукового обігу нових джерел, насамперед на регіональному рівні. Це дозволяє заповнити “білі” (чи “чорні”) плями української історії, спричинені тривалим пануванням підцензурної науки. У цьому аспекті актуальними є дослідження і галицьких науковців, які у міжвоєнні десятиліття ХХ ст. спромоглися сформувати потужний доробок теоретичних та методичних засад краєзнавства. Серед провідних істориків-краєзнавців цього періоду були Іван Крип'якевич, Мирон Кордуба, Кирило Студинський, Василь Щурат, Євген Пеленський та багато інших [11]. Цілий пляст краєзнав-

чих досліджень належить перу Миколи Голубця [13, 1-2], [14, 167-169]. Його наукові розвідки заповнили низку прогалин у вивченні місцевої історії краю. Беручи активну участь у громадській та видавничій діяльності, він прилучився до різних мистецьких і краєзнавчих акцій. Вже із другої половини 1920-их років почали з'являтися його історико-краєзнавчі нариси, у яких молодий дослідник розглянув методологічні засади, теоретичні підвалини та практичні сторони краєзнавства [15].

Запропонована стаття є спробою охарактеризувати краєзнавчий доробок Миколи Голубця, окреслити його бачення мети і завдань краєз-

навчої науки, методики проведення краєзнавчих розвідок на основі аналізу й опрацювання його праць, присвячені теорії краєзнавчої науки та історії розвитку княжих міст Галичини.

Роль і завдання краєзнавства дослідник сформулював та виклав у серії статей *Наш рідний край*. М. Голубець назвав краєзнавство найшляхетнішою та найприємнішою наукою, що виступає основою національної свідомості й патріотизму [12]. Аналізуючи загальні позиції краєзнавства, він зупинився на окремих засадничих поняттях. Так, у його дослідженнях помітною є спроба здійснити класифікацію-узагальнення краєзнавчих ресурсів, серед яких він виокремив пам'ятки “живої та мертвої” природи, історичні та мистецькі пам'ятки й історико-культурні традиції. Також автор окреслив поняття “краєзнавчої прогулянки”, яку вважав реальним засобом пізнання рідного краю. Свою позицію підсилив твердженням, що книга – це важливий дороговказ пізнання краю, але “мертва буква” не має сили переконання без наочної аргументації. Від звичайної прогулянки, влаштованої заради забави, на думку автора, краєзнавча, навіть аматорська прогулянка, мусить відрізнятися елементами науковості та мати часові рамці (тривати найкоротше від пів дня до кількох днів чи навіть тижнів) [12].

Однією із ключових перепон до здійснення краєзнавчих мандрівок дослідник вважав вбогість та скруту українців. Хоча, на протипагу цьому, відразу констатував, що багатство галицьких земель на природні та історичні пам'ятки дозволяє всім до-

лучитися до пізнання своєї батьківщини. Серед несприятливих чинників, які гальмували розвиток туристичних походів, М. Голубець також відзначив низький рівень розвитку комунікаційної сітки (транспортної інфраструктури). Адже вважав, що людина, яка мала намір подорожувати, просто не знала, куди їй податися, як раціонально спланиувати свій маршрут. Запорукою вдало організованої краєзнавчої прогулянки М. Голубець вважав попередню підготовку. Її суть вбачав в ознайомленні із тематичною літературою, яка б дала загальне розуміння щодо природи та пам'яток обраного регіону. Саме на цьому пункті дослідник наголосив як на найбільш проблематичному. Він пояснив, що українці, як недержавний народ, не мали можливості сформувати хороші краєзнавчі бібліотеки, музеї, спеціальні видавництва тощо. Як ганебний факт М. Голубець зазначив, що українська громада не мала ні краєзнавчої енциклопедії, ані навіть скромного провідника по краю. Тому, по-неволі, основою для дослідження власного краю стали польські провідники, які, закономірно, демонстрували перевагу польської національної спадщини, применшуючи роль українського культурно-історичного надбання, зокрема у міжвоєнній Польщі [12].

У цьому контексті, автор подав короткий історіографічний огляд краєзнавчої літератури Галичини. Зокрема привернув увагу до *Галицької бібліографії* І. Левицького, *Бібліографії польської історії* проф. Л. Фінкла, *Бібліографії людознавства* Ф. Гавела та *Бібліографії слав'янознавства* Е. Колодзейчика [12], у яких можна знайти систематичний перелік праць

із різних ділянок, що входять до кола краєзнавства (архітектури, археології, етнографії, історії, географії тощо). Автор наголосив, що книги, написані поляками для потреб польської науки, звичайно ж, узагальнили польські наукові напрацювання, у той час коли український матеріал трактований дуже побіжно й несистематично. М. Голубець констатував, що за відсутності українських аналогів, ще довго доведеться користуватися польськими дослідженнями.

Наголосивши на скромних можливостях українських науковців, М. Голубець виокремив і їхні краєзнавчі здобутки. Підкреслив, що Науковим товариством ім. Т. Шевченка видано *Матеріали до української етнології*, багатотомний *Етнографічний збірник*. Також відзначив напрацювання українських дослідників у різних галузях історії, географії, краєзнавства, зокрема доробок М. Грушевського, С. Рудницького, С. Томашівського, І. Крип'якевича, М. Кордуби, Б. Януша та інших.

Важливими складовими краєзнавчих досліджень, на які необхідно звертати увагу, дослідник назвав археологічну спадщину, народознавство, етнографію, історико-архітектурні традиції, мистецтвознавство тощо. Вважав це основними шляхами пізнання традицій та культури рідного краю. Так, аналізуючи етнографічно-народознавчу сторону краєзнавства, він акцентував на тому, що винятковою верствою українського суспільства, яка змогла зберегти дух, традиції пращів, є "хліборобське селянство" [12]. На переконання автора, ані трудова інтелігенція, ані міщанство не мають таких стійких звичаїв. Із огляду на це, М. Голубець

навів численну кількість запитань, зауваг, на які слід опиратися при зборі інформації. Національне розмаїття вимагає скрупульозного підходу до збирання та опрацювання етноматеріалів, оскільки подоляни, бойки, гуцули, лемки різняться між собою як зовнішньо, так і за своїми звичаями, традиціями тощо. Вагомість вивчення питань, пов'язаних із побутом, народними віруваннями, прикметами, автор пояснив потребою формування суспільного досвіду минулого у найрізноманітніших ділянках людської культури. Особливу роль М. Голубець відвів історії родинного життя, генеалогії. Дослідник наголосив, що українці, як правило, знають історію свого роду до 3-4 покоління, у той час як у сусідній Польщі нормою є знання родоводу до 15-20 покоління. У сукупності генеалогія, побутово-родинна, релігійна історія, етнічний колорит допомагають створити "живу історію", надати останній людського виміру.

Ще одним інструментом краєзнавчих розвідок автор уважав дослідження архітектурної традиції народу. Здатністю витворити свій самобутній стиль у мистецтві, будівництві може похвалитися далеко не кожен народ. Особливою рисою української культури на тлі сусідніх народів дослідник назвав традицію дерев'яного будівництва, пам'ятки якої особливо добре збереглися у Галичині. Посилаючись на статистичні дослідження В. Карповича [12], об'єктом дослідження якого було 60 повітів Галичини до Першої світової війни, автор констатував, що на фоні 2345 дерев'яних церков зафіксовано лише 873 муровані. Далі автор подав статистичну інформацію за на-

селеними пунктами, етнорайонами, згідно із хронологічним принципом щодо збереження тут дерев'яних церков. Найдавнішу дерев'яну пам'ятку він відніс до XV ст., зазначаючи при цьому, що традиція будівництва дерев'яних церков підтримується до сьогодення.

Особисто досліджуючи пам'ятки минувшини, Микола Голубець виокремив ключову проблему сучасного йому краєзнавства – збереження історико-культурного надбання рідного краю. Насамперед, вчений зауважив, що на теренах західноукраїнських земель процес дослідження пам'яток минулого відбувався некваліфіковано, хаотично. Це звичайно дало відповідні результати: нехтуючи правилами археологічних розкопок, знищено, розграбовано значно більше інформації та речових пам'яток, аніж збережено. Разом із тим, багато археологічних досліджень проводилися людьми, яких часто цікавили конкретні дорогоцінні знахідки, аніж відтворення особливостей історичного розвитку краю. Ця ж проблема стосувалася поверхневості та несистематичності етнографічних досліджень, збереження пам'яток архітектури, народного мистецтва тощо.

Розуміючи проблеми українського краєзнавства, М. Голубець наголосив, що кожну найменшу розвідку варто проводити цілеспрямовано та з користю для загальної справи. Тому, обов'язком кожного краєзнавця вважав записування, описування та збирання етнокультурних матеріалів. Зручним засобом для цього назвав ведення спеціального денника (щоденника, анкети-питальника). Щоби кожен краєзнавець (фахівець чи аматор) мав змогу систематично

фіксувати важливі дані про специфіку кожного регіону чи населеного пункту, автор запропонував опиратися на спеціально розроблену структуру питальника, який передбачав детальний перелік чітко сформульованих фахових питань, згрупованих в окремі тематичні блоки (наприклад: які є народні свята та пов'язані з ними традиції і обряди; що народ говорить про сонце, місяць, зорі; народні вірування про життя, смерть, злих духів; як люди пояснюють свої сни; яку роботу може робити тільки мужчина, а яку тільки жінка; народні назви різних частин тіла; чи є в селі відьми, чарівниці, знахарі тощо) [12]. Подана автором розрогнута схема питальника охопила широке коло аспектів побутового і духового та духовного життя людей. Отже, створила добру основу для здійснення перших польових краєзнавчих досліджень.

Продовжуючи тему збирання краєзнавчих матеріалів, М. Голубець звернувся і до проблеми їх візуальної фіксації. Тому вважав, що незамінним помічником краєзнавця повинен стати і фотоапарат, який дозволяв би наглядно зафіксувати стан пам'ятки. Як позитивну тенденцію свого часу назвав діяльність таких товариств як "Уфото" та "Плаї", члени яких активно долучалися до справи реєстрації й належної оцінки природних та культурних скарбів батьківщини [8, 472]. Одночасно закликав і "світлинців-аматорів" за допомогою світлин рятувати для науки бодай зовнішній вигляд пам'яток. Адже, сама пам'ятка за браком фахового догляду чи байдужого ставлення найближчого оточення, нерідко засуджена на знищення чи поступову деформацію. Звичайно, М. Голубець мав розумін-

ня того, що фотографі не можуть врятувати самих пам'яток, проте для науки можуть зафіксувати його вигляд на фотоплівці та передати майбутнім поколінням [8, 473]. Слідуючи цьому принципу, М. Голубець свої дослідження також супроводжував наочним ілюстративним матеріалом. І хоча Друга світова війна значно змінила топографію краю, все ж на папері залишилися зафіксованими цінні факти, які зберегли автентичні реалії довоєнного часу до наших днів.

Саме такі комплексні завдання М. Голубець ставив перед краєзнавчою наукою у 20 – 30-х роках ХХ ст. Він намагався розкрити не лише загальні тенденції краєзнавства, але й приклався до розробки теоретико-методичних підходів, вважаючи визначальними соціально-історичні, культурні, релігійні умови життя народу.

У своїх дослідженнях М. Голубець сформував чітке бачення пріоритетних напрямків розвитку краєзнавчих досліджень, системи збереження та популяризації національної спадщини народу. Одним із таких напрямків, на думку автора, було всебічне вивчення та збереження історичних міст. Одним із найулюбленіших об'єктів краєзнавчих та історико-архівних досліджень для М. Голубця було львовознавство в усіх його проявах. Сліди минулого пересувалися щоденно перед його очима у рідному місті, й, мимоволі, вивчаючи одну пам'ятку давнини за іншою, з'являлися науково обґрунтовані історичні розвідки та дослідження, М. Голубець поступово став істориком Львова [1]. Львовознавству автор присвятив чимало розвідок, проте його зацікавлення сягали далеко за

межі Львова. Один за одним вийшли у світ історико-краєзнавчі нариси *Теребовля* [10], *Безл-Буськ-Звенигород* [2], *З історії міста Сокаля* [3], *Перемишль* [9], *Княжий Галич* [5] та ін. Автор акцентував увагу на тому, що саме ці міста були колискою української державности, самобутньої культури та національних традицій. Однак цим ареал своїх краєзнавчих досліджень вчений не обмежив, вивчаючи й інші міста, як наприклад Яворів [4] та Лаврів [7], а також об'єкти культурно-історичної спадщини та унікальні природні ресурси краю.

Появі кожного історичного нарису М. Голубця, як видно з досліджень, передувала сумлінна праця вченого зі збору та опрацювання джерельної бази. Однак дослідник прагнув відтворити не просто хронологічну історію населених пунктів. Він мав на меті продемонструвати їх розвиток у контексті загальноісторичних процесів, які мали місце на українських землях і позначилися на формуванні української державности. Аналізуючи краєзнавчі розвідки М. Голубця, помітно дотримання ним певної методологічної схеми пошуку, підбору та подачі матеріалу. Насамперед, кожну свою розвідку Микола Голубець збагатив історіографічним аналізом тих праць, які стали йому в допомозі при написанні. Особливу увагу під час написання краєзнавчих розвідок автор звернув на етимологію назв населених пунктів. Так, у його працях можна знайти пояснення назв Перемишль, Белз, Буськ, Галич, Щирець, Теребовля, Яворів, Лаврів та ін.

Первочини формування та розвитку міст, які досліджувалися, М. Голубець виводив із археологічного

періоду. Робив це відразу з кількох міркувань: вважав археологічні дані підтвердженням існування того чи іншого поселення задовго до появи першої письмової згадки про нього; археологічний матеріал трактував як безцінне джерело до вивчення матеріальної культури, побуту, особливостей господарства та торгівлі місцевого населення; популяризував віднайдені та представлені у музейних експозиціях археологічні знахідки як важливі пам'ятки культури. Надаючи особливої цінності археологічним дослідженням, учений все ж із прикрістю констатував відсутність "правильних розкопок" [10, 4], які б базувалися на наукових принципах ведення археологічних робіт. Відсутність такої методики призвела до руйнування багатьох пам'яток, частину яких вдалося віднайти випадково, наприклад під час земляних робіт тощо. Серед міст, які вчені досліджував, особливо багатою на археологічні знахідки виявилася земля княжого Звенигорода [2, 29-30], Галича [5, 16-21] та Теробовлі [10, 4-5]. Так, саме археологічна спадщина дала вченим уявлення про розвиток княжого Звенигорода, міста, яке з появою Львова перетворилося на звичайне село. А про славне минуле цього міста свідчила саме багата археологічна спадщина. Як зазначив дослідник, поряд із великою кількістю кам'яних сокир, молотків, ножиць, пряслиць, бронзових списів, стріл, гривен, перстенів, на території поселення віднайдено римські монети, прикраси зі скла та порцеляни, а також олов'яні княжі печатки, "славний тризуб" князя Володимира Великого та чимало інших речей. Все це дало підстави вести мову про давню

історію та поважний статус міста, які лише частково зафіксовані у писемних пам'ятках [2, 29-30].

Залишки доісторичої старовини, зняряддя й посуд кам'яної та бронзової доби, знайдені на території сучасного Галича, засвідчили, на думку М. Голубця, що ця наддністрянська оселя значно старша від перших писемних згадок про неї. Також проведені археологічні роботи дозволили встановити чимало фактів про розбудову міста, його укріпень та архітектурних комплексів [5, 18-19].

Археологічні артефакти, знайдені на території Теробовлі, засвідчували, на думку автора, те, що слов'яни, а відтак русини не були першими поселенцями у цій місцевості. І хоч багато знахідок було втрачено через непрофесійне ведення робіт, все ж дослідник згадав про віднайдені поховання з останками людських кістяків, а при них – глиняну і скляну посуду, відому з могил римської доби у Городниці над Дністром. Як вважав М. Голубець, теробовлянські знахідки споріднені із археологічними знахідками в інших місцевостях Поділля, зокрема із знахідками в печері Більча Золотого [10, 4].

Писемну історію населеного пункту вчений розпочинав із вивчення хронології. Поява перших писемних згадок досліджуваних міст пов'язана, як правило, з періодом формування Київської Русі, а згодом – Галицько-Волинської держави. Із вивчених автором міст, найдавніша писемна згадка відноситься до історії древнього Галича (898 р.), за яким одне за одним виникають Перемишль (981 р.), Белз (1019 р.), Звенигород (1087 р.), Теробовля (1097 р.), Буськ

(1098 р.), Щирець (1113 р.), Сокаль (1377 р.) та Яворів (1376 р.).

Описуючи розвиток міст у княжий період, автор зупинявся на політичній історії того часу. Так, опираючись на літописні дані, він переповів ключові хронологічні згадки в історії досліджуваних міст. Як правило, всі вони пов'язані з княжими династіями, визначними правителями та внутрішніми міжусобицями у боротьбі за право володіння територією. З цього приводу М. Голубець зазначив, що боротьба Ростиславовичів та їхніх нащадків за незалежність західноукраїнських земель була єдиним рятунком для української державності, яка вже тоді не знаходила опори та підтримки в розхитаній княжими міжусобицями Київській Русі [5, 9].

Особливу увагу вчений приділив ряду історичних постатей, які вивели на високий рівень розвитку не лише окремі міста, які ним досліджувалися, але й всю Галицько-Волинську державу. Серед них, описуючи історію Галича, виділив особу князя Ярослава Осмомисла. Характеризуючи його, вдався до героїчного опису зі *Слова о полку Ігоревім* та літопису, аби підреслити його мужність, мудрість та богобоязливість. Наголосив не лише на його політичних досягненнях, але й охарактеризував його здобутки у сфері культури та релігії, зокрема встановлення в Галичі митрополичої катедри з крилосом і побудову величного митрополичого собору Пресвятої Богородиці [5, 10]. Поряд із державотворчою діяльністю та воєнними успіхами Ярослава Осмомисла, дослідник не оминув увагою й перепитий особистого життя князя. Описав нещасливе "політичне подружжя" князя з дочкою суздаль-

ського князя Юрія – Ольгою, та непросте життя з бояринею Настасеєю Чагрівною [5, 10-11].

Ще однією могутньою постаттю княжого періоду в історії Галича автор назвав волинського князя Романа Мстиславовича, який зумів об'єднати землі Галичини і Волині в єдину могутню державу. Наслідуючи літописну традицію, М. Голубець охарактеризував цього князя також як славного правителя, далекоглядного стратега та воєначальника [5, 12]. Період правління його нащадків в історії Галича, Данила та Василька, дослідник охарактеризував через внутрішні міжусобиці та монгольську навалу. Це незабаром позначилося на статусі Галича, який все рідше зустрічався на сторінках літопису, і зберігав ще певний час славу галицької церковної митрополії [5, 14-15].

Як окрему віху в історії міст Галицько-Волинської держави М. Голубець виділив монгольську навалу та розвиток новозбудованих Данилом Галицьким міст – Холма та Львова. У сукупності ці чинники стали причинами поступового занепаду окремих міст, зокрема Галича, Белза, Буська, Звенигорода, Теремовлі та Перемишля.

Смерть останнього правителя Галицько-Волинського князівства та упадок української держави призвів до поступової зміни влади у містах: упродовж другої половини XIV ст. у містах було встановлено польське правління. Такі зміни кардинально вплинули на склад населення міст та панівну релігію. У час польського панування практично зникають з історичних джерел відомості про укріплений град Звенигород, хоча розростаються такі міста з княжою

передісторією як Щирець та Яворів. Вони, як і багато інших, по мірі переходу до польської держави здобували самоуправління на основі маґдебурзького права. Серед них дослідник згадав про Перемишль (1389 р.) [9, 10], Щирець (1397 р.) [6, 10], Яворів (поч. XV ст.) [4, 4] та Сокаль (1424 р.) [3, 6]. Це посприяло економічному розвитку окремих міст, на підтвердження чого М. Голубець навів доступні статистичні дані, що давали уявлення про основні заняття місцевого населення. Так, у Яворові від 1408 р. збереглася згадка про існування шевського цеху [3, 4]; у Сокалі в середині XVI ст. працювали шевці, пекарі, рибалки, гончарі та різники (за люстрацією Сокальського староства 1564 р.) [3, 8]; про 7 пекарів, 6 шевців та 3 різники загадує люстрація м. Щирця від 1564 р.; подібний опис Белза від середини XVI ст. згадує про працю у місті 20 шевців, 34 пекарів, 8 різників, а також про існування тут трьох солодівень [2, 17]; на початку XVI ст. у відбудованому Буську заклали воскобійню та постригальню сукна, а трохи згодом – папірню [2, 18-19]; у Тереховлі на початку XVII ст. діяли шведський, ткацький, кушнірський, кравецький та різницький цехи [10, 13]. Заради справедливості варто зазначити, що сам Микола Голубець ставив під сумнів переваги маґдебурзького права для українців. Вважав, що український елемент стояв цілковито поза ним або ж користувався з нього при великих обмеженнях [4, 4-5].

Військово-політичні події на теренах західноукраїнських земель XV – XVI ст. були пов'язані з частими татарськими набігами, а в середині XVII ст. – з Національно-визвольною

війною під проводом Богдана Хмельницького. Саме цим подіям автор і надав особливої ваги. Великі зміни принесли буремні роки Хмельниччини, осторонь яких не залишилось практично жодне містечко. Українське населення Тереховлі відверто підтримало козацькі війська 1648 р., хоча самого міста козаки у 1651 р. так і не змогли здобути [10, 15]. Посилаючись на дані Миколи Костомарова, автор описав криваві події у Сокалі, де православне населення з наближенням Б. Хмельницького “кинулося до нього як до спасителя й разом із козаками пограбували католицькі костели, при чому навіть кости покійників викинули з домовин” [3, 15]. Коли ж Хмельницький пішов з-під Сокаля на Львів, почалась чорна ніч відплати для православних. Дослідник зазначив, що очевидно це стало однією із причин, чому у 1655 р. другий прихід Хмельницького не викликав такого вибуху захоплення як вперше, бо “польська вендетта занадто врізалася в пам'ять приборканого українського населення” [3, 16]. Узагальнюючи результати Хмельниччини для містечок Галичини на прикладі Яворова, М. Голубець влучно зазначив, що жорстока помста влади та матеріальне знищення, яке потягла за собою післяповстанська контрибуція, цілковито вичерпали енергію та здатність українського населення опиратися на довгі роки. Автор наче дорікнув гетьману, кажучи, що він “ніким не примушений завернув з Галицької волости, не забезпечив здобутків осягнених місцевим українським живлом” [4, 4-7]. Польська влада жорстоко помстилася не на повстанцях, що примкнули до полків Хмельницького, а на всьо-



му українському населенні, яке залишилось на рідній землі. Позиції українців у Галичині похитнули і релігійні справи у результаті Берестейської унії, що була підписана ще 1596 р. Над цим питанням автор детальніше зупиняється, описуючи Белз та Сокаль [3, 12]. І, як наслідок, протягом двох століть, від Хмельниччини до Весни Народів 1848 р., зачмерло культурно-національне життя українців, прив'язуючись виключно до церкви та зв'язаних із релігійним культом справ.

Ключовою датою, що вплинула на розвиток багатьох міст Галичини, Микола Голубець вважав 1772 рік, коли відбулася зміна влади. Так у Сокалі у ХІХ ст. відбулося кілька важливих подій, які позитивно вплинули на його розвиток: із 1830-их років у місті "пішла мода на купелі у Бузі", що приваблювало сюди чимало шляхти, яка над рікою збудувала собі багато домів для відпочинку; 1885 р. до Сокаля проведено залізничний шлях, який сприяв його економічному розвитку [3, 18]. Історію інших міст в австрійський період, зокрема м. Тереховлі, дослідник охарактеризував як сірі й безбарвні роки, які не відзначилися нічим яскравим, крім будівництва касарень та насаджуванням австрійських порядків [10, 19]. Скрутні часи настали для багатьох містечок в часи Першої світової війни та подальших листопадових подій 1918 р. Детально дослідник розкрив цей час на прикладі Перемишля [9, 18-20], окремі спогади навів з історії Щирця [6, 11], Тереховлі [10, 19]. Хронологічно, саме на цьому періоді дослідник завершив історію більшості міст. Поодиноким винятком можна назвати історію княжого Галича, на-

укові події в якому були доведені до 1930-их років.

Історію кожного міста М. Голубець збагатив колоритними легендами, доповнив фактами про їх етнопонаціональних склад, систему господарювання, містобудування, а найголовніше – продемонстрував багатство культурно-історичної спадщини. Так, при дослідженні історичних міст вчений особливу увагу звернув на сакральні пам'ятки української православної традиції. Свою позицію задекларував дуже чітко, кажучи що вся українська культура і національний рух минулих віків зосереджувалися в церкві й довкола неї. Адже саме вона весь час була нездобою національною твердинею, осідком внутрішньої влади і правосуддя. Вчений зазначив, що до нашого часу не збереглися ні княжі тереми з будильницями, а збудовані згодом на українських землях замки і палаци – це спадщина чужих народів, що будувалася не не для українців, а проти них. І лише в старих церквах-музеях зберігся дух українського минулого. Саме тому описав сакральну спадщину українських міст у формі протиставлення українських православних центрів до чужинецьких римо-католицьких та єврейських пам'яток. Такий порівняльний опис зробив на прикладі Сокаля [3, 20-25], Перемишля [9, 10-18], Тереховлі [10, 20-23] та ін.

Узагальнюючи краєзнавчі дослідження історичних міст Миколи Голубця, варто сказати, що до кожного свого краєзнавчого дослідження автор робив інтригуючий вступ, що змушував читача перегортати сторінку за сторінкою. Після короткої довідки про сучасний стан, розташу-

вання та наукове дослідження історії міста, автор характеризував його топографію на час його заснування, подавав детальний опис політичного, соціального та культурного розвитку древнього граду. Рік за роком, століття за століттям дослідник розповідав про важливі події в історії кожного містечка, відображав їх в контексті загальноукраїнських та світових подій, демонстрував вплив української громади на соціальне становище міст.

Особливу увагу М. Голубець приділив опису визначних архітектурних споруд містечок. Лаконічно говорив про їх історію, функціональне призначення та сучасний стан. Як правило, всі свої дослідження автор супроводжував наочним ілюстративним матеріалом. Важливими є його з огляду не те, що він описував сучасний йому стан та уклад містечок, у той час як Друга світова війна значно змінила топографію краю. Тому на папері зафіксовано цінні факти, які зберегли автентичні реалії довоєнного часу.

### Bibliography and Notes

1. Голубець Микола, *Львів: Історія Львова від найдавніших часів; Історичні пам'ятники старовини; Львів в часах великої і визвольної війни; З.У.Н.Р.; Провідник по Львові*, Жовква: Червона Калина 1925, 179 с.
2. Голубець Микола, *Белз-Бузьк-Звенигород*, Львів 1927, 32 с.
3. Голубець Микола, *З історії міста Сокаля*, Львів 1929, 32 с.
4. Голубець Микола, *З минулого міста Яворова*, [у:] *Яворівщина з її минулого і сучасного* (з нагоди 50-ліття заложення першої української читальні в Яворові), Яворів 1931, с. 4-7.

5. Голубець Микола, *Княжий Галич*, Львів 1937, 30 с.

6. Голубець Микола, *Княжий город Щирець*, [у:] *Світ*, Львів 1931, Число 1, с. 9-11.

7. Голубець Микола, *Лаврів: (Історико-археологічна студія)*, [у:] *Записки ЧСВВ* 1926, Том 2, Випуск 1/2, с. 30-69; 1927, Випуск 3/4, с. 317-335.

8. Голубець Микола, *Найближчі завдання краєзнавства*, [у:] *Світло й тінь*, Львів 1936, Число 1, с. 471-476; Число 2, с. 488-491.

9. Голубець Микола, *Перемишль / Упорядкування і передмова М. Литвина*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 1995, 31 с.

10. Голубець Микола, *Теребовля, княжий город*, Львів 1927, 24 с.

11. Козицький Андрій, *Український краєзнавчий рух Східної Галичини у міжвоєнний період*, [у:] *Краєзнавство і туристика* 1995, Число 1, с. 7-8.

12. М. Г. [Голубець Микола], *Наш рідний край*, [у:] *Неділя* 1929, 7 липня, с. 2; 14 липня, с. 4; 21 липня, с. 2-3; 28 липня, с. 2-3; 4 серпня, с. 2-3; 11 серпня, с. 3; 25 серпня, с. 4; 1 вересня, с. 2-3; 8 вересня, с. 2.

13. Семчишин Мирослав, *Микола Голубець і його праця*, [у:] *Наші дні* 1942, Число 7, с. 1-2.

14. Стефанишин Тарас, *Мистецтвознавча діяльність і науково-теоретична спадщина Миколи Голубця (До 115-ліття від дня народження)*, [у:] *Народознавчі Зошити*, Львів 2006, Число 1-2, с. 167-178.

15. Цимбала Ольга, *Перспективи історичного краєзнавства у творчому доробку М. Голубця*, [у:] *Гуманітарний вісник Державного вищого навчального закладу "Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди"*: науково-теоретичний збірник, Переяслав-Хмельницький 2008, с. 265-267.



# Politology

Petro Kuzyk

## UKRAINE'S "IN-BETWEENNESS" IN THE DIVIDED POST-COMMUNIST EUROPE: A CHANGING TREND?

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

*Abstract:* This article analyses the shaky geopolitical position that Ukraine has found itself in since its independence in the context of a newly emerged divide in the post-communist Europe. The fracture in the formerly unified Communist bloc has been caused by different trajectories of systemic transformation in the region and mainly followed the old East-West axis. The most successful CEE countries have resolutely embarked on the Western track and managed to achieve quite impressive results in the economic, political and state-building domains. In contrast, the bulk of the post-Soviet states, dominated by a belligerent Russia, dismissed the Western model of development and ended up in stalled or reversed transitions. For the last quarter of a century Ukraine has been located on the verge between the two parts of the post-communist region – the status which did not bring it any benefits. The author argues that thanks to the Euromaidan Ukraine has received a real chance to part with the “in-between” status by unequivocally adhering to the pro-European course in both foreign and domestic politics. However, a looming unfavourable international milieu may make the advancement on this path for Ukraine difficult, if not suspend it entirely.

*Keywords:* Ukraine, post-communist transformation, East-West divide, European integration, Euromaidan, Russian aggression, Euroscepticism

Essential developmental differences among post-communist countries has long been a well-established fact among political observers and students of the vast region of Eastern Europe. The process of post-communist transformation, taking place in this part of the former “Eastern bloc”, has clearly driven the once significantly unified political, social and economic space apart. While today the genuine democratic achievements of some advanced transitions may be in jeopardy [13], the political, economic and even cultural differences in Europe’s post-communist regions far have been unequivocal.

Already after the first decade of democratic transition a new divide in the region of post-communist Europe has taken shape. From the end of the 1990s some renowned scholars and commentators of the post-communist Europe started to note a new social and political reality in the region. Once seeming uniformity of the countries populating the former Communist bloc was shattered by an apparent divergence of paths and outcomes of the systemic transformations. “The word ‘post-communism’ has lost its relevance” remarked Jacque Rupnik in 1999. “Indeed, it is striking how vastly

different the outcomes of the democratic transitions have been in Central and Eastern Europe” [12, 57].

Either in the late 1990s or later, the variety of the post-communist countries could be broken down in several distinct groups as regards the speed and trajectory of transformation. However, as time passed a general twofold post-communist fracture resurfaced in the region. Thus, one part of the transition countries – the post-communist “success story” – made significant gains on the liberal-democratic and market track of their development and was heading toward consolidating this change. The other part – the “grey zone” on Thomas Carothers’s account [2] – took an alternative direction. According to Carothers, in terms of democratisation this alternative meant “feckless pluralism and dominant-power politics [which] include elements of democracy but should be understood as alternative directions, not way stations to liberal democracy” [2, 14]

The swift pro-democratic and pro-market type of transition was mainly associated with the countries of Central and Eastern Europe. Their achievements clearly contrasted with the rest of the post-communist region. While the South-Eastern European countries were often cited as some intermediate ground, most of them were heading in the same direction as Poland, Czech Republic, Slovakia, Hungary and the three Baltic states [5, 2-3]. The real alternative type of post-communist transformation, therefore, was signified by a large part of the former Soviet space in the first place. This region coincided with the area covered by the Commonwealth of Independent States and was a home of partly democratic or utterly

illiberal corrupt regimes and underdeveloped quasi-market economies.

“The clearest dividing line runs between [those CEE] countries that are, or about to become, members of the European Union and the twelve CIS countries”, argued Anders Åslund [1, 305-306]. In fact, the latter represented a sharp developmental deviation from the rest of the post-communist transitions. Non-transparent political and power relations and significant record of human rights abuses, ineffective economies and civically apathetic and often weakly integrated societies became inherent attributes of most of the CIS regimes. Yet, what separated these cases from the rest of the post-communist transitions above all was their ambiguous or absent determination to follow the path toward liberal democracy and free market associated with the Western model of social development.

The question of rapprochement with the West and European integration stood out in particular. “The only successful democratization has been the wholesale imitation of European institutions” [1, 308]. The European integration was beneficial for the post-communist transitions in practically all transformation domains [10]. Thus, the best performing CEE or SEE transitions were either the new members of the EU or hopeful to join it in the near future. “All these countries have become, or are likely soon to become, reasonably well-functioning middle-income market economies and increasingly liberal democracies” [5, 3].

On the contrary, those post-communist countries that kept political and institutional distance from the European (and other Western) structures

in general performed poorly. Failure to politically and economically move closer to the EU implied a weak or reversed democratic transformation at home. This conclusion particularly pertained to the CIS countries. As Oleh Havrylyshyn put it, most of the CIS countries “are locked out of the EU path and are approaching a stable equilibrium of distorted capitalist economies dominated by a small oligarch clique, without competitive liberal markets, and polities that are at best only superficially democratic” [5, 3].

The split between the two parts of the post-communist Europe was increasingly fostered by an emergence of a clear developmental and geopolitical alternative in the East. This alternative was closely associated with Russia and its ever-growing struggle to form a separate economic, political and cultural space in the former Eastern bloc dominated by its exclusive influence.

Russia’s intention to become a part of Europe and maintain strategic relationship with the West turned out to be really short-lived. In the beginning of Yeltsin’s presidency, the Russian government indeed saw the West as a source of developmental inspiration. In the early 1990s the country was one of the leaders of radical economic reforming, which fulfilled a swift privatisation and liberalisation of the economy. At that time Russia was also actively involved in democratic institution-building. Yet, later in the same decade the liberal reforms were stalled and the expectations of building a liberal and democratic society and free and transparent market economy in Russia became increasingly grim. While Russia’s subsequent relations with the West saw their highs and lows, in this

later period the country clearly strived to become an independent and commanding power rather than a member of a Western alliance even broadly defined.

This political twist was reflected in the downward change of support for the Western model of society by ordinary Russians. Contrary to an initial positive assessment of the West as a model of progress in 1989, by 2000 as high a proportion of the Russians as 67 percent thought of the Western type of society as contradicting the Russian way of life [8, 49]. The negative appraisal of the Western values was also paralleled by a rehabilitation of the Soviet system in the eyes of a significant share of the Russian society. Since the mid-1990s more and more Russian citizens started to associate themselves with the former USSR and the Soviet system [8, 48].

The shallowness of support for the Western-bound transformation of the country in fact prepared the ground for a reverse of democratic reforms, which was carried out by the new Russian leadership in the 2000s and beyond. This reverse was above all associated with Vladimir Putin, who was first elected to the president in 2000. Very quickly Putin’s regime cemented an alternative path for Russia in terms of foreign trajectory and post-communist transformation at home.

Domestically, this special Russian path consisted in moulding of a symbiosis of the new (Western-type) institutional design, adjusted according to the needs of the ruling elite, and the structures rooted back in the Soviet system. This mixed model comprised of a state-dominated political space, non-transparent oligarchic economy

and a weak and tightly controlled civil society. While the resulted economic regime represented a quasi-market economy that heavily depended on high energy prices on the world markets, the shaping of the actual autocratic political regime was fostered by Kremlin's own illiberal "know-how" in the political institution-building [9, 11]. "By the time of Vladimir Putin's re-election as president of Russia in 2004, Russia's experiment with open politics was over" observed Steven Fish [3, 1].

The reversal of the Russian democratic transformation was particularly important due to this country's role in shaping of a full-fledged geopolitical alternative to the West. To be sure, Russia was not the cause of the stalled democratic transitions in most other CIS. The reverse of the liberal reforms in Russia rather reflected the dominant direction of the socio-political development in this part of the large post-communist region [14]. Yet, the strengthening of this trend and consolidation of the illiberal transformation trajectory there was prompted by Kremlin's efforts to return Russia to its former great-power status. The enhancement of such alternative corresponded to Russia's bid for unilateral control of the former Soviet space by fencing it off any Western influence.

Russia proclaimed itself the successor of the Soviet Union and gradually grew into a key political actor in Eastern Europe and Eurasia. In its own view, Russia was entitled to control the so-called "near-abroad" as an area of its special interests and "exclusive zone of geopolitical influence in which the presence of any external influence was seen as a challenge" [4, 20]. To this end, starting from the early 2000s Kremlin

generated and actively promoted several economic and geopolitical projects aimed at consolidating a Eurasian integration alternative to the European Union and the West in general. These projects ranged from the Customs Union, Single Economic Space, Eurasian Economic Union and, most recently, Eurasian Union. For the CIS countries included in these projects such alternative surely meant facilitating the illiberal and pro-Russian trajectory of their development.

Russia's nervous reactions to the so-called "colour revolutions" in the mid-2000s and its direct military incursion in Ukraine following the Euro-maidan in 2014 epitomised its rejection of the Western-oriented democratic model of development. Moscow regarded the West as its bitter competitor threatening its "natural" interests in the Eastern Europe and elsewhere. Since post-communist democratisation was increasingly associated in Russia with expansion of Western values in the first place, the consolidation of true democracy, free market and vibrant civil society in the region was seen as a threat.

In this way, two significantly different transformation alternatives have emerged in the post-communist Europe soon after the start of democratic transitions. These alternatives in fact shaped the most important line separating the two parts of the formerly unified space. What is more, the resulting two-fold split in the post-communist Europe in many ways has revived the old geopolitical divide, prematurely believed to be gone for good in the late 1980s – early 1990s. The transformational split between the two large groups of post-communist countries in



effect revitalised the old East-West line separating the continent. Only now the dividing line has been running through the post-communist region itself.

These different parts of the post-communist Europe have stretched within direct reach of the Ukrainian state. Following the dissolution of the Communist bloc and the break-up of the USSR Ukraine's political geography was dominated by two distinct and overall irreconcilable dimensions. On the one hand, the area comprising the new or aspiring members of the European community – the space characterised by a reasonably high level of democratic and economic development – started on the western Ukrainian border. The post-communist “grey zone”, on the other hand, extended further to the East and North-East of the country. As a result, Ukraine has found itself between the two parts of the post-communist divide.

In this situation Ukraine's age-long dubious geopolitical position between East and West has acquired a new meaning. Now, it became a country situated on the fringe between the two parts of the post-communist divide. However, unlike its post-communist neighbours on both sides of the transformational split, this “in-between” location of Ukraine was linked to its specific balancing between the two parts of the post-communist region. From the start of its transformation the country was balancing on the newly emerging geopolitical East-West line. This manifested in Ukraine's notorious East-West trajectory dilemma. Instead of making a definitive transformational and geopolitical choice Ukraine kept to a shaky equilibrium between the two alternatives. In this sense, Ukraine

became a “border country” located between Russia and the West once again in its history.

The “in-betweenness” of the Ukrainian state was reflected in both its dubious foreign orientation and respective indeterminacy of its transformation trajectory. The East-West trajectory dilemma was closely related to the well-known volatility as well as ambiguity of the official foreign and security policies of the country. Since the acquisition of independence Ukraine's foreign orientation was unstable and often indeterminate. The country's foreign course fluctuated between pro-Western and rather pro-Russian moves taken by its government in a quite quick sequence.

This specific characteristic of the country's foreign course fully manifested in the so-called “multi-vector” policy. In the 1990s and the first half of the 2000s foreign policies of president Kravchuk and particularly president Kuchma actually attempted to simultaneously follow the Western and Eastern integration courses. Such “multi-vectorism” mainly consisted in constant political manoeuvring between the West and Russia, which nevertheless failed to bring Ukraine any benefits.

Just during Yushchenko's presidency in 2005-2010, who was elected to the post owing to the pro-Western Orange Revolution in the late 2004, the situation looked different. During this period the Western vector of Ukrainian foreign policy attained a sufficient preference and political encouragement. The return of Yanukovich to power in the early 2010, then again, brought the Eastern alternative back to the political relevancy. The rhetoric

and policies of the Ukrainian state returned to the former geopolitical indeterminacy with a changing pro-Russian and pro-European inclination. Finally, the recent upheaval in the life of the country (the Euromaidan and the following conflict with Russia), leading to the election of a pro-European government, once again, has changed the direction of Ukraine's foreign trajectory to a pro-Western one.

The ambiguous foreign policies of the Ukrainian government in fact matched the indeterminacy concerning the strategy of transformation inside the country. Ukraine was continuously balancing between following either the Western or Eastern model of post-communist transformation. The domestic roots of the mentioned ambivalence of the foreign course of Ukraine stemmed from the lack of consensus concerning the strategy of transformation inside the country in the first place. Consequently, following the acquisition of its independence Ukraine was continuously balancing between endorsing and developing the Western-type institutions and preserving the structures and practices inherited from the Soviet past. Its choice of trajectory of social development was in fact stuck somewhere in the middle. Thus, building a free-market economy was inhibited by conservation of some Soviet structures resulting in half-hearted reforms and non-transparent economic relations. Likewise, Ukraine's quite significant progress in democratisation and development of vibrant civil society was yet marred with attempts at preservation of socialist-style paternalism in the state-citizens relations and even outright authoritarian reactions.

Still, Ukraine's "in-betweenness" can be said to have influenced Ukraine's transformation as well as its geopolitical standing in two different ways. On the one hand, the mere presence of the two models of post-communist development on Ukraine's borders actualised the availability of two paths for Ukraine's development both domestically and internationally. This circumstance played out to be a hindering factor, since it actualised an alternative to the free and transparent market and true democracy. Despite its illiberal and corrupt nature, the Russian-bound path of development was appealing to certain factions of the political elites and parts of Ukrainian society.

On the other hand, the country's shaky geopolitical position on the newly emerged boundary between West and East was helpful for keeping the Western model of development possible for Ukraine. This position also implied that Ukraine was close enough – both geographically and culturally – to the more successful post-communist neighbours to its West. Ukraine did lack the effective foreign stimulus for its systemic reforms either in the form of a realistic prospect for its membership in the EU and NATO or these structures' direct political supervision of institutional transformation during the accession process. However, this proximity has helped the Ukrainian society to appreciate the advantages of the pro-European developmental trajectory. The relative success story of its western neighbours played a role of a "demonstration effect" for Ukraine's pro-active parts of the society, just as the CEE's "privileged" geographic position (id est. its exposure to the Western

Europe) was a significant factor for the transitions in their own case [7].

It is difficult to say, if such demonstration effect has eventually tipped the balance for Ukraine, but the country has been slowly drifting away from Moscow's political and economic sway. At the same time, its society has been demonstrating an increased readiness for upholding the Western model of development. The Euromaidan became the most recent quintessence of such aspirations of the most active part of the Ukrainian society. It started as a reaction to the discarding of the Euro-integration course by the corrupt authorities in the late autumn of 2013. Since then the Euromaidan has become a significant boost for the pro-European modernisation trajectory of the country. In the geopolitical sense, it has come as a real chance for Ukraine to finally part with its notorious "in-between" status by radically transforming the country domestically and joining the Euro-Atlantic community internationally.

The pro-European turn in its domestic and foreign politics following the hasty escape of Yanukovich and his clique in the early 2014 has received a strong footing inside Ukraine. In fact, positive dynamics of popular support for European integration and pro-Western course in general have been registered by the sociologists for a number of years [15]. The success of the civil society in toppling the authoritarian and pro-Moscow government together with the subsequent all-national resistance to the Russian aggression have considerably strengthened the support for this course among wide groups of the Ukrainian society practically in all its regions.

Notably, this trend has been also braced by the Eastern and Southern parts of the country. There, the support for the Western vector has been traditionally lower than in the rest of the country. Yet, the recent polls have shown a marked tendency toward an increase in backing of the European trajectory (as well as the numbers of local residents who are indeterminate) compared to an even more remarkable decline of the pro-Russian course preference in these regions [6, 16]. In this way, the post-Maidan public opinion demonstrates formation of a national consensus on such issue as Ukraine's European integration.

The strong pro-European sentiments among Ukrainians overall correlate with the willingness to pursue the respective changes inside the country. High demand for prompt systemic reforms and just and effective government have characterised the mass perceptions during the Euromaidan and its aftermath. Although the consolidation of such basic institutions as transparent market, rule of law and liberal and democratic political regime in Ukraine is still far from certain, all in all the Euromaidan has set the course towards their development.

However, the new promising trend in the domestic politics seems to have taken place in a bad timing considering the contemporary international juncture. In the past, the rapprochement with the West was significantly compromised by the indecisive Ukrainian political leadership as well as lack of consent regarding the choice of foreign trajectory inside the society. This time the key hurdles and risks in the process of integration into the Euro-Atlantic structures mainly have an in-

ternational nature. While the problem of poor quality of government, eminent corruption and some other Ukraine's haunting domestic problems alone are still potentially serious enough to derail the country from the chosen course, at least three major exogenous factors have been aggravating the situation since recently.

Firstly, this is the factor of Russia. The new stronger and belligerent Russia under president Putin has focused on regaining its full control in the former Soviet space in particular. Recently, these efforts have acquired really harsh and sinister forms in relation to Ukraine. Russia's perfidious annexation of Crimea and instigating and direct involvement in the conflict in the Donbas have used both military incursion and various hybrid warfare tactics. The main goal of these actions is diverting Ukraine from the Western course, weakening its sovereignty and stalling the domestic pro-liberal reforms indefinitely.

Taking into account the Russian aggressive behaviour, the factor of a receding West in today's international relations has been damaging to Ukraine and its geopolitical standing in particular. Troubled by massive waves of uncontrolled immigration, Islamic terrorists' activity, Brexit and rise of the far right in its member-states, the EU has lost interest in further expansion. Moreover, growing Euroscepticism among its elites and societies damages the unity inside the organisation. This, in turn, threatens the EU solidary support for Ukraine's resistance to the Russian aggression, let alone its bid for Europeanisation and European integration. On the other hand, unpredictability of the US foreign policy under the new Trump administration may fur-

ther undermine Ukraine's pro-Western course and the nation's ability to withstand the Russian pressure.

Finally, recent unsettling developments in the political life of the more successful part of the post-communist Europe seem to be challenging Ukraine's efforts to join the West from a different direction. Signs of deteriorating democratic conditions as well as weakening European allegiance in some CEE countries, particularly Hungary, have led commentators to assume the possibility of a reverse of democratic transitions in the region [13]. If this trend takes root, the overcoming of Ukraine's unfavourable geopolitical standing on the verge between East and West, therefore, can take a really unexpected turn. The potential "return to the East" of the once-hailed CEE vanguard of the West-orientated transformation will make the post-communist divide less clear-cut and waning. In this way, Ukraine may find itself not on the verge but rather in the heart of the newly integrated but backward and Russia-dominated post-communist region.

The stated factors are potentially serious enough to make Ukraine's path toward Europe and the West more difficult, if not suspend it entirely. Should the unfavourable international milieu continue in the future, it will certainly contribute to the preservation of the shaky geopolitical and transformational status characterising Ukraine since its independence. However, in such situation all will depend on the ability of the Ukrainian state and its society to effectively draw on the internal resources to complete its Western-modelled democratic transition, which will also help it survive the foreign pressure coming from the East.

## Bibliography and Notes

1. Aslund Anders, *How Capitalism Was Built: The Transformation of Central and Eastern Europe, Russia, and Central Asia*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, 355 pp.

Carothers Thomas, *The End of the Transition Paradigm*, [in:] *Journal of Democracy* 2002, Vol. 13/1, pp. 5-21.

2. Fish Steven M., *Democracy De-railed in Russia: The Failure of Open Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, 316 pp.

3. Godzimirski Jakub M., *Putin and Post-Soviet Identity: Building Blocks and Buzz Words*, [in:] *Problems of Post-Communism*, Vol. 55/5, 2008, pp. 14-27.

4. Havrylyshyn Oleh, *Divergent Paths in Postcommunist Transformation: Capitalism for All or Capitalism for the Few?* Houndmills, Basingstoke, etc.: Palgrave Macmillan, 2006, 314 pp.

5. Громадська думка про НАТО: новий погляд, Web. 17.09.2016. <<http://dif.org.ua/article/gromadska-dumka-pro-nato>>.

6. Kopstein Jeffrey, Reilly David A., *Geographic Diffusion and the Transformation of the Post-Communist World*, [in:] *World Politics* 2000, Vol. 53/1, , pp. 1-37.

7. Pain Emil, *Special Characteristics of the Post-Soviet Political Regime*, [in:]

*Russian Politics and Law* 2012, Vol. 50/6, pp. 41-68.

8. План Путина: Словарь политических терминов, Москва: Европа, 2007, 144 с.

9. Pridham Geoffrey, *Designing Democracy: EU Enlargement and Regime Change in Postcommunist Europe*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, 284 pp.

10. ПРО суверенную демократию/ Ред. Л. Полякова, Москва: Европа, 2007, 632 с.

11. Rupnik Jacques, *The Postcommunist Divide*, [in:] *Journal of Democracy* 1999, Vol. 10/1, pp. 57-62.

12. Shekhovtsov Anton, *Is Transition Reversible? The Case of Central Europe*, [in:] *Transitions Forum*, January 2016, Web. 25.08.2016. <<https://lif.blob.core.windows.net/lif/docs/default-source/>>.

13. Wilson Andrew, *Virtual Politics: Faking Democracy in the Post-Soviet World*, New Haven: Yale University Press, 2005, 332 pp.

14. Зовнішньополітичні орієнтації населення України: регіональний, віковий, електоральний розподіл та динаміка, Web. 18.09.2016. <<http://dif.org.ua/article/zovnishnopolitichni-orientatsii>>.

15. Зовнішня політика України: оцінки і очікування населення, Web. 17.09.2016. <<http://dif.org.ua/article/zovnishnya-politika>>.

# Cultural Studies

**Olena Gedz'**

**THE CREATIVITY OF MYKOLA TUTKOVSKYI AS A PERCEPTION  
OF WESTERN EUROPEAN MUSICAL ROMANTICISM  
IN UKRAINIAN CULTURE OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Олена Гедзь**

**ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ТУТКОВСЬКОГО ЯК РЕЦЕПЦІЯ  
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* In the article there is analyzed the influence of European music on the work of Ukrainian composer Mykola Tutkovskiy in polydimensional period of passing from Romanticism to Modernism of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. The composer's contribution to the formation of Ukrainian national culture, development of the music education in Ukraine and enrichment of European musical culture by the works of Ukrainian composers. In the article there is researched the complexity and diversity of reflection Chopin's musical language in the works of Ukrainian and European composers.

*Keywords:* Ukrainian music culture, music school, Mykola Tutkovskiy, Frederic Chopin, rubato, popularization of Ukrainian music

Незважаючи на пильну увагу дослідників до розвитку музичної культури на українських землях кінця XIX – початку ХХ століття, поза увагою залишається творчість цілої плеяди постатей композиторів, імена яких сьогодні маловідомі або зовсім забуті. До цієї когорти належить постать Миколи Тутковського, який зробив вагомий внесок в розвиток української культури. Різноманітність напрямів творчості композиторів, наявність взаємовпливів у музичному мистецтві того часу можна вважати одним з проявів полівимірності музичної культури.

Проблему впливу європейської музики, зокрема творчості Ф. Шопена на розвиток фортепіанного мистецтва Наддніпрянської України як складової Російської імперії досліджували такі музикознавці як Б. Асаф'єв, В. Шейко, Г. Курковській, Я. Мільштейн. Окремі нюанси музичної мови Ф. Шопена висвітлено у дослідженнях українського музикознавця Б. Деменко.

Тенденції, які обумовили в музичному мистецтві поступову трансформацію Романтизму наприкінці XIX століття аналізують в дисертаціях та монографіях остан-

ніх років Н. Сікорська А. Тормахова, І. Жданько. Роботи-узагальнення, з аналізом динаміки впливу європейської музики на формування українського національного мистецтва присвятили мистецтвознавці Л. Архімович, Л. Кияновська, Л. Корній, С. Павлишин.

У запропонованій статті спробуємо висвітлити у ракурсі історичної ретроспективи творчість українського композитора кінця XIX – початку XX століття Миколи Тутковського та позначити вплив музичної мови польського композитора Фридерика Шопена на творчість українських композиторів як феномен діялогу культур.

Сучасник М. Тутковського, заслужений професор Київської консерваторії Г. Беклемішев писав, що Тутковський уособлював «одну з найбільших величин в сфері музичної культури України. Чудовий композитор, піяніст, теоретик, педагог, залишив після себе масу цінних праць, чесний, натхненний борець на музичному фронті, Микола Аполонівич безсумнівно займе солідне місце в історії музичної культури України» [14, 3].

Але той бурхливий період на українських землях негативно вплинули на популярність творчого доробку композитора та залишили його ім'я за межами відомості для широкого загалу. У травні 2016 року Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, у межах святкування 50-річчя заснування закладу, присвятив виставку українським мистцям кінця XIX – початку XX століття, в експозиції якої з архівних матеріалів відродилося ім'я М. Тутковського.

В автобіографії Микола Тутковський повідомляє, що «народився 5 лютого 1857 року в місті Липовці Київської губернії. Загальну освіту отримав в Київській гімназії, яку закінчив у 1876 році. Під час перебування в гімназії вчився музиці, до якої з самого раннього дитинства мав сильний потяг» [11].

Після закінчення гімназії М. Тутковський влаштувався в Київський університет і одночасно до Київського музичного училища Російського музичного товариства (Р.М.Т.), де займався під керівництвом В. Пухальського (фортепіано) й А. Казбірюка (музично-теоретичні предмети). Заняття музикою забирали багато часу, тому університет довелося залишити.

Іспит екстерном у Петербурзькій консерваторії він здав блискуче, з приводу чого екзаменаційна комісія надіслала до Києва професорові В. Пухальському вітальну телеграму, в якій зазначалося, що «студент Київського університету Тутковський, який закінчив освіту в київському музичному училищі російського музичного товариства, привів екзаменаційну комісію в захоплення своєю блискучою артистичною грою» [12].

Отримавши диплом вільного мистця М. Тутковський повертається до Києва на посаду викладача Київського музичного училища, де працює протягом десяти років. Одночасно він бере участь у симфонічних і камерних зборах Р.М.Т. та інших концертах.

Але давньою мрією композитора було відкриття власної музичної школи. І у 1893 році М. Тутковський її втілює. Його музична школа проіснувала 37 років і виховала за цей час



чимало музичних діячів, які працювали як педагоги й піяністи у різних містах України та за її межами.

Серед архівних документів є відомості, складені М. Тутковським про створену ним музичну школу. З них, до речі, можна дізнатися, що школа була найстарішою з усіх київських приватних музичних шкіл. «Програма школи цілком відповідала програмам консерваторій і багато учнів після закінчення курсу школи витримали як екстерни випускні випробування при інших консерваторіях й удостоєні відповідних дипломів» [10].

На початку існування школи викладачами гри на фортепіано були

М. Тутковський і його дружина Л. Паращенко-Тутковська, потім поступово персонал викладачів поповнився переважно тими, хто закінчив під їх керівництвом музичну освіту в школі і склали як екстерни випускні випробування в консерваторії: Канєвцов, Грудзінський, Дякова, Цехновська, Калевич-Кліппель, Дивильковська-Боне, Вількомирська-Королік, Бобрецька-Савіцька, Людеккан, Воскресенська та Тарковський.

У школі також певний час викладали деякі відомі в Києві музиканти: В. Пухальський, М. Лисенко, С. Короткевич. Викладання предметів було доручено фахівцям: кляса вокалу – А. Нолле, Є. Ряднов, Р. Фюрер, О. Сантогано-Горчакова, М. Бочаров, Бруно-Вібер, Ферреті-Фрага, Г. Гандольфі, Г. Сьоннерберг, Д. Вайнштейн і С. Енгель-Крон; кляса скрипки – К. П'ятигорович, А. Берглер, П. Коханський, С. Каспін та Д. Бертъє, кляса віолончелі: І. Шебелик і М. Шквор.

Такий інтернаціональний склад викладачів лише підтверджує той факт, що Україна наприкінці XIX – початку XX століття була благодатним ґрунтом для реалізації творчого потенціалу мистців різного етнічного походження. Завдяки географічному розташуванню, і незважаючи на територіальну роздільність між Російською та Австро-Угорською імперією, українці намагалися увібрати всі найкращі тенденції, що набували розвитку у музичному мистецтві Європи та світу.

У довідці, що була складена за вимогою фінінспектора відзначалось, що в школі «було 65 учнів, із них 16 – навчаються безкоштовно» [10].

Це свідчить про те, що для М. Тутковського справа виховання нової генерації музикантів була пріоритетною метою, яка відсовувала на другий план питання матеріального збагачення. Завдяки такій толерантності була вихована плеяда талановитих українських виконавців; деякі з них пізніше з успіхом з'являлись на різних оперних сценах. Серед них: С. Менцер-Друзякіна, Бікшемська, Махніцький, М. Баратова, М. Янса, Сандуцці, М. Донець, Є. Азерська, М. Глинський, Мирович (Любанська), Янішевська та інші (імена деяких із них не вказані в архівних документах). У архівах збереглися вдячні спогади цих виконавців про свого наставника [10]. Школа періодично влаштовувала публічні учнівські вечори і камерні збори.

У період з 1910 до 1920 року Микола Тутковський працював виключно як педагог своєї школи та композитор. У 1920 році його було запрошено як професора фортепі-

яної гри, теорії та гармонії до Київської консерваторії. У 1929 році М. Тутковський залишив свою роботу в консерваторії за станом свого здоров'я, а в жовтні 1930 р. примушений був припинити існування своєї музичної школи. У березні 1931 року у віці 74 років композитора не стало. Похований Микола Тутковський на Байковому цвинтарі у Києві.

Після смерти композитора дружина композитора передала багато матеріалів, що стосуються особисто Тутковського як музиканта-виконавця, композитора, педагога до «Музею діячів науки та мистецтва на Україні», що був відкритий у тридцятих роках у заповіднику Київсько-Печерської Лаври. Там також було багато матеріалів про його музичну школу: світлини, афіші вечорів школи, афіші концертів із творів М. Тутковського з нагоди 25-річчя його музичної діяльності. На жаль, музей проіснував недовго і матеріали зникли [13].

Сьогодні відомі лише матеріали, що створили архів, який залишився після смерті його дружини. Він переданий до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва у Києві. Із друкованих праць до архіву музею передано: опера *Буйний вітер*, 14 романсів на слова О. Толстого, А. Пушкіна, А. Апухтіна, О. Жемчужникова, а також М. Тутковського та інших авторів. Також у архіві-музеї зберігаються неопубліковані твори, рукописи, написані в основному в останні роки життя: це 9 творів і збірник фортепіяних етюдів у вигляді п'єс різних стилів. Кілька романсів знаходиться у музичному відділі біблі-

отеки Національної Академії Наук у Києві.

З музично-педагогічних творів М. Тутковського відомі підручник із гармонії, збірка фортепіяних етюдів та нарис історії плястичного мистецтва. З музичних творів М. Тутковського відома опера *Буйний вітер*, симфонія, увертюра та інші музичні твори для оркестру, фортепіано, скрипки, віолончелі, 17 романсів для співу, хори. Частина цих творів видана в Москві, частина у Києві.

Особливо цікавими є твори, які було видано у київському видавництві Леона Ідзіковського. Непересічною є постать самого видавця – вихідця із Польщі. На жаль, в українських архівах немає інформації щодо юнацьких років Л. Ідзіковського та чому він опинився у Києві. Відомо лише, що народився Леон у Кракові у 1827 році та в Києві став успішним підприємцем, діячем у гуманітарній сфері, який багато зробив для пропаганди української літератури, національної та класичної музики, популяризації музикантів, співаків [4]. Фірма Л. Ідзіковського видавала як книги, так і ноти. Нотно-видавнича діяльність фірми Ідзіковського є унікальною за величезною кількістю видань та за якістю нотного репертуару. Загальна кількість нотних видань фірми, за період її діяльності на теренах України (1858 – 1919) налічує понад сім із половиною тисяч видань. Фірма видавала твори композиторів світової класики, а також українських композиторів – М. Лисенка, К. Стеценка, П. Ніщинського, М. Тутковського та інших.

Унаслідок революційної експропріації приватних підприємств, на

території України, фірма „Л. Ідзіковський” припинила своє існування 1919 р. Після націоналізації київської фірми, видавництво „Л. Ідзіковський” продовжило роботу у Варшаві (1921 – 1944) [7, 49].

Саме завдяки Л. Ідзіковському романси М. Тутковського друкувалися іноземними мовами, набуваючи популярності в інших країнах. Так, наприклад, романс *Люблю тебе* виданий одночасно трьома мовами: російською, німецькою та італійською у 1913 році. А романс *Не замовкай* польською та російською. Є й окреме видання *Mów do mnie jeszcze* – лише польською мовою, на обкладинці якого позначено, що твір, крім Києва, розповсюджено також у Кракові, Варшаві, Львові, Одесі, Вільно.

Важливим є також той факт, що між Російською імперією, до складу якої в той час входили землі Наддніпрянської України, та іншими країнами не існувало літературно-художньої конвенції, внаслідок чого авторські права українських композиторів за кордоном не охоронялися. Тож, саме марка українсько-польської фірми Леона Ідзіковського забезпечувала охорону авторського права й у Російській імперії, й за її межами [7, 50].

Тяжіння Миколи Тутковського у творчості до європейської класики, до традицій Романтизму яскраво відображено у *Valse a la Strauss op. 42*, *Souvenir de Vienne (Valse de concert) op. 24*, *Valse-caprice A-dur op. 49*, *Masourka a la Chopin op. 3*.

Особливо варто відзначити ставлення Миколи Тутковського до творів Фридерика Шопена. Саме Шопен для українського компози-

тора був взірцем у фортепіанній композиції. Розмірковуючи про його творчість, Тутковський відзначає: «У цій тісній рамці піанізму він дав недосяжні зразки краси мистецтва і спорудив собі вічний пам'ятник. Він бард, рапсод, дух, душа цього інструменту. Трагізм, романтизм, лірика, героїчне, романтичне, фантастичне, задушевне, сердечне, мрійливе, блискуче, величне, простота взагалі всі можливі вираження знаходяться в його творах для цього інструменту. В естетичному відношенні стиль Шопена вже тому представляє величезні труднощі для піаністів, що вони відображені яскравим клеймом індивідуальности» [9].

До 50-річчя з дня смерті Шопена Тутковський написав статтю *Про труднощі виконання творів Шопена для піаністів*, яку прочитав в літературно-артистичному товаристві у 1899 році. У цій статті композитор поділився деякими думками про виконання творів Шопена, зробивши акцент на тому, що саме «рафінованість» є «причиною надзвичайної труднощі виконання Шопена» [9].

Враховуючи той факт, що сам Микола Тутковський був блискучим піаністом та його дружина Людмила Паращенко теж мала в музичному світі Києва репутацію віртуозної виконавиці фортепіанних творів, є логічним, що твір *Masourka a la Chopin op. 3* композитор присвятив саме дружині. *Masourka a la Chopin* надрукована була у видавництві Л. Ідзіковського у Києві та від самого початку містить на обкладинці надзвону твору фразу: «A Mademoise lle Ludmila Parasthenko».

М. Тутковський звертає увагу й на те, що багато хто з піаністів,

граючи доволі пристойно, не можуть упоратись з «Шопенівським *rubato*», спотворюючи таким чином його твори. «Шопенівським *rubato*» Тутковський називає характерну свободу в ритміці, що виражається в деяких прискореннях уповільненнях, іноді ледве вловимих, без шкоди загальній ідеї ритму. Композитор відзначає також, що клясичні твори Баха, Гайдна, Моцарта, при всій складності цілком художнього їх виконання, більшість піаністів може зіграти пристойно. Навіть Бетговен, найскладніший із клясичних авторів, звучить в технічному ракурсі у чистому й виразному виконанні – при дотриманні деяких динамічних відтінків. Але для виконання творів Шопена цього недостатньо; потрібен ще й природний смак і почуття міри.

Закінчуючи свої роздуми, М. Тутковський наголошує: «Піаніст, який добре грає Шопена, вже одним цим може пишатися. Храм мистецтва відкритий для всіх, у нього часто входять і негідні, але вівтар цього храму доступний тільки для обраних; а виконувати добре Шопена – це означає бути одним із обраних, означає бути жерцем мистецтва в найкращому значенні цього слова» [9].

Підкреслюючи особливу розмірність та закономірність природного плину шопенівської музичної мови, необхідно зазначити, що музично-часова термінологія надає кілька визначень поняття *rubato*, яке характерне для творчості Ф. Шопена й робить її унікальною. Майже у кожному визначенні *rubato*, які подаються у різних словниках та у різних авторів, з'являється багато-

манітне тлумачення терміну. Це дає змогу з'ясувати якнайбільше явищ та асоціацій, пов'язаних із певною музичною категорією.

Тож, відстежуючи етимологію терміну, можемо зазначити, що *rubato* – це вільне в ритмічному пляні музичне виконання, яке заради емоційної виразності відхиляється від рівномірного темпу. Термін виник в епоху вокальної музики епохи Бароко. Про застосування його в інструментальній музиці писав Л. Моцарт. У клавірній музиці XVIII століття знаходимо це поняття у К. Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта, в XIX столітті – у Ф. Шопена. Однак, у цю епоху таке значення *rubato* виходить із вжитку, й стає позначенням відхилень від строгого темпу, що охоплюють всю музичну тканину, а не лише окремі її складові [15].

На думку Бориса Асаф'єва *rubato* – це манера, спосіб виразного виконання за допомогою легких, ледь помітних відхилень від строгого ритмічного збігу мелодії і супроводу. Застосування *rubato* вимагає тонкого смаку й ритмічної чутливості від виконавця, перетворюючись, в іншому випадку, в неорганізовану й довільну гру. У своїй суті *rubato* є ритмічною імпровізацією [1, 117].

Цікавим є буквальный переклад терміну *rubato* з італійської мови, який означає викрадення, пограбування [8, 142]. Тобто *rubato* розуміється і як буквально вкрадений темп. Дотримуючись цієї теорії, польська піаністка та педагог Ванда Ландовська зазначає: «*Rubato* не повинні бути симетричними. *Rubato*, яке вже раз зустрічалося не можна повторювати, інакше воно перестає бути часом, узятим у борг» [5, 370].

З'ясування змісту агогічних явищ у музичному мистецтві пов'язується найбільшим чином із композиторською та виконавською творчістю романтиків. Загалом ідеться про реальне сполучення, єдність тотожних і розрізнявальних моментів темпорозмірного відношення тривалости долей у їх русі [3, 237]. Тільки той, хто майстерно вмє грати в такт, може собі дозволити відомі зрушення в темпі – агогічні відхилення і *rubato* [2, 48].

Крім Тутковського, думки про Шопенівське *rubato* висловлювали Ф. Ліст, К. Мікулі, Я. Клечинський, В. Ленц. За свідченням сучасників Ф. Шопена, він постійно порівнював ліву руку піаніста з диригентом, який не має права відходити від взятого темпу, в той час як права робить вільні відхилення від нього [6, 21]. Ф. Шопен завжди вчив свободі, але в точних рамках організованого ритму. Такт – це душа музики, це принцип, якого цей композитор дотримувався неухильно протягом всього свого життя [6, 23].

Яков Мільштейн зазначав, що сам Фридерик Шопен чудово розумів всю складність подібної манери гри, і по суті, повну неможливість пояснити її будь-яким терміном. Цю манеру треба знати, розуміти, відчувати, – в іншому випадку всі визначення і роз'яснення залишаться марними. Чи не тому Шопен в зрілі роки перестав вказувати *tempo rubato* у своїх творах [6, 22].

Прихильність Тутковського до творчости Шопена відстежується і в програмах публічних іспитів з фортепіано учнів його музичної школи, що зберігаються в архівах Центрального державного архіву-музею літе-

ратури і мистецтва в Києві, й учнівських концертних, що проходили в Києві й називалися «учнівські ранки кляси Тутковського» або «учнівські вечори кляси Тутковського». Це етюди, ноктюрни, концерти. Навіть у брошурі *Правила і програми музичної школи вільного мистця М. А. Тутковського*, затвердженій міністерством внутрішніх справ у 1916 році, до програм кляси зі спеціального фортепіано середнього і вищого курсів обов'язково вносились твори Ф. Шопена. Тож М. Тутковський вважав, що виховання високопрофесійного піаніста неможливе без роботи над творами Ф. Шопена не тільки в технічному, але й у емоційному плані.

Микола Лисенко також не уявляв виховання майбутніх українських професійних піаністів без вивчення творів Фридерика Шопена. У педагогічному репертуарі М. Лисенка музика польського композитора посіла значне місце (від мініатюр до драматичних поем). Твори Шопена звучали в репертуарі відомих українських піаністів В. Пухальського, Г. Беклемішева, К. Михайлова, Г. Нейгауза. Тому музика Ф. Шопена відіграла значну роль у формуванні української фортепіанної школи.

Загалом можна висувати, що багатогранна діяльність Миколи Тутковського була спрямована на розвиток та формування української музичної культури.

### Bibliography and Notes

1. Асаф'єв Борис, *Путеводитель по концертам*, Москва 1978, 200 с.
2. Бадур-Скода Ева и Пауль, *Интерпретация Моцарта*, Москва: Музыка 1978, 373 с.

3. Деменко Борис, *Категорія часу в музичній науці. Теорія специфікацій: дисертація ... доктора мистецтвознавства*, Київ 1997, 293 с.

4. *Видавнича династія Іздіковських*, Web. 12.02.2016. <<http://kiev-history.com.ua>>.

5. Ландовская Ванда, *О музыке*, Москва: Радуга 1991, 438 с.

6. Мильштейн Я. И., *Советы Шопена пианистам*, Москва: Музыка 1967, 119 с.

7. Савченко Ірина, *Видавнича фірма Леон Іздіковський (до 150-річчя заснування)*, [у:] *Бібліотечний вісник* 2009, № 3, с. 49-58.

8. Соколов Александр, *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*, Москва: Музыка 1992, 230 с.

9. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 7: *Про труднощі виконання творів Шопена для піаністів. Текст лекції*. 1899 р., 3 арк.

10. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 9: *Короткі відомості, складені М. Тутковським про створену ним музичну школу. 1929 – 1930 р.*, 5 арк.

11. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 10: *Автобіографія. Рукопис. 1930 р.*, 5 арк.

12. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 20: *Газета «Новини – біржова газета», 1881 р.*, 6 арк.

13. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 22: *Біографічна довідка М. Тутковського, складена В. Шпилевич, 1975 р.*, 5 арк.

14. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ*, Фонд 129: *Микола Тутковський, український композитор, педагог, музично-громадський діяч, 1881 – 1975 рр.*, Опис 1, Справа 23: *Характеристика творчої діяльності А. Тутковського; за підписами Г. Беклемішева, М. Донця, Івановського, В. Пухальського. 1931 – 1932 р.*, 6 арк.

15. Харлап М., *Темпо Rubato*, [в:] *Музыкальная энциклопедия: В 6 томах*, Москва 1973 – 1982, Том 5, с. 495.

**Viktor Stepurko**

**PAVLO HUN'KA:  
UKRAINIAN VOCAL AND HISTORICAL PARALLELS**

National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art, Ukraine

**Віктор Степурко**

**ПАВЛО ГУНЬКА:  
УКРАЇНСЬКІ ВОКАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ**

*Abstract:* In the article there are analyzed the works of contemporary singer Ukrainian diaspora in the context of implementation of the cultural project "Ukrainian Art Song", the initial positions of philosophical and poetic symbolism vocal heritage of M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepovyi, Western composers of the early 20<sup>th</sup> century. It can be considered that the functioning of various dimensions in the works of Ukrainian composers of certain times promotes enlargement of semantic space of vocal genre, artistic expression of art introversion. Special attention is payed to issues of organization of singer's performing artistic process through the inclusion of different stylistic components related to his personal perception of certain periods of history of Ukraine.

*Keywords:* art song, chamber and vocal work, interpretation, artistic introversion, social extroversion, psychological impact, author's mentality, associative line, media space, intonation component

На порталі «The Ukrainian Art Song Project» щодо Павла Гуньки стверджується: «Коли артист був ще малим і співав дяківку в українській церкві в Англії, зацікавився нашими композиторами. Відтоді жив мрією – записати найбільшу у світі антологію українських авторських клясичних пісень» [6].

На думку канадського музикознавця Василя Сидоренка, мистецька пісня для голосу й інструменту з'являється на початку XIX ст., коли техніка гри на фортепіано досягає певної досконалості. «Чому мис-

тецька, а не художня пісня?», розмірковує В. Сидоренко. Бо «замість того, щоб сліпо запозичати ідіоми з російської мови, треба творити відповідну українську термінологію. Мистецька пісня – це найкраща назва, яка уникає всіх неточностей слова художній» [8].

Тож, творчий проєкт із серії «Українська мистецька пісня» було започатковано в 2004 році. Це ініціатива, яку спрямовано на запис і опублікування більше 1000 вокальних творів 26 видатних композиторів України різних часів. Третину запля-

нованого вже здійснено в найкращих студіях світу за фінансування української канадської діаспори. Записано вже понад 350 творів композиторів: Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, Стефанії Туркевич і Василя Барвінського. Записи здійснено у співпраці з відомими канадськими співаками не українського походження.

Британський співак українського походження Павло Гунька наголошує: «Реалізацією цього знакового проекту маємо на меті допомогти українцям, та й не тільки українцям, зрозуміти, що Україна – не тільки гопак і шаравари, вишиванка і вінок, а значно більше. Це особливо потрібно саме тепер, у надзвичайно важкий для України час, щоб про неї знали як про культурну націю» [3].

Коло мистецьких інтересів співака досить широке. Ще у 15-ть років він створив хор, що співав літургійні твори в українській церкві. У 2014 році, вже відомий в світі мистець, Павло Гунька із новоствореним у Великій Британії хором «Булава», що складався здебільшого з не українців, уперше виступив в Україні й у патріаршому соборі Воскресіння Христового Української Греко-Католицької Церкви у Києві виконав святу Літургію Миколи Леонтовича та духовні хоріві твори українських композиторів.

У 2016 році співак Павло Гунька здійснив гастрольну поїздку до України (Київ, Львів, Івано-Франківськ), у якій презентував свою програму «Світ Тараса Шевченка і Вільяма Шекспіра в українській мистецькій пісні». Разом із піяністом Ричардом Вайлдсом було озвучено камерно-вокальні твори Миколи Лисенка,

Якова Степового, Стефанії Туркевич на поезію Тараса Шевченка та *Цикл Шекспірівських сонетів* Олександра Яковчука у перекладах Остапа Тарнавського.

У цей же період співак провів кілька майстер-клясів. Галина Бень, одна із присутніх на цьому заході, захоплено пише: «Запам'ятаються слова Павла Гуньки: пісня – це монолог, експресія думки. Пісня не виникає з нічого, співак, виходячи на сцену, вже повинен мислити тією темою, що живе в пісні. Він не може “мертво” стояти під час музичного програшу в пісні й оживлятися при вступі зі словами. Пісня виникає не зі слів, а з початком музики. Слова пісні повинні впливати з наших мовчазних переживань, наших роздумів. П. Гунька навчав співаків бачити кожен пісню як маленьку п'єсу, де є тема, сюжет, дійові персонажі, є розвиток, фінал... Отже заспівати – це прожити шмат вокально-сценічного життя. Це, по суті, зіграти певну роль!» [2].

Сам співак в одному з інтерв'ю говорить: «Коли я співаю одні й ті ж самі тексти, помічаю, як поступово змінюється моє ставлення до вимови, дихання, динаміки, акцентів, кульмінацій, спадів. Від цього співати стає набагато легше, доводиться менше співати, ніж вимовляти, віщати, кольорувати, шліфувати інтонаційні деталі» [1].

Музикознавець Любов Кияновська після виступу співака з цією програмою у львівській філармонії написала: «Програма концерту була обрана доволі ризиковано – повністю присвячена українській музиці, та ще й складена не з самих “шлягерів”... Небагато ми знаємо співаків навіть у самій Україні, які формують



програму таким чином. Розмови про “незручність” Лисенкового вокалу, “вторинність”, меншевартісність української музики у порівнянні з іншими європейськими культурами, “одноманітність” сентиментальних образів, які аж надто часто ведуться в середовищі наших музикантів-“патріотів”, абсолютно переконливо, сказати б – геніяльно спростовуються інтерпретацією Павла Гуньки» [5].

Звичайно, Микола Лисенко, – це погляд у майбутнє, а тому він не одразу розкривається слухачеві. Зважаючи на шаблонність цієї сентенції, яка закріпилася в українському музикознавстві, зазначимо, що парадокс тут у тому, що в минулому кожної творчої особистості молодість, щастя, радість любови, в майбутньому, з релігійної точки зору – рай, а в теперішньому – сувора реальність. Як людина віруюча, Микола Лисенко розумів взаємопов’язаність історичних епох і мав мужність визнавати реальність: колишню, теперішню й майбутню.

Відомим є факт, що навіть його родич і співавтор оперних проєктів Михайло Старицький критикував за ускладненість музичної мови. У пізніші часи до такої критики додалася ще й переляканість адептів українства тим фактом, що Лисенко привносить у народну стихію клясичні структури, порушуючи імпровізаційний характер музичного мислення українців. Дійсно, вихований на європейській клясично-романтичній традиції, композитор вибудовує свою творчість гідною світового рівня. Однак, історичний парадокс у тому, що мислення мистця досить часто знаходиться на рівні позачасових меж.

Слухаючи, наприклад, лисенківські солоспівни на вірші Т. Шевченка у виконанні П. Гуньки, відчуваєш як співак разом із композитором робить спробу увіходити в іншу реальність. Якщо є орієнтири, то там легко віднаходити народні або жанрові (наприклад, вальсові) інтонації. Якщо ж є необхідність заглибитися у колишню епоху (наприклад, Гайдамаччини), змальовану Шевченком, то одразу ж відчувається, як композиторові й співакові «бракує слів» (музичних і вокальних засобів виразности), як їм «заважають» віршові ритмічні структури, які композитор винахідливо пробує обійти, а співак відшуковує додаткову виразність музичної інтонації у тембральних якостях свого голосу.

Щоб відтворити страшні історичні реалії композитор «ламає» тональні сполучення, насичує хроматизмами мелодику солоспівів, використовує нереальні злами текстурних протиставлень, але не досягає бажаних результатів, тому що тонально-ладова система композиції не дає такої можливості. Тут необхідно мати на увазі, що Тарас Шевченко зростав і виховувався в епоху, коли «в Україні культивування регіональних, місцевих традицій було тим чинником, який сприяв затримці барокових традицій. [...] Особливо істотним для України був [...] захист гідності “маленької людини” в душі неостойцизму. Шевченкові слова “возвеличу отсих малих рабів німих” можуть окреслювати конструктивне спрямування цієї течії [...]» [7, 230]. Романтизм же “втікає” від всіх реальностей у містичні обрії.

У цьому контексті чого вартий лише твір М. Лисенка *Зоре моя вечір-*

ня на вірш Т. Шевченка, у якому згадуються повішені “нехрещені діти”. Відчувається, що християнська душа композитора не сприймає цього образу, відвертається від нього, структуруючи образ як лірико-пасторальний у вступній частині, а в подальшому – на основі баркарольного ритму, що також не може допомогти висловити цей страшний образ. І хоча музичний ряд скрупульозно слідує за текстом (“нехрещені діти” – елементом думного ладу, “вовкулак ночує” – збільшеним тризвуком, “сон-трава при долині” – пентатонікою, “а про людей...” – паузою, “Богові розкажеш” – церковним наспівом), однак, найвиразнішим тут видається драматично-гнівне соло фортепіано у завершенні твору, що й підтверджує розпач композитора у неможливості віднайти відповідну вокальну інтонацію для висловлення цього жаху.

Отже, найголовнішою сутністю інтимної камерно-вокальної творчості Миколи Лисенка є символічно прихований мотив любови до рідної землі, вболівання за її долю, що не може бути висловленим відверто, зважаючи на історичні умови творчого існування самого композитора. Здається, що канадські співаки, які беруть участь у реалізації проекту «Українська мистецька пісня», це розуміють як заслугу Павла Гуньки.

Тож, не випадково найпопулярнішими солоспівами М. Лисенка в Україні до сьогодні є присвячені кохання, щастю, прекрасній природі України, а багато з них “спасалися” від гонителів всього українського за кордоном і лише зараз повертаються в Україну зусиллями канадської діаспори.

Ця проблема стану «внутрішньої схованки» стосується й учня

Миколи Лисенка – Кирила Стеценка. Більш того, згущення історичних подій навколо парадигми української ментальності, гіркий досвід його вчителя, спонукують К. Стеценка до ще більш прихованої мистецької інтроверсії, що висловлювала б його українськість. Всі більш-менш відверті натяки на боротьбу або спротив у таких творах ретельно приховуються автором без будь-яких спроб їх подальшого оприлюднення. Це стосується, наприклад твору на вірш Івана Франка *Коваль*, написаного в стилі українського танцю – козачка, з вкрапленням гнівних і революційно-патосних фраз: “Ходить люди, порану, вибивайтесь з туману!” та “...В тую кузню, де кують ясну зброю замість пут”. Звертає на себе увагу й єдиний російський романс в стилі Пьотра Чайковського на вірш Константина Бальмонта *Довольно (Досить)*, що подається під виглядом любовної лірики. Однак, за історичним контекстом після слів: “Когда вы порвали струну, когда растоптали весну...” (“Коли ви порвали струну, коли розтоптали весну...” – рос.) й “Но если еще я пою, я помню лишь душу мою, / для вас уж давно я погас, довольно, довольно мне вас!” (“Але якщо я ще співаю, я пам’ятаю лишень душу мою, / для вас вже давно я згас, досить, досить мені вже вас!” – рос.), стає зрозумілим його антиросійський підтекст. Написаний у 1909 році, цей твір ніколи не видавався і був невідомим широкому загалові.

Творчість Якова Степового, можливо, найясніше висловлює сутність української ментальності цієї доби, звершеної в емоційній та психологічній розшарпаності суспільства. А інакше не можна оцінити те, як в од-

ній людині може уживатися стільки болю й радості, романтичної захоханості й іронічної реалістичності (натуралістичності), відчайдушного несприйняття певних реалій сьогодення, одночасно й примирення (песимістичного знесилення).

Молодий, розумний, добра людина Яків Степовий бачить і відчуває світ набагато ширше й глибше, ніж йому дозволено часом. І ця ментальна захованість (прихованість) є проявленою як мистецька інтроверсія в усіх його творах. Мистець розуміє: трагізм українськості, що продовжується століттями і тисячоліттями, неможливо висловити в поезії, музиці, драмі, малярстві, філософії, а тільки в спілкуванні з власною душею, з Богом.

Яків Степовий як творча особистість існує на перетині століть, і розуміє, що доля України – існування на перетині всіх історичних шляхів, яке ніколи не переривалося й не перерветься, допоки ми не прийдемо до Бога. У цьому контексті, чого варті лише його солоспіву *Прийшла в церкву стара баба* на слова С. Руданського, яка ставить свічку святому, а “другу чорту ліпить...”, та *Каменярі* на слова Івана Франка, де звідкілясь “згори” голос велить: “Лупайте сю скалу!” – від Бога, чи від диявола.

У всьому ж іншому у Якова Степового, як завжди: в любовній ліриці незрозуміло, чи це любов козака до дівчини, чи любов композитора до України, але Раю, якого “ми у Бога благаєм”, у музиці не відчувається (слова Т. Шевченка). У гнівних, драматичних піснях не знаходимо відповіді на запитання: “Потік століття” – добро, чи зло (слова Олександра Олеся), не можна зрозуміти й що симво-

лізує образ мітичного орла – володаря джерел. Але це запитання більше до поета, сам же композитор задовольнився революційним патосом. Характерним у цьому сенсі є і його переспівування теми *Коваля* на вірш Федора Петрушенка, де образ Коваля (у порівнянні з твором *Коваль* К. Стеценка на вірш І. Франка) подається у песимістичному знесиленні й гине (“...під ковадлом сам коваль...”). Однак, патосне завершення твору («Та крізь тугу / річ з ковадла чути другу, / річ веселу та нову: / “Ой живу, живу, живу!”») ускладнює розшифрування мистецької інтроверсії автора й не дає зрозуміти, якої духової ментальності ця містифікація – пролетарської чи національної.

Загалом же, геніяльність “малороса” Якова Якименка (псевдонім “Степовий”) у бажанні всеохопленості, у творах якого знаходимо, окрім революційного надхнення й містичні образи Вагнера-Скрябіна, і витончену грацію Дебюсі. Особливо вражають його стилізації аристократичного російського “духу” в романсах *Хотел бы в единое слово* (*Хотів би в єдине слово. – рос.;* переклад із Гайнриха Гайне), або *Спите, полумертвые увядшие цветы* (*Спять, напівмертві зів’ялі квіти. – рос.;* слова Константина Бальмонта). Вершиною ж слід вважати романс *Вечір* (слова Якова Щоголева), в якому композитор стилізував знаменитий дует Пьотра Чайковського з опери *Пікова дама*. Це такий псевдо-ідеалізований образ українських реалій того часу. І знову ж таки, тут є прихованою сутність авторського ставлення, коли з контексту створеного образу не зрозуміло: чи це іронія з приводу змоскальщенос-

ти Малоросії, чи закоханість у цей ідеал.

У підсумку, вокальну творчість Якова Якименка можна назвати правдивим відображення розшарпаності степової України всіх віків, що стоїть на роздоріжжі, як ота вивітрена "скіфська баба", яка поступово втрачає саму себе у спробах вловлювання всіх вітрів світу.

Подібні враження складаються й від представлених у проекті «Українська мистецька пісня» творів галицьких композиторів. Найперша подібність інспірується такою ж відвертістю у висловленні своєї українськості. У Дениса Січинського: *Дума про Нечая* (слова невідомого автора), *І золотої й дорогої* (слова Тараса Шевченка), *Серенада Яреми* (слова Тараса Шевченка з поеми *Гайдамаки*); у Станіслава Людкевича: *За байраком байрак* (слова Т. Шевченка), *Ой вербо, вербо* (слова Василя Пачовського), *Коваль* (слова Івана Франка), «*Восени*» (слова Івана Франка), *Засумуй трембіто* (слова Романа Купчинського); у Василя Барвінського: *Ой поля, ви поля* (слова Олександра Кониського), *Ой люлі, люлі, моя дитинко* (слова Тараса Шевченка), *Сонет* (слова Івана Франка). Однак, є й відмінність – у вільнішому оперуванні образним розумінням Бога. У Дениса Січинського: *Кілько дум ту переснилось* (слова Уляни Кравченко); у Станіслава Людкевича *Я й не жалую* (слова Агатангела Кримського), *Нині миру єсть спасенне* (слова Василя Пачовського), *Подайте вістоньку* (слова Олександра Олеся); у Василя Барвінського: *Псалом Давида* (переклад Пантелеймона Куліша), *Ой дивнеє Нарождення* (колядка), *Що то за Предиво* (колядка).

Взагалі, слід відзначити досить вагомі стилістичні відмінності галицьких композиторів у порівнянні з М. Лисенком, К. Стеценком та Я. Степовим, що характеризує їх регіональний статус. Це проглядається у тематиці, використанні фольклорних джерел і, як це дивно, у більш модерному, прозахідному ставленні до гармонії, вокальної мелодики й конструктивних особливостей своїх композицій. Тут відчуваються не лише стилізації західно-романтичних традицій таких композиторів як Ф. Шуберт, Р. Шуман тощо, а й впливи Р. Вагнера, Г. Берліоза, раннього А. Шенберга і, навіть, К. Дебюсі. Так, у Д. Січинського і В. Барвінського на тлі мелодичних елементів фольклору зустрічаються більш колористичні імпресіоністичні гармонії, у творчості С. Людкевича закріпився еліптичний принцип мислення – з постійними тональними зрушеннями, навіть на рівні однієї музичної фрази.

У підсумку слід зазначити, що творчість галицьких композиторів у мистецькому пляні є більш екстраверсійною, що висловлюється у розгалуженому використанні галицьких фольклорних джерел, ляпідарному і відкритішому висловленні певних соціальних сентенцій і релігійних уподобань. Саме через це вона менш інтимна, прихована у висловленні мотиву любові до рідної землі, вболівання за її долю, власної спорідненості з її національними витоками.

Особливий статус у цьому списку імен галицьких композиторів належить Стефанії Туркевич, яка як мистець у часі й просторі знаходиться в іншому вимірі. Однозначно можна визначити її творче спрямування як композитора-символіста, хоча вона й

навчалася у додекафоніста Арнольда Шенберга й робила спроби працювати в стилі Бенджаміна Бріттена. Однак, для неї як для жінки-композитора важливим є висловлення особистісних, глибоко інтимних почуттів. У представлених творах немає жодного спомину про національну ідентичність авторки або соціальний контекст її життєвих шляхів, але є висловленим почуття людської загубленості у пошуках власної долі.

Тож стає зрозумілим, чому П. Гунька у концертному проєкті «Світ Т. Шевченка і В. Шекспіра в українській мистецькій пісні», представленому в Україні 2016 р., розпочинає свій виступ твором М. Лисенка *Минають дні* на Шевченкові слова, а завершує експресіоністичною обробкою кількох рядків цього ж тексту композиторкою С. Туркевич. Суть такого артистичного прийому – у бажанні засвідчити історичну незмінність трагічної долі України у просторі-часі й спробувати перевести її розуміння із соціально-історичного контексту у площину містичного символізму. Необхідність такого художнього рішення диктується сучасністю, в якій швидкоплинна мімікрія національних загроз усвідомлюється українцями вже на рівні інтуїтивних відчуттів.

Взагалі, можна лише захоплюватися цією титанічною роботою, яку проводить співак Павло Гунька, щодо втілення в життя своєї мрії – донести до слухача красу української душі, втіленої у вокальних творах українських поетів і композиторів. Уявімо, що творчість українських композиторів для всієї команди проєкту «Українська мистецька пісня» на початку його заснування є такою ж да-

лекою, як для нас, українців, американська музика початку ХХ століття і стараннями П. Гуньки вона стає для них близькою і зрозумілою. Тож, вражає витончено-піітетне ставлення співаків-іноземців до нашої музики, розуміння складних історичних обставин і ще складніших мистецько-інтроверсійних реакцій українських композиторів на соціальні проблеми їх часу. Через ці виконавські інтерпретації відкривається цілий світ людських можливостей до вселюдського взаєморозуміння, бо «вже немає ні елліна, ні юдея», як сказано у Святому Письмі, а є правда життя, правда людської адекватності у спогляданні «світу цього».

Можна довго перераховувати твори із цього проєкту, в яких геніальність композитора поєднується з унікальною виконавською майстерністю співаків, акомпаніаторів і звукорежисерів. Звичайно, здебільшого вражає високий інтелектуальний рівень осмислення виконуваних творів самим П. Гунькою. Такими творами є, перш за все, вокальні шедеври М. Лисенка на слова Т. Шевченка, наприклад, *По діброві вітер віє, Минають дні, Мені однаково, Молітесь, братія, молітесь!*, *Гетьмани* та багато інших. Наприклад, у одному з цих солоспівів, чого тільки варте його, Гуньки, психологічно відмінне інтонування двох фраз поета, поставлених у часі композитором поряд, без паузи на роздуми: «Доле, де ти? Доле, де ти?» Для їх вдалого озвучення необхідно мати не лише вокальну майстерність, але й розвинуту акторську лабільність, чим і вирізняється виконавська манера співака.

У цьому сенсі, варто згадати, що Національну премію імени Тараса

Шевченка присуджують в Україні співакам за майстерне виконання італійських опер, у той час як унікальність проекту «Українська мистецька пісня», майже здійсненого Павлом Гунькою, вже є доконаним фактом і мав би бути поміченим Шевченківським комітетом. Адже, можна сказати, що цей проєкт відроджує колосальний пляст вокально-мистецького надбання українських композиторів й ім'я співака Павла Гуньки відтепер назавжди буде пов'язаним з цією подією.

Слід наголосити, що проєкт «Українська мистецька пісня», який втілює П. Гунька, його трактування творів, заяви в медія-просторі не можуть не викликати й дискусії в українському суспільстві. Так, наприклад, у творі В. Барвінського *Вечором в хаті* (на слова Б. Лепкого) доречним виглядає тембрально змінений до огидного скреготу і шипіння виголос фрази “твоя товаришка давна, нудьга, нудьга”. Те ж саме можна сказати й про сарказм у творі К. Стеценка *Цар Горох* (на слова В. Самійленка), у якому співак постійно здійснює вокально-образні “перевтілення”. Однак, не можна погодитися з трактуванням образу Яреми з *Гайдамаків* Т. Шевченка, який, за словами П. Гуньки, трактується ним як жорстокий, хтивий убивця, що йдучи на війну і відчуваючи свою близьку смерть, очікує від дівчини лише сексуального задоволення [4]. Така позиція протирічить як шевченковій естетиці, так етноменталітету українців. На щастя, в запису такого трактування не відчувається, а художній образ подається співаком як традиційно-ліричний. Звичайно, пошуки нових потрактувань клясичної творчости

мусять існувати, однак не слід забувати, що ігнорування авторської естетичної плятформи, окрім небезпеки викривлення історичних фактів, виховує у слухача ще й цинічне ставлення до клясичного надбання, за яким декому можуть подобатися домальовані вуса у Монни Лізи Леонардо да Вінчі, а комусь, можливо, втішним є вважати Тараса Шевченка подібним до себе п'яничкою.

Доречно тут згадати й трактування однієї з частин твору О. Яковчука *Цикл Шекспірівських сонетів* як висловлення любовних інтенцій чоловіка до чоловіка, маючи на увазі, буцімто, Шекспірівські вроджені бісексуальні мотиви. Однак, проповідування на концертних підмостках України цієї “ліберальної” цінности двома чоловіками (співаком і композитором), одруженими з жінками, виглядає досить дивним. Тим більше, зрозуміло, що це випадає з парадигми національних та релігійних уявлень українців.

Є ще одне зауваження, яке може викликати дискусії. П. Гунька у багатьох своїх інтерв'ю жаліється, що виховані на російському репертуарі українські співаки, які у часто гастролують світом, цураються українського репертуару. З його слів не зрозуміло, чи пропонувалося цим співакам взяти участь у проєкті «Українська мистецька пісня», а вони від нього відмовилися. У будь-якому випадку, наштовхуємося тут на парадокс: світовий оперний бізнес цінує німецький, італійський, російський репертуар і, відповідно, ангажує до нього й українських найкращих співаків, а Павло Гунька до запису вокальних творів української музики для подальшого представлення її на

світовому концертному ринку запрошує відомих канадських співаків. Це й є той парадокс, про який говорить і сам П. Гунька: «Ми не цінуємо свого!». Тож, світ можливо й пізнає достойний рівень цієї музики, однак, українські слухачі так і залишаються під “культурним” протекторатом північного сусіда, тому що відродження національної свідомості має розпочинатися з України.

Здається, що П. Гунька під час відвідин України з концертами зрозумів, в якому занедбаному стані знаходиться тут академічна концертна діяльність, а про український репертуар виконавців – годі вже й говорити. Оперні театри, включно й із національними, десятиліттями мають на концертний сезон у кращому випадку одну-дві українські опери – *Наталку Полтавку* Миколи Лисенка та *Запорожець за Дунаєм* Семена Гулака-Артемовського. Тож, необхідно проявити значні зусилля для відродження національного духу в Україні, щоб титанічна праця наших геніїв-пророків не залишилася мітом (як слушно формулює цю ідею Оксана Забужко в монографії *Шевченків мит України (спроба філософського аналізу)* [9]). Ясно, що українська діаспора всього світу має бути зацікавленою у цьому, а найперше українці, що проживають в Україні.

Окремо слід сказати і про виконавський рівень здійснених записів. Найперше, що впадає в око, звичайно ж, погана вимова українських текстів канадськими співаками. Зважаючи на символізм поезії, її регіональні особливості, важко почути й зрозуміти, наприклад, фрази у вокальних творах С. Туркевич (“боре колисанко” або “за топірцем манжає день”),

якщо, до того ж, ще й вимова слів неякісна, а у тенора, наприклад, в одному з творів приголосний “х” вимовляється важко з хрипом, й здається, що у цей час перегортаються сторінки нотних партій. Навіть у виконанні П. Гунькою твору С. Людкевича *Піду, втечу* на слова О. Олеся в тексті “всім болем серця прокричу криваву пісню мого краю” замість слова “краю”, ясно прослуховується якесь “саю” (можливо, технічна похибка звукорежисерів).

Особливо невдалим слід вважати виконання твору С. Людкевича *Кождим вечером царівна* на слова Г. Гайне (у перекладі невідомого автора). Досить проблематичною тут видається інтонаційна складова. Звичайно, слід зважати на той факт, що це твір ще молодого на той час композитора. На жаль, слід відзначити, що інтонаційна складова у виконанні музики галицьких композиторів, мислення яких є більш модерним у порівнянні зі “слов’янським” стилем М. Лисенка, К. Стеценка та Я. Степового, викликає найбільше зауважень.

Звичайно, можна стверджувати, що не всі записані твори у цьому проєкті є шедеврами мистецької творчості, але мають тільки виконати більш скромну роль аудіо-фіксації для їх збереження. Однак, за умови розповсюдження через світову інтернетну мережу також і в нотних зразках, бажано було б представити аудіо-файли на більш високому виконавському рівні. З прикладу роботи над записами свого колективу хормейстером Камерного хору «Київ» Миколою Гобдичем та звукорежисером Андрієм Мокрицьким відомо, яка скрупульозна робота здійснюється ними у цьому напрямку і які за-

раз існують високі вимоги до записів у світовій інтернетній мережі.

Тим не менш, у підсумку слід повторити, що проєкт є унікальним і має бути поміченим, перш за все, українською державою для розповсюдження в музичних навчальних закладах, для сприяння у виконанні цих творів на рівні концертних установ і таке інше. А найголовніше, що цей проєкт виконує місію збереження української культурної ідентичності для наступних поколінь, фіксує у віках сутність українського генофонду.

### Bibliography and Notes

1. Єфименко Аделіна, *Шевченко, Шекспір та українська мистецька пісня*, "Дзеркало Тижня. Україна", № 20, 04.06.2016.

2. Бень Галина, *Майстер-клас всесвітньо відомого оперного співака Павла Гуньки*, Web. 12.06.2016. <<http://kultart.lnu.edu.ua/news/majster-klas>>.

3. Павло Гунька: *«Україна – не тільки гопак і шаровари, вишиванка і вінок, а значно більше»*, "Галицький кореспондент", Web. 11.07.2016. <<http://gk-press.if.ua/pavlo-gunka>>.

4. Павло Гунька: *«Я співаю як музикант-актор»*, "Культура", Web. 10.06.2016. <<http://cultua.media/pavlo-gunka>>.

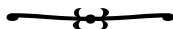
5. Кияновська Люба, *Українські пісенні шляхи Павла Гуньки*, Web. 13.06.2016. <<http://conservatory.lviv.ua/novyyny-uk/ukrajinski-pisenni-shlyahy>>.

6. Крижанівська Марічка, *Один з найкращих співаків світу Павло Гунька вперше гастролює у Львові*, [у:] *Головні новини Львова*, Web. 08.06.2016. <<http://zaxid.net/news/showNews>>.

7. Найден Олександр, *Бароко – визначник стильового розвитку українського мистецтва нового часу. Українська художня культура*, Київ: Либідь 1996.

8. Британський бас-баритон Павло Гунька знає сім мов, Web. 02.06.2016. <<http://gazeta.ua/articles/culture/>>.

9. Забужко Оксана, *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*, Київ: Абрис 1997, 144 с.





**Anastasiya Kravchenko**

**CHAMBER PERFORMANCE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF  
UNIVERSALISTIC MEASUREMENTS IN POSTMODERN AESTHETICS**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Анастасія Кравченко**

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ  
УНІВЕРСАЛІСТСЬКИХ ВИМІРІВ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕСТЕТИКИ**

*Abstract:* The article is devoted to study the universalism manifestations in postmodern aesthetics of chamber instrumental performance in Ukraine of the late XX – early XXI centuries. There is outlined the background for the formation of performing type of universal interpreter of chamber instrumental music, there are indicated manifestations of genre and style, interarts and general artistic universalism in the ensemble aesthetics of modern times. Besides there are analyzed some concert and festival projects organized by Ukrainian artists and highlighted their artistic and conceptual significance in the development of contemporary chamber instrumental art of Ukraine.

*Keywords:* performing art, chamber instrumental performance of Ukraine, ensemble aesthetics, intermediality, universalism

На стику XX – XXI століть в структурі музичного життя України спостерігається збільшення кола інтерпретаторів камерно-інструментальної музики та поступова камернізація концертно-фестивальних програм. Розширенню багатоманіття культурно-мистецького простору сприяє поява інноваційних перформативних проєктів, які виводять музичне мистецтво у інтерсеміотичну площину естетосфери культури. На думку Моїсея Каґана, “роль естетики тут полягає у тому, щоби дослідити ті нові й перспективні діалогічні структури, які формуються у сучасній естетичній свідомості та художній творчості” [5, 5].

Зокрема, потребують поглибленого вивчення універсалістські виміри міжвидового діалогу, що народжується у інтермедіальному, інтеракціоальному культурно-мистецькому середовищі, зокрема у музично-виконавському.

Огляд досліджень і публікацій може бути систематизовано за наступними напрямками: дослідження художньо-естетичних засад та мистецько-видовищних форм постмодернізму (О. Афоніна, Н. Жукова, О. Козаренко, В. Личковах, М. Лобанова, К. Станіславська, Б. Сюта та ін.); висвітлення шляху історичної еволюції ансамблевої естетики (Л. Повзун, І. Польська,

Л. Раабен); вивчення виконавського мистецтва як галузі художньо-творчої діяльності у різноманітні його естетико-стильових, видово-жанрових та організаційних засад (Р. Безугла, О. Берегова, В. Белікова, Н. Жайворонк, М. Каган, Л. Кияновська, В. Князев, О. Козаренко, П. Круль, О. Пономаренко, С. Саврук, М. Швед); виявлення специфіки ансамблевого виконавства та дослідження камерно-інструментального виконавського мистецтва України (І. Боровик, М. Герега, О. Грабовська, Л. Волкова, Н. Дика, І. Єргієв, Т. Кравченко, В. Макушин, Т. Молчанова, І. Савчук, С. Чайкін, А. Черноіваненко) та ін. Зазначимо, що питання постмодерної естетики камерно-інструментального виконавського мистецтва України, зокрема, і у контексті універсалістських вимірів інтермедіальної поетики сучасного музично-виконавського процесу, досі не отримали належного висвітлення.

У нашій статті ми спробуємо дослідити вияви універсалізму в естетиці камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Тому намагатимемось окреслити передумови формування виконавського типу універсального інтерпретатора камерно-інструментальної музики; конкретизувати прояви жанрово-стильового, міжмистецького, загальномистецького універсалізму в ансамблевій естетиці сучасної доби; проаналізувати окремі концертно-фестивальні проекти, генеровані українськими виконавцями-ансамблістами, та охарактеризувати їх художньо-концептуальне значення у розвитку сучасного камерно-інструментального мистецтва України.

Протягом ХХ – початку ХХІ століть відбувається трансформація ес-

тетико-художніх орієнтирів, у зв'язку з формуванням принципово нового типу музичного мислення у рідчій естетики "Нового синтезу" (М. Лобанова), спрямованої на подолання будь-яких темпоральних, стилістичних, темброво-звукових бар'єрів музичного висловлювання. Значні можливості для втілення сучасних новацій надає виконавсько-комунікативна мобільність та внутрішня діалогічність (полілогічність), притаманна жанрам камерно-інструментальної музики, що визначають "ексклюзивну роль камерно-ансамблевої культури як виразника найважливіших духовних і стилістичних ознак" епохи [7, 14]. Кардинальна зміна музичної лексики композиторів веде до розширення багатомірності музичного простору, його жанрово-стильового, репертуарного розмаїття та, водночас, впливає на появу виконавського типу універсального інтерпретатора.

Сучасні українські виконавці-ансамблісти орієнтуються на охоплення всієї музичної палітри від Бароко до постмодерну (Національний ансамбль солістів *Київська камерата, Classic-Modern, Гармонії світу*, фортепіанний дует *Oleyuria*); відродження старовинних жанрів камерно-інструментального ансамблю та оволодіння технікою гри на старовинних інструментах: органі, клавесині, віолі да гамба тощо (наприклад, *Duo Violoncellissimo* у складі віолончелі та віолі да гамби); пропагування новітніх ансамблевих жанрів із нетрадиційними інструментальними складами (*Київський саксофоновий квартет*, дуети *Каданс* та *Ассоріано* у складі скрипка-баян та фортепіано-баян, відповідно); інноваційне трактування функцій і звучання традиційного інструментарію

та залучення сучасних мистецьких технологій (Ансамбль *Нова музика в Україні, The Frescos Contemporary Music Ensemble, Ансамбль нової музики Рукосет, Nostri Temporis, Senza Sforzando, Quarta+, Sed Contra Ensemble* та ін.).

З іншого боку, виконавсько-інтерпретаторський універсалізм знаходить своє відображення і в міжмистецькій площині, що пов'язано із сучасною тенденцією інтерференції мистецтв. Інтермедіальна логіка та поетика музично-творчого процесу впливає на формування структурно-сислової та художньо-естетичної цілісності новітніх творів постмодерного мистецтва, де “видовищність, театралізація, дієвість, процесуальність починають диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, зміщення акцентів, що призводить до первинності видовищних елементів у виражальній системі багатьох мистецьких форм” [8, 296], зокрема музичних чи камерно-інструментальних.

Сьогодні композитори прагнуть якомога більше залучити ансамблістів до “ігрового” простору постмодерної творчості. “Я дуже люблю яскравих, харизматичних виконавців, – коментує цю тезу композиторка Юлія Гомельська, – які є не тільки виконавцями, але й акторами, котрим можна доручити не тільки, в першу чергу, музичний текст, а ще й акторський текст, певні акторські деталі. Сучасний композитор дуже часто впроваджує у свій твір такі елементи для того, щоби було цікавіше, соковитіше, не тільки в «чистому» вигляді – музично, але ще й сценічно, театральньо” [2].

Згадаємо, виконання дуєтом *Violoncellissimo* (Ольга Веселіна – Ва-

дим Ларчіков) теософічного, “пост-есхатологічного” твору *Distanzierung* (1996) Людмили Юріної, де наприкінці звучання партитури віолончелістка декламує англійською вірші з євангельського *Одкровення* апостола Івана Богослова: “And I heard a voice from heaven, as the voice of many waters, and as the sound of loud thunder” (Одкр., 14 : 2), “And the seventh angel poured out his bowl into the air: and out of the temple from the throne came a loud voice saying: «it is done»” (Одкр., 16 : 17). Або, наприклад, втілення артистами дуєту *Каданс* (Олена та Іван Єргієви) композиції Михайла Броннера *Адам і Ева* (1999), яка по суті є ансамблем-діалогом двох персонажів, що “удвох на людях” [7, 23] переживають почуття зародження любови, єднання сердець. Вдале сценічно-просторове рішення, коли на початку музиканти-актори грають свої партії, стоячи спиною один до одного, потім поступово повертаються обличчям до аудиторії й, у підсумку, один до одного, оригінально підкреслює головну ідею цього твору.

Впровадження рольових моделей ансамблевої взаємодії, подібних до вище ілюстрованих, вимагає певної універсальної плястичності та орієнтує виконавців-ансамблістів на оволодіння не тільки музичною, але й сценічно-театральною технікою – ораторським мистецтвом, акторськими жестами і мімікою, прийомами “скульптурування” тіла та просторових локомоцій, використання реквізиту. На думку Івана Єргієва, це “вимагає від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, але й нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення” [4, 147].

Більш того, завдяки інтенсивному залученню різноманітних позамузичних засобів і медія-ресурсів, “виконання музичного твору поступово трансформується із музичної події на культурну медіаподію” [9, 26], що стає важливим інструментом поширення культурно-мистецького продукту, особливо у сфері сучасного академічного музичного мистецтва, елітарного за своїм статусом. У ході моделювання концертних програм спостерігаємо впровадження сценарних методів розгортання мистецьких акцій, подолання дистанційності у комунікації зі слухачькою аудиторією, а також тяжіння до естетики міжмистецької синестезії, що впливає на генезу нової художньо-комунікаційної системи, в основу якої покладено принцип “інтераціональності” (А. Оліва).

У цьому процесі українські ансамблі відіграють не тільки суто виконавську роль, але й займають активну режисерсько-генеруючу позицію, створюючи концептуальні “синтез-fusion” (О. Афоніна) проекти з універсальною семіотикою, що спрямовані на інтермедіальну взаємодію музики, малярства, театру, балет-плястики, відео-арту в єдності часу, місця й дії. Відтак творчий універсалізм мислення українських виконавців знаходить своє відображення не тільки в інтерпретації окремих творів камерно-інструментальної музики, але й у організації художньо-концептуальної цілісності концертних програм, що є виявленням загальнономистецького універсалізму у сполученні виконавства з арт-менеджментом, громадською роботою й, нерідко, також із композиторською творчістю, педагогікою, науковою працею тощо.

Так, наприклад, музиканти *Sed Contra Ensemble* у рамках *Kyiv Contemporary Music Days* та *MALEVYCH'S DAYS* створили концептуальний музичний проєкт під час експозиції живопису засновника супрематизму та його послідовників (виставка *Малевич +, Мистецький арсенал, Київ, 09.06.–07.08.2016*). Окрім досягнення ефекту міжмистецького резонансу, що мимоволі виникає в умовах концертного виконання під кам'яним склепінням музейного комплексу, артисти прагнули вибудувати інтермедіальну живописно-музичну паралель – шляхом перенесення рецепції картинних площин у інше сенсорне середовище. “Чи може бути щось безпредметніше та безсюжетніше, ніж білий квадрат на білому фоні?”, – задають питання ансамблісти. “Чи можна відобразити супрематизм у музичній формі? Передати експресію “нульової форми”, концентрацію смислового навантаження “маси матеріалу” малевичівського квадрату, що є “початком всього”, “першим кроком чистої творчості”, де одночасно поєднується непоєднуване – нечувана простота і складність у лаконічній, але за своєю суттю нескінченній формі?”, – замислюємося ми.

На цей виклик музиканти відповідають вільною імпровізацією, яку можна розглядати як “чисту”, “необроблену” масу звукової матерії, своєрідну нульову точку, що є першим кроком творчості, де немає розвитку за канонічними правилами, але є розгортання, де є важливою ідейна семантика, а не речовинність інформації. Максимально використовуючи зображальні можливості універсальної мови музики, ансамблісти *Sed Contra* створили оригінальний проєкт, що разом з

низкою інших публічних заходів (арт-експозицій, перформансів, кінопоказів, лекторіїв, дискусій, авторських екскурсій, воркшопів тощо) запропонував аудиторії під новим кутом зору поглянути на колекцію українського авангарду, зокрема, спадщину видатного киянина-маляра і теоретика мистецтва Казимира Малевича.

Поряд із створенням концептуальних концертних програм, інтермедіальність як вияв універсалізму в постмодерній естетиці знаходить своє втілення також і в межах макросторових фестивальних проєктів, що генеруються сучасними українськими мистцями. Як приклад, наведемо Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва *Два дні й дві ночі нової музики (2Д2Н)*, до організації якого протягом багатьох років мають безпосередній стосунок, зокрема і музиканти ансамблю *Senza Sforzando* – Олександр Перепелиця-молодший та Марина Мохрякова (XXII “опус” фестивалю відбувся в Одесі 23–25 квітня 2016 р.). “Щороку ми створюємо неповторний 48-годинний витвір синтетичного мистецтва, – коментує фундаторка та артистичний директор фестивалю Кармелла Цепколенко, – Нові властивості композиторської поетики, такі як гіпертекстова реальність, занурена в масову свідомість, інтенсивність, швидкість руху і вираження інформаційних потоків за одиницю часу, зміна культурного коду – все це має місце в нашому фестивалі” [1].

Багатозначність ідеї фестивалю *2Д2Н* не вичерпується виключно музичним акцентом, хоча його форма вибудовується за логікою створення композиції: на початку дня і наприкінці ночі – Концерт-сцени (те ж саме на другу добу), всередині яких – різно-

манітні Соло-Соліссімо, Дуель-Дуети, Антракт-Фантазії. “Можна сказати, що *2Д2Н* – це симфонія, чи роман, або це театральна п’еса, яка складається з різних розділів, має чітку драматургічну концепцію, де є декілька кульмінацій” [3]. Відтак фестиваль неможливо сприймати частинами, блоками, це – цілісна вистава нового типу, структурована за принципами драматургічних, динамічних, стилістичних взаємозв’язків і тяжінь між фестивальними номерами та його персонажами/учасниками. У зв’язку із цим, при збереженні основної концептуальної лінії, але за рахунок переакцентуації на ті чи інші напрями музичного, образотворчого, аудіовізуального мистецтва, “тіло” фестивалю постійно трансформується. Його невичерпні ідеї отримують новий розвиток і, відповідно, щоразу потребують нового «прочитання» у композиторському, виконавському, слухацькому, науковому та арт-критичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації. На цей процес, за нашим переконанням, значно впливає наявність інтермедіального виміру концепції фестивалю *2Д2Н* у побудові цілісної перформативної музично-виконавсько-мультимедійної композиції, яка є “носієм всього нового як за формою, так і за змістом” [1].

Протягом більш ніж двадцятирічної історії свого існування в культурно-мистецькому просторі України фестиваль *2Д2Н* активно пропагує камерно-інструментальну композиторську і виконавську творчість. За нашими підрахунками, у період за 1995 – 2014 роки на його сцені прозвучало понад 760 камерно-інструментальних композицій (зокрема, зі статусом світових чи європейських прем’єр) у виконанні

українських та закордонних ансамблевих колективів [6, 106–109]. Це дозволяє простежити еволюційний поступ і затвердження (чи відкидання) стилістичних, музично-технологічних новацій і неоноваций, що мають шанси перетворитися на традиції і неотрадиції на кожному наступному щаблі розвитку композиторсько-виконавської практики у галузі камерно-ансамблевого музикування.

Тож, у висновках зазначимо, що в сучасній естетиці камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування спостерігається тяжіння до інтерференції мистецтв та їх синестезії, розширення жанрово-стильового, репертуарного діапазону камерно-інструментальної музики, що орієнтує артистів на виконавсько-інтерпретаторський універсалізм у його жанрово-стильовому та міжмистецькому вияві. Високий потенціал самоорганізації українських ансамблів у генеруванні масштабних за своїм задумом концертно-фестивальних проєктів, що презентують цілісні семіотичні комплекси у сумісній дії музики, малярства, відео-арту, балет-плястики, різноманітних інсталяцій, веде до створення нових культурних контекстів та активізує міжвидовий діалог у інтеракціальному, інтермедіальному просторі нової системи художньо-мистецької комунікації. Все це виявляє тенденцію до загально-мистецького універсалізму творчості українських ансамблів у сполученні виконавства із композиторською, науково-педагогічною діяльністю, громадською роботою та арт-менеджментом, що має комплексний вплив на розвиток камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть.

## Bibliography and Notes

1. Агрест-Короткова Світлана, *Кармелла Цепколенко: "Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики"*, "День", № 72-73, Web. 22.04.2016. <<http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepkoenko>>.
2. *Інтерв'ю з Юлією Гомельською від 28.03.2014*. Авдіозапис і текст зберігаються в особистому архіві А. Кравченко.
3. *Інтерв'ю з Кармеллою Цепколенко від 03.05.2014*. Авдіозапис і текст зберігаються в особистому архіві А. Кравченко.
4. Єргієв Іван, *Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики*, [у:] *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, Випуск II (5), Київ 2015, с. 145-150.
5. Каган Моисей, *О перспективах развития эстетики как философской науки*, [в:] *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*, Випуск 16, Санкт-Петербург: Санкт-петербургское философское общество 2001, с. 4-5.
6. Кравченко Анастасія, *Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початку XXI століть)*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2015, 216 с.
7. Польська Ірина, *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, Київ, 2003, 35 с.
8. Станіславська Катерина, *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2016, 352 с.
9. Сьота 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").

Olena Afonina

## “DOUBLE CODING” IN THE SYNTHESIS OF THE ARTS

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Олена Афоніна

### «ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ» У СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ

*Abstract:* The article is devoted to the synthesis of the arts in the postmodern artistic creativity. On example of various kinds of art the phenomenon of “double coding” is reviewed as a parodic comparison of text worlds (Charles Jencks) and the mixing of different codes (R. Barthes) – F. Hlass and Robert Wilson, A. Zahaykevych, K. Tsepikolenko, A. Shmurak; language game in an eclectic combination of codes (J. Lyotard, Charles Jencks) – M. Bejart, C. Carlson, A. Kyrychenko.

*Keywords:* code, double coding, synthesis of arts, music, ballet

Органічне з'єднання різних видів мистецтва у синтетичне ціле дозволяє організувати матеріальне та духовне і духове, вербальне, візуальне й авдіальне начала в єдиний художньо-образний текст, але різними способами: у вигляді їх діялогу, взаємодії, монтажу, колажу, мозаїки тощо. Поява нового виду мистецтва або художнього твору, який презентує єдність та узгодженість у мистецькій організації простору і часу, семіотики і семантики, пропорцій і ритму образности активізує його сприйняття, багатопляновість та багатогранність розвитку ідеї «подвійного кодування». У постмодерністичному мистецтві останнє відбувається часто на рівні створення парадоксів, паракритики, паралогіки, тяжіння до тотального руйнування, деконструкції, до не-

зрозумілої крайности [2, 196]. Як же відбувається синтез мистецтв у таких умовах?

Природа подвійного кодування у постмодерністичній взаємодії (поезії, літературі, музиці, хореографії, малярстві) ще не розглядалася спеціально, хоча такий «мікст» (синтез) історично існував завжди, але в інших формах і за іншими законами. Наприклад, у жанрах вокальної і вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера) основним було слово з музикою, а не навпаки. Різновидом міжвидового поєднання можна вважати і програмність, скажімо, в інструментальній музиці, одночасно пов'язана з музикою і поезією (літературою). Синтетичні жанри музичного мистецтва (опера, балет, оперета, мюзикл) за своєю природою є художньо

інтегральні часово-просторові, вони як театр і кіно, поєднуючи творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, оператора, виконавців, створюють органічне художнє дійство.

Поєднання, або своєрідний «мікст» видів мистецтв та образности (у значенні – змішаний, від латинського *mixtus*) у сучасній художній культурі відрізняється від попередніх етапів розвитку мистецтв ще й способами з'єднання образів із вкрапленням комп'ютерних технологій у різні форми й жанри. Для експозиції таких творів використовуються відкриті простори, глядачі залучаються до спільного створення композицій (наприклад, перфоманс), навіть у місцях не призначених спеціально для вистав – гаражі, басейни, будівельні майданчики, демонтовані архітектурні споруди (один із найкращих в Україні прикладів – це «Мистецький Арсенал»).

Так, «Гогольфест» у 2010 році (Київ) проходив на кіностудії імені Олександра Довженка у всіх приміщеннях, включаючи гаражі для вантажівок, технічні приміщення, обладнані для проведення фестивалю малярями. Далі фестиваль переїхав до виставкового центру (ВДНГ), де художники, музиканти, підприємці, актори, глядачі разом перетворювали експозиційний простір для дійства. Крім того, «Мистецький Арсенал» став майданчиком для творчих проєктів ще тоді, коли стіни будівлі ще лише були покриті бетоном.

Показово, що глядачів, слухачів у таких місцях збирається більше, ніж у залі Спілки композиторів, – спеціально призначеному місці для концертів. Тому що «відкритість» не

тільки тексту (за Роляном Бартом), а й відкритість художньо-комунікативного простору створює додаткові умови для адекватного сприйняття інтегрального постмодерністичного тексту. Тут виникає ситуація, коли працюють усі системи розглянутої нами моделі подвійної репрезентації. Функціонування й активізація динаміки герменевтичного процесу відбуваються з опорою на візуальні та вербальні елементи, які спочатку сприяють кодуванню або перекодуванню, а згодом – і розкодуванню інформації.

Подвійне кодування у синтезі мистецтв реалізується і через змішування топосів художнього середовища виконання постмодерністичних творів. Так, зала Союзу композиторів України призначена для сприйняття музики клясично-романтичної традиції, як і філармонійна зала. Тож, коли там звучать «опуси» Олексія Шмурака із проєкту *Ensemble Nostri Temporis* під назвою «Маленькі трагедії», то збираються слухачі-глядачі, які чекають від О. Шмурака (піяніст, композитор із консерваторською освітою, і його музичної команди (високопрофесійних музикантів) відповідної творчості. Але на сцені стоять стіл, стілець, а сам О. Шмурак сидить і бавиться із біжутерією, яка знаходиться в лоточку для яєць. Поза лоточком, споглядаючи на глядачів, сидить іграшка котика: «п'єса» має назву *Це – котик*. Сім хвилин автор дивиться у партитуру і різними діями (свист, стукіт у різних ритмах, із різною інтенсивністю та із застосуванням предметів побуту) розігрує «трагічні події», які переживає так званий котик. Засобом творчості



у перформансі слугує сценічна поведінка автора, який бере на себе роль актора і презентує дії, які мають безпосередньо впливати на свідомість і позасвідомі реакції глядача.

Звичайно, що такий суто постмодерністичний прояв мистецької іронії теж створює «багатоваріантність прочитання» (Умберто Еко). Тобто, за назвою *Маленькі трагедії* виникають певні алузії на твір Александра Пушкіна, але з іронічною переробкою усталених кодів клясики, відомого змісту, трагічних героїв. Твори, які входять до циклу *Маленькі трагедії 1, 2* О. Шмурака складаються зі змісту, який породжує себе самого й автономно працює на новий зміст – часто за допомогою рухів автора, не пов'язаних із музикою (хоча твір зазначається як музичний і презентується в залі Союзу композиторів). На зміну глибині пушкінських текстів приходять поверхневність та різоматність. Жіль Дельоз і Фелікс Гваттарі використовують ці поняття, які протистоять лінійній незмінності й утверджують множинність уявлень (кодів) і перетворень (перекодувань).

Характер музики і текстів Олексія Шмурака асоціюються із американським експериментальним мистецтвом та творами Кеннета Габурі. Наприклад, із роботою К. Габурі *Minim Tellig – One, Two, Three* (1973) із мовленням і тілом виконавця. У О. Шмурака так само йде робота автора-виконавця та експериментування із немусичними приладдями, мовою, авторськими текстами, шумовими ефектами, звукозображальними елементами. Це нагадує фантастичні приклади електронної та акустичної музики зі звичною

пилою Гордона Мамми. Це теж свого роду «синтез», але вже на рівні гібридних форм, методів і засобів музичних текстів.

Така гібридизація характерна саме для постмодерністичних творів та їхньої презентації у різних місцях виконання або у проектах. Наприклад, експерименти із сучасною апаратурою, проектами нових концертних залів, інноваційними техніко-композиційними засобами музики ХХ – ХХІ століть, а також синтетичне поєднання наочності, технічних новацій і комп'ютерних програм склали нові жанри-проекти у вигляді мультимедійних творів, інсталяцій, перформансів українських композиторів Кармели Цепколенко, Алли Загайкевич та ін.

Взагалі звернення до поєднання різних образних систем – зображальної та виражальної – у межах одного, «синтетичного» твору є прикметою, співзвучною універсалістичним тенденціям нашого часу. Зокрема, інтерес К. Цепколенко до синтезу музичних, візуальних, позамузичних засобів актуально відображений у її композиції *Знесиллям зломлені народи... Цвинтарна музика* (2000) для соло-баяніста, відео-шов із фотографіями Кристофа Лінґа, цвинтарів з теренів колишньої цісарської Австро-Угорської монархії. Назва твору – цілком в дусі сюрреалістичної поезії, де контрверсійно й водночас взаємододатньо зіштовхується несумісне. Світлини підказують змістові штрихи всієї композиції, але музика є домінуючою в розвитку теми твору. Тут зображальність є статичною, а музикальна тканина перебуває у постійному русі, хоча саме до слова «музика» авторка до-

дала «цвинтарна», виходить музика нібито без процесу.

Твір К. Цепколенко перегукується із експериментами Сальваторе Мартірано та його композицією *L's GA For Gassed-Mask Politico, Helium Bomb, And Two Channel Tape* (1968), в якому використовується інструмент, який автор створив за допомогою спеціальної команди в університеті Іллінойсу / Урбана-Шампейн (University of Illinois Urbana-Champaign). Ще у далекому 1969 році Сальваторе Мартірано як виконавець зміг «наблизити» (*zoom in*) до слухача-глядача музичну інформацію в потрібному йому місці, а саме у процесі перегляду документальних матеріалів, що створило аудіовізуальний синтез. Разом із групою інженерів і музикантів в Університеті штату Іллінойс, Сальваторе Мартірано почав роботу із проектування та будівництва музичного електронного інструменту, який отримав назву *SAL-MAR Construction*. Його конструкція є гібридною системою, у якій TTL логічні схеми приводів (малого і середнього ступеня інтеграції) є аналоговими модулями та керуються напругою генераторів, підсилювачів і фільтрів. Виконавець сидить на горизонтальній панелі управління із 291 lightable сенсорних перемикачів (без рухомих частин). Два головні перемикачі використовуються виконавцем із набором послідовності чисел та вони характеризуються різними інтервалами і довжиною [6].

Яскравим втіленням звернення авторів до синтетичного конструювання тексту, розрахованого на різні прочитання, до багатоадресного користувача виступають також ігри

з слухачем, карнавалізація (Міхаїл Бахтін) фестивального дійства, поліфонічність масштабних, тематично завершених композицій (Міжнародний фестиваль «Два дні і дві ночі», де серед організаторів К. Цепколенко, Міжнародний проєкт електроакустичної, експериментальної електронної музики та медія-арту «ЕМ-ВІЗІЯ» А. Загайкевич).

Творчі вистави А. Загайкевич, М. Абакумова *В один ранок вони прийшли...*, А. Комлікової *Зимові візерунки*, М. Коломійця *Стиснене світло*, А. Архангородської *El@ria*, А. Кириченка *Фольклор та електроніка*, З. Алмаші – А. Загайкевич *Віолончель та електроніка* стали матеріалом міжнародного проєкту і фестивалю-гіганту електроакустичної, експериментальної електронної музики та медіарту «ЕМ-ВІЗІЯ» (2008). Попри спільну концепцію на фестивалі були представлені музично-електронні «синтетичні» композиції із яскраво вираженою стилістичною індивідуальністю авторів. Кожен твір презентував авторський пошук діалогу з попередніми стилями через їхню абсорбацію чи гібридизацію в нових синтезах музики, електроніки та інформатики.

Так, у композитора Андрія Кириченка, який експериментує із синтезом електроніки та фольклору, слухачам дигітально представлені традиційні народні пісні у «Фольклорі та електроніці». Використовувались народні інструменти – сопілки, дудки, китайська волинка, свистулька, бас-гітара, дульсімер – латиноамериканський інструмент, дрімба, бугай. Електронні ритми ефемерно сплітаються із народними інструментами й разом впливають

на свідомість та підсвідомість. Синтез народної пісні та електронних експериментів подвоює ефект кодування і розкодування змісту, розчиняючись у поліфонічному тандемі. Парадокс цього конверсійного поєднання чи деконструкції синтезу (одночасно і для різних аудиторій по-різному) призводить до багатоваріантного тлумачення.

Відповідно, аналіз творів, які побудовані на гібридизації мистецтв і технічних засобів, асоціюється із методологією Мішеля Фуко у дослідженні «епістем», «дискурсу» або «дискурсивної практики», якою стає мова «гібридного» мистецтва. Адже дискурс – це поняття, яке висунули структуралісти для аналізу мовних висловів. У М. Фуко будь-який дискурс збігається із соціально обумовленими організаціями мови і дії, додамо, зокрема й у культурі та мистецтві.

З цієї точки зору для аналізу і розкриття синтетичної природи твору *Айнштайн на пляжі* (1976) Філіпа Гласса і Роберта Вилсона як раз потрібні не форми раціонального осмислення, а скоріше естетичне відкриття сукупності художніх зв'язків між тими дискурсивними складовими, що образно використали автори твору. Р. Вилсон на момент створення *Айнштайна на пляжі* був дуже молодим режисером, якому було всього тридцять чотири роки. Але він розробив таку театральну легенду, яка випередила час своєю ексцентричністю. *Айнштайн на пляжі* йде багато годин поспіль без антракту. Синтетичний безсюжетний твір виник у Гласса з опертям на малюнки Вилсона, які композитор поклав на фортепіано. Саме ці

малюнки стали «сюжетом» для музики. Такий підхід до виникнення синтетичного твору асоціюється із *Малюнками із виставки* М. Мусоргського та В. Гартмана, а далі – і балетом Р. Поклітару.

Опус Гласса-Вилсона *Айнштайн на пляжі* за жанром – синтез мистецтв: балет, опера, короткі драматичні скетчі, театр сценографа, клоунада, акробатика у змішанні різних стилів ХХ століття. Як перформанс *Айнштайн на пляжі* з музикою композитора Філіпа Гласса – суто постмодерністський твір, у якому розповідь йде від першої дійової особи – Альберта Айнштайна, який грає на скрипці. Мелодія звучить одна й та ж сама – як символ (код) часу. Перед ним сидять люди і ніби конспектують те, що він розповідає (озвучує). Колористично Читець дає інформацію про щось чорно-біле. Музично його підтримує хорівий супровід.

У такому синтетичному тексті, звичайно, виникає багато асоціацій, особливо при зміні образів і подій, їх перекодуванні. Наприклад, є певні алюзії на японський театр на початку дійства, яке починається із того моменту, коли публіка ще шукає свої місця і розсідається в залі усюди, навіть, разом із оркестрантами. З'являються хористи, і тут виникає суперечність між суєтою глядачів і загальмованими рухами хористів. Любов Р. Вилсона до японського театру, характерні зміни рухів від повільних до швидких, від суєти до гальмування є родом із його дитинства, коли він хворів і мав рухомоторні розлади. Від цього його вилікувала танцівниця Берд Гоффман. Сенс «арт-терапії» полягав у про-

стих рухах, які треба було виконувати дуже повільно, і з тих пір плин часу для Роберта Вилсона начебто пригальмував свій біг. Цей внутрішній стан він виніс на сцену, як код дитинства у театральному перекодуванні.

Театр для Роберта Вилсона існує в дії, конфлікті, зіткненні. Але для постмодерністичного мистецтва іноді відсутність дії є найцікавішою подією. Тому найскладніша реальність для Р. Вилсона у найпростішому. Його спектакль не завжди треба дивитися і розуміти події, достатньо лише споглядати. Отже, на заднику сцени з прямої лінії та по діагоналі довго ходить актриса. Її хода починається з умовних кіл, які наворачують танцівники. До знемоги десять цифр повторюють жінки, які сидять на авансцені. Хористи проспівують ноти «фа», «сі», «до». У сцені суду не зовсім зрозуміло, за якими подіями він відбувається. Крім того, абсурдності сцені додають жінки, які роблять манікюр і оповідають про якісь незрозумілі події. Як із руху молекул складається органічне життя, так і на сцені із дрібниць складається картина людської свідомості.

Музика тут виконує функції медитації. Величезний годинник нагадує про час, який веде до відкриття А. Айнштайном нової фізичної системи та загальної спеціальної теорії відносності, включаючи і теорію гравітації: усе в світі відносне. На сцені сіро-блакитні костюми заповнили простір. Світ Р. Вилсона представлений як світ дитини з кружечками, трикутничками, ярмарковою конячкою, будиночком і трубою. Всі наскрізні образи *Айнштейна на пляжі* виступають як образи

дитинства: поїзд, скрипка, хлопчик у матросці десь під колосниками. Якби дитині розповіли про великого фізика, який грав на скрипці, як він робив свої відкриття, то дитина саме так і намалювала б свої враження від образу А. Айнштейна.

У виставі утверджується думка, що погляд генія і погляд дитини із відхиленнями (з досвіду Р. Вилсона, який часто працював із неповносправними дітьми й дітьми із вадами слуху) дуже схожі між собою і відрізняються від буденної прозаїчної свідомості. Відкриття А. Айнштейна розповідають про складності світу, а вистава Р. Вилсона – про простоту цієї складності. Великий фізик змушує людську свідомість вирватися за межі земного світу і його законів, а вистава режисера наполягає на тому, що від земного досвіду не втечеш [1].

До того ж у фіналі вистави з'являється маленька намальована ракета, яка пролітає через усю сцену, ніби здійснює політ з доайнштайнівського світу, коли пересувалися на потягах, у постайнштайнівський – із польотами у ракетах. Дві актриси, які від самого початку були на авансцені, зустрічають темношкірого шофера, який розповідає мелодраматичну історію в душі німих фільмів початку ХХ століття. У його розповіді закохані сидять на лавочці, узявшись за руки, світить місяць, пахне бузком. Все дуже просто і ясно: єдності у світі культури немає. Культура утворюється різноманітними типами дискурсів, форм і жанрів мистецтва. У даному випадку – це музика, дійство, пластичні рухи. Дискурси культури протиставлені один одному філософією,

історією, мистецтвом, уявою. Разом із тим різний час дії того, що відбувається, все ж підкорений тим правилами часу і простору, які були встановлені саме тоді, у минулому. Усі ці чинники свідомости й художньої образности сприяють виявленню різних форм подвійного кодування в синтезі мистецтв.

Крім того, феномен подвійного кодування пов'язаний, за Пайвію, із процесом когнітивної (усіх видів розумової) переробки побаченого, почутого на сцені, і того, що можна тільки уявити чи провести паралелі, встановити логічні зв'язки, як певні коди. Зокрема, репрезентація слова «Айнштайн» для глядачів і слухачів активізувало об'єкт вистави та його сценічної дії. На психологічному рівні виникло уявлення цілої низки образів, подій, історичного часу, наукових відкриттів тощо, тобто для кожного своя знайома інформація, для кожного різна, але закарбована у пам'яті. Далі цей процес поширився на активацію синтетичної *взаємодії* баченого-почутого і знайомого, який перейшов у словникову або образну фазу.

Наступним етапом кодування стало виникнення асоціацій із інформацією початковою (та, що йшла від назви) і другорядною (яка виникла після побаченого-почутого і в кожного своя), нарешті, з об'єктом (такий рядок, як «Айнштайн» і наступність сценічних подій, пов'язаних із його життям і відкриттями). Унаслідок подвійного кодування вибудовується ціла система із синтезу абстракцій руху танцівників, слова хористів, судилища, польоту на ракеті, гри на скрипці, маятника, годинника, що викликає

особистісні просторові образи у слухачів-глядачів.

Звичайно, такий твір можна порівняти і з перфоменсом, який Р. Барт трактує як «демонстрацію аргументів», у якому є стійкі формули. Ці формули виступають базисними для різних типів дискурсу [5].

Невипадково артефакти постмодернізму часто включають різні види мистецтва, до того ж в їх синтезі та взаємодії із позахудожніми формами культури. Це стало можливим із використанням новітніх технічних засобів масових комунікацій – телебачення, відеотехніки, комп'ютерних мереж, що якраз підкреслює важливість досліджень із психології й фізіології вищої нервової діяльності людини. Візуальні мистецтва (архітектура, малярство, кінематограф, візуальна реклама) поєднуються із вербальними шляхами експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, кіноатракціями, комп'ютерними іграми. Подібні принципи поєднання і художньо-естетичного синтезу увійшли й до літератури, музики, балетного мистецтва, що пояснюється взаємодією та взаємовпливом вербальної та невербальної систем психіки. Якщо працюють разом обидві системи, то процес когнітивної переробки різних форм кодування і процес їхнього розкодування здійснюється ефективніше.

Останнім часом усе більше вистав різних жанрів, у тому числі, опера й балет, включають у своє дійство відео-ряд. Принцип організації постмодерністського тексту, або «нонселекції», за Д. Фоккемою, та припущення Фр. Джеймісона про інтерпретацію неоісторичних філь-

мів у кінематографі, як пастиші, можна застосувати для хореографії М. Бежара. Як пише дослідниця його творчості Надія Каварина [3], кіномонтаж прискорює зміну дії і концентрує час. Нонселекція постмодерністичного тексту, його музичні, літературні та сценографічні колажі є сміливі, складні та асоціативні: наприклад, П. Чайковський – П. Анрі, В.-А. Моцарт – аргентинські танго; тексти Ф. Ніцше – дитячі лічилки і Пісня пісень з Біблії. Хоча на початку своєї творчості (1940-ті – 1950-ті роки) Моріс Бежар прагнув до «чистоти» балетного жанру з його па-де-де або па-де-труа у балетах *Ковзанярі*, *Червоні черевички*, *Соната для трьох*, *Аркан* та ін.. Взагалі стратегія постмодерністського ставлення до створення інтертексту у синтезі мистецтв часто ґрунтується на подвійному кодуванні. Адже «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом вбирання і трансформації іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності встає поняття "інтертекстуальності", і виявляється, що поетична мова як мінімум піддається "подвійному прочитанню"» [4, 429].

Балет як синтетичний жанр, який складається із хореографії (танець, жест, пантоміма, міміка), музики, декорацій, костюмів, освітлення (світло, колір), драматичне дійство, сучасний спектакль додатково може включати комп'ютерне оформлення, спів, мовний супровід тощо, звичайно, має у всіх складових певні коди, які впливають на процес зашифрування та розшифрування основної ідеї твору. Тому відмова від канонів, як прийом подвійного

кодування в постмодерністичному мистецтві, трактується Ігабом Гасаном, у першу чергу, як відмова від авторитетів і стає формою руйнування. Хоча, для мистецтва є й формою побудови нового.

У доробку американської танцівниці-хореографа Каролін Карлсон балети із назвами *Знаки* (1998), *Тигри в чайному будиночку* (2006) і *Короткі історії* (квітень 2011), хореографічні мініатюри *Джотто*. В її балеті *Діялог із Ротком* (*Dialogue with Rothko*, 2013) конотація тексту дуже цікава і пов'язана із її першою шоковою зустріччю з супрематичною роботою маляра Марка Ротка. Хоча дивно, чому шоковою, бо його кольорові квадрати (і раніше було багато квадратів, починаючи від супрематизму Казимира Малевича) зображують простоту, і нескладно відтак знайти пояснення, яке криється у свободі інтерпретації.

Зміст балету розкривається через код-образ Книги, який втілює у собі Каролін Карлсон. У Книзі перегортаються сторінки, і кожного разу відкривається новий діалог із малярем Марком Ротком. Слова, жести, картини відкривають сутність буття: це чи медитація із музично-поетичним супроводом, чи діалог танцю і світла, – яскраве дійство із внутрішніми переживаннями. Синтетичне поєднання музики, хореографії, малярства здійснюються через асоціативно-образний та аудіовізуальний ряди. Хореографічні образи на основі внутрішньої форми пов'язані із різними способами синестезійного сприйняття – віолончеліст і балерина: руки в балерини, забарвлені у темний та світлий кольори, теж стають діалогом, танцем-грою. Подвій-

ність у кольорах костюмів відсилає увагу до сценічного дійства, яке в хореографії К. Карлсон є основним засобом комунікації, неоднозначної для трактування її кодів.

Взагалі у дійстві немає рухів, які б створювали відчуття монотонної примітивності, всі вони по-своєму виразні, кодомовні. Танець у К. Карлсон нагадує філософію Дзен, коли самопізнання внутрішньої природи, занурення у власну суть, містичне споглядання створюють умови для подвійності розкодування плястичного змісту балету. Еклектика клясичної та сучасної хореографії, витончені рухи рук завмирають у хитромудрих геометричних фігурах, як у малярстві Марка Ротка. Тобто, коди візуального мистецтва розкриваються засобами мистецтва хореографічного та стають їхніми символами-кодами, із подвійним кодуванням змісту й форм художніх образів.

Отже, синтез мистецтв презентує широку палітру кодів у їх мистецьких діалогах та полілогах, що створює умови для подвійного кодування та розкодування текстів. У мистецтві постмодернізму поєднання різних кодів часто відбувається на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художніх об-

разів. Феномен «подвійного кодування» розглядається як пародійне співставлення текстуальних світів (Ч. Дженкс) та змішання різних кодів (Р. Барт) – Ф. Гласс і Р. Вилсон, А. Загайкевич, К. Цепколенко, О. Шмурак; мовна гра в еклектичному поєднанні кодів (Ж. Ліотар, Ч. Дженкс) – М. Бежар, К. Карлсон, А. Кириченко.

### Bibliography and Notes

1. Давыдова Марина, *Эйнштейн в стране Уилсона*, Web. 10.06.2016. <<http://www.colta.ru/articles/theatre/1783>>.

2. Дианова В. М., *Культурология: основные концепции*, Санкт-Петербург 2005, 280 с.

3. Каварина Н., *Морис Бежар: «Наивысшая радость! Творишь, умираешь, любишь, исчезаешь»*, Web. 09.06.2016. <<http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar>>.

4. Кристева Юлия, *Бахтин, слово, диалог, роман*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, Москва 2000, с. 427-457.

5. *Постмодернизм. Энциклопедия*, Минск 2001, 1040 с.

6. Salvatore Martirano, *Music, Personal Papers, and Sal-Mar Construction, 1927 – 1999*, [in:] *The Sousa Archives and Center for American Music*, Web. 10.06.2016. <<http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=collections/>>.

**Olha Kuldyrkayeva**

## **IMPORTANT PROFESSIONAL QUALITIES IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC**

National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art, Ukraine

*Abstract:* The article deals with the development of professional and meaningful qualities of future music teachers. Reviewed and analyzed the essence of the concept of creativity, the basic quality of teachers with advanced creativity: creativity, creative communication, research quality, creativity.

In practical training specialist artistic profile is dominated artistic professionalism, doers. This is dictated by the objectives and conditions of the business of professional art, which in turn also requires mastering of aesthetic and artistic culture.

Specificity of training future music teacher in high school aims primarily to achieve: a) a high level of aesthetic orientation educational activities, b) the aesthetic and pedagogical education c) the development of aesthetic awareness, d) professional aesthetic creative abilities, and e) possession technique of aesthetic education, e) culture pedagogical communication g) high-level music-making performance.

Professional training of music teachers should include implementation of specific musical performance (musical literacy, technology, style matching, etc.) and pedagogical (purpose, direction, ways to enhance perception, etc.) tasks.

All of the above problem specifies the artistic and aesthetic and creative development of the individual teacher as a teacher who provides artistic and aesthetic development of the student, and at the same time as the creator of the arts, executor.

The author points out that the training of future music teachers should include the implementation of special musical performance and teaching jobs.

*Keywords:* creative, creativity, teacher, professional qualities important music teachers

Difficult economic, social, moral and psychological processes of formation of a new society today are largely addressed to the teacher. Not accidentally, scientific researches on a way of improvement students' professional training are connected with some aspects of development of a person's creative potential, the formation of teacher's pedagogical culture, the development of his personal professional qualities.

The socio-cultural conditions of modern education and educational practice demand a creative professional activity from a music teacher, forming the abilities and skills of development and use of the latest technologies, readiness for the practical organization of artistic and creative activities of children and studying young people.

Readiness of a future music teacher to the artistic and creative activity is



an important indicator of a full pedagogical training and its formation is an aim and a result of education in a high school. It caused the increasing interest of researchers in various scientific branches to the problem of providing a modern music teacher with training to productive artistic activity, to formation and education of the professional and personal qualities, adequate to requirements of time. Pedagogical aims, principles and skills should be realized in the creative approach to solving professional tasks, the ability to design and organize a productive learning process.

There is rather a big circle of researches, on the problem of a human activity and its highest manifestation – creativity, which are important in development of theoretical aspects of creative teacher's potential (K. Abulhanova-Slavskaya, D. Bogoyavlenskaya, M. Kogan, A. Leontyev, Y. Ponomariov, S. Rubinshteyn, M. Yaroshevski)

Idea of features of development of professional important qualities and properties of the identity of the teacher possessing high creative potential is known, can be traced on the basis of a comparative analysis of the teacher's personality, studied in 1960<sup>s</sup> – 1990<sup>s</sup> (N. Kuzmina, A. Markova, M. Moisieyeva, V. Slastienin, M. Stas, A. Shcherbakov, etc.).

Despite the fact that the pedagogical practice has a long history, the profession of “music teacher” is rather new. In the twentieth century, there was its deep and diverse understanding and approval among many pedagogical professions.

An important role in this process was played by activity of outstanding teachers and scientists, such as A.

Apraksina, L. Archazhnikova, B. Asafyev, D. Kabalevski, G. Padalka, V. Shatskaya, A. Shchelokova, etc. Considering a profession of “music teacher” from the perspective of contemporary issues, typical and the common for all education system, it is possible to define the contradictions which take place at the stage of specialist training.

For the first time definition of a complex of professional qualities which a music teacher at secondary school has to possess, was carried out by a teacher, a musician and composer B. Asafyev: ‘Music teacher in a secondary school should not be an expert in one area. He has to be both a theorist, and a regent, as well a music historian, both a music ethnographer and a performer who possesses a musical instrument to always be ready to direct attention to one side or the other. The main thing, he has to know musical literatures those are pieces of music in the greatest possible number, not to feel some failures in musical evolution from composer to composer...’ [2, 27].

Pedagogical theory and practice, as well as the system of specialists' training of specified profile responded to these words quite one-sided. It is reflected in further numerous attempts that were made to study details more deeply, namely: separate aspects of a music teacher's activity, revealing their specificity according to a new profession – the profession of a music teacher in a secondary school.

In the long-term dominance of only one trend, which orients the musical-pedagogical science to the study of special and specific that distinguishes one narrow musical discipline from another, has developed a training system of future music teachers, where nar-

row disciplinary approach or “subject centrism” is dominant, that is a functioning of academic subjects as autonomous educational systems. At the same time, the main idea which was carried out by B. Asafyev: “The activities of a music teacher requires a multi-faceted knowledge and skills, in fact it should be «versatile» and not «special» in a certain area” [2, 28]. Consequently, there is a contradiction between the diverse activities of a music teacher in a secondary school and a narrow approach which dominates in the training of a future music teacher.

The problem of professional training of future music teachers A. Dushnyi proposes to solve by promoting their creative work. The researcher notes that the educational aspect of artistic creation does not provide strict requirements for the creation of an entirely new and highly artistic in art, learning goal of creativity is to encourage the creative aspirations of students, to strengthen the creative aspects of their worldview, to encourage self-expression in art.

Let us consider the general laws of mental activity that lie at the basis of any creative process, the mechanism of its development.

In psychology, creativity refers to activities that result is a creation of material and spiritual values. Being in fact cultural-historical phenomenon creativity has psychological aspect: personal and procedural. It presupposes that an individual has abilities, motivation, knowledge, skills, which build the product, which is characterized by novelty, originality, and uniqueness. The study of these personality traits has revealed an important role of imagination, intuition, unconscious

components of mental activity, as well as person’s needs for self-actualization, exploration and expanding his creative possibilities.

It is well known the following definition: “Creativity is an activity that generates something qualitatively new that was not before. The activity can act as creativity in any field: scientific, productive-technological, artistic, political, etc. Where something is created, something new is opened, invented” [3, 86].

Study and analysis of literature, and researches show a large variety of evaluations, opinions and attempts to explain the phenomenon of creative activity. Much depends on how the researcher defines his subject of research – that, in fact, is meant by creativity.

It should be stressed that pedagogical guidance of creative activity requires setting a task of a problem type, stimulate the interest, educate the need of creativity (I. Lerner, A. Luk, V. Myasishchev, T. Ribo, N. Skatkin, etc.)

Scientists recognize that creative potential is one of the key problems in the psychology of creativity. Great importance in the understanding of this concept has the theoretical position of Y. Ponomariov about the psychological level of organization of creative activity, which provides existence of “advanced internal action plan” (the ability to act “in mind”). According to a scientist, optimally developed “internal action plan” is the most significant indicator of intellectual and motivational human development, without which it is impossible to formulate the beliefs, motives, interests, values, etc. Forming a person’s personality with a high creative potential requires adequate pedagogical actions, thus “... it is necessary

to consider rigidly the psychological mechanism of creative activity” [7, 35].

We will consider scientific approaches to the definition of creativity and its components. The researcher L. Gireeva treats the creative potential of a teacher as a set of professionally valuable qualities and properties of personality which cause productive result in the field of professional activity of a teacher. In creative process the personality realizes and approves her potential opportunities and forces, in which she herself develops [4, 267].

Scientist P. Kravchuk comes from the fact that a holistic approach to the characteristic of a personality includes structural and causal links and describes it as an integral integrity. Integrated quality of integrity, that reflects the transformation of human essence, logically appears its creative potential, which in general philosophical terms, is a set of capabilities focused activities. “Creative potential can be defined as an integrative quality which reflects the degree of opportunities updating its essential creative forces in the real transformative practice” [5, 170].

Teacher with a strong creative potential inherent the “special qualities”, namely: creative thinking, creative communication, transforming ability, research quality, moral axiological install of an educator’s personality and others...

The sphere of pedagogical creativity of a music teacher is extremely broad, it can manifest as in the approach to the student, or in relation to a teaching material, in the determination of teaching methods, and so on. Creative solutions require development of composition and selection of the information content in academic and

extracurricular activities, the creation of such lesson provides an impressive artistic and pedagogical impact of art on students.

To consider the scientific bases of analysis of a music teacher’s creativity, a particular importance presents the problem of creative abilities, studied by Rubinstein and representatives of his school.

Creative abilities unlike special abilities that determine the success of specific activities appear in any activity, first of all in that specific style of its implementation, which can be called creative. It is characterized by self resolution of a problem, intellectual initiative and original way of solutions.

The main source that stimulates human creativity is the sphere of knowledge, which expands and deepens throughout all his life. In the transition from cognition to creativity in the implementation of a creative process the leading role is played by general abilities. Psychologists (B. Ananiev, S. Rubinstein, etc.) linked the development of general abilities with generic properties of the psyche, understanding them as inherent all people perception, imagination, thinking, feelings, needs, interests, character and the will [1], [8].

A necessary condition for creative discovery, artistic creativity is versatile orientation of the cognition of an individual. The scope of knowledge should be much wider than the amount of knowledge required for a new creation. Despite this, scientists consider ability as fixed in the psyche of an individual’s system of generalized mental actions.

This position as a key for the perception of the mechanism of development of creative abilities leads to

fundamental conclusions. First of all, the development of ideas, associative thinking, emotional perception, imagination is necessary for the development of creativity. Whereas the passive assimilation of knowledge, specific methods of this activity develops only memory, but slows down and inhibits the activity of thinking and imagination. This idea of S. Rubinstein has found expression in art pedagogy. Today axiom is supported with aesthetic science and education, so there is a change in universities and schools – from the pedagogy of knowledge and skills to pedagogy of development.

Confirmation of this is found in the works of B. Nemenskii, where he talks about the training of artistic perception, “perception of art material information”, about “skills formation of the artistic image, skills’ understanding of their own emotions” [6, 147].

Creativity in general has a certain stable characteristics (novelty, originality, going beyond the usual etc.) [8].

Artistic professionalism, execution dominates in practical specialist’s training of artistic profile. It is dictated by the objectives and conditions of activities in the field of professional art, in turn, also provides for an assimilation of aesthetic and artistic culture.

The creative nature of musical art is realized not only in creation but also in the interpretation of music based on the composer’s conception, his ideas of artistic imagery and meaning of the work as a whole. In this process, in addition to professional and pedagogical qualities of the individual of a music teacher, his art culture, the mechanisms of artistic and creative activities are greatly developed.

In the scientific-pedagogical literature attempts are made to define the basic properties of a music teacher’s personality. In studies L. Archazhnikova a conditional model of a future specialist is presented as a system of general and special knowledge, abilities, teacher’s skills, the main directions of his work (for example: organizational, cognitive, emotional, research), as well as requirements that reflect the content of theoretical musical, choral conducting, instrumental, methodical preparation. The task of forming musical-aesthetic culture of a teacher are related to the emotional direction of his activity, which is associated with the ability to be sensitive to everything beautiful in life and art, to form a sense of beauty among students, to support their admiration of music art.

In the universities of III – IV levels of accreditation a specificity of a future music teacher’s training is intended to achieve primarily: a) a high level of aesthetic orientation of pedagogical activity; b) the aesthetic-pedagogical education; c) the development of aesthetic consciousness; d) the professional aesthetic creative abilities; e) the knowledge of the methodology of aesthetic education; f) the culture of pedagogical communication; g) a high level of musical performance.

Professional training of a music teacher should include the implementation of specific musical-performing (music literacy, technical excellence, stylistic conformity, etc.) and pedagogical (purpose, direction, ways to increase the perception, etc.) tasks

All of the above specifies the problem of the artistic-aesthetic and creative development of a teacher’s personality as a teacher who provides

artistic-aesthetic development of a student, and, at the same time as a creator in art, a performer.

In pedagogical research culture is seen as the main characteristics of a professional work of a teacher, the main indicators of which are: a) humanistic pedagogical position of teacher in relation to children and his ability to be an educator; b) psychological-pedagogical competence and well-developed pedagogical thinking; c) awareness of the subject that is taught, and possession of teaching technologies; g) experience of creative activity, the ability to justify their own teaching activities as a system (didactic, educational, methodological), the author's ability to develop an educational project; d) the culture of professional conduct, the means of self-development, self-regulation ability of own activity and communication.

The development of all individual components of pedagogical culture significantly affects the professional behavior of a teacher, gives him integrity, his own teaching style, individual style.

The modern system of higher education, despite all the difficulties set in front of it, has a potential to improve the quality of future music teachers' professional training.

## Bibliography and Notes

1. Ананьев Б. Г., *Избранные психологические труды*, Москва 1980, Часть 1, 230 с.

2. Астафьев Б. В., *Музыка в современной общеобразовательной школе*, [в:] Вопросы музыки в школе, Ленинград 1926, с. 27-28.

3. Волков Н. *Воспроизводящая и творческая деятельность учащихся в обучении*, Москва 1976.

4. Гиреева Л. Д., *Актуальность проблемы творческого потенциала учителя в контексте гуманистической парадигмы отечественного образования*, [в:] Национальные ценностные приоритеты сферы воспитания и образования, Москва 1997, с. 262-294.

5. Кравчук П. Е., *Творческий потенциал личности: обоснование подходов к изучению*, [в:] Становление человека в творчестве, Москва 1994, с. 169-173.

6. Неменский Б. М. *Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания*, Москва 1987.

7. Пономарев Й. А., *Психология творчества и учебный процесс*, [в:] Гуманизация образования, Москва 1994.

8. Рубыштейн С. Л., *Человек и мир*, Москва 1997, 111 с.

9. Слостенин М. Н. *Гуманистическая парадигма педагогического образования*, [в:] *Магистр* 1994, № 6, с. 3-8.



**Kostiantyn Batsak**

**FIRST ITALIAN OPERA ENTERPRISES OF ODESSA:  
ORGANIZATION, PERSONALITIES, REPERTOIRE (1812 - 1820)**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

**Костянтин Бацак**

**ПЕРШІ ІТАЛІЙСЬКІ ОПЕРНІ АНТРЕПРИЗИ ОДЕСИ:  
ОРГАНІЗАЦІЯ, ПЕРСОНАЛІЇ, РЕПЕРТУАР (1812 - 1820 РР.)**

*Abstract:* The activity of Italian opera troupes has been researched in the context of organizational, legal and social status of private theatrical enterprise in the city of Odessa, developing step by step in the direction of artists' and musicians' engagement abroad. There have been identified the ways of formation and personal composition of opera performing troupes. The Italian opera in Odessa is proved to gain quick popularity due to the support of the city administration, the singers' high professionalism, carefully selected operatic repertoire.

*Keywords:* Odessa Italian opera, foreign theatrical enterprise, opera repertoire, impresario, theatrical contract

Музичний театр, як невід'ємна складова міської культури та окрема форма організації дозвілля містян в Україні, одним із перших був започаткований в Одесі в перших десятиліттях XIX ст. Його репрезентувала італійська опера, яка швидко зростила собі міцне коріння в різно-рідному за походженням, майновим та правовим статусом соціальному середовищі цього портового міста і запанувала в його музично-театральному житті до початку 1870-х років. Італійські антрепризи, дослідженню діяльності яких присвячена запропонована стаття, першими познайомили місцевого глядача із актуальним європейським оперним

репертуаром та італійською школою співу, сприяли усталенню нових модусів комунікації артиста із глядачем. А перші театральні контракти італійських імпресаріо, хай недосконалі, стали підґрунтям для розробки правових основ театральної справи в Одесі з урахуванням анґажементу артистів та музикантів за кордоном, а саме – в центрах оперного мистецтва на Апеннінах.

У більшості наукових досліджень перших італійських антреприз Одеси їхня історія розглядається у контексті загального розвитку театральної справи в місті [2, 20] або історії місцевого театру [15]. Зосередженість авторів на проблемах міської теа-

тральної культури надає їхнім працям ознак регіональних студій. Такий науковий підхід, маючи, безперечно, свої переваги, все ж не дозволяє розглянути одеську італійську оперу як важливий чинник поширення надбань і традицій європейської музичної культури в міських осередках на історичних теренах України та їх проникнення звідси до столичних центрів Російській імперії.

У цьому контексті вивчення діяльності перших італійських антреприз в Одесі 1810-х років, їх місця в системі соціально-правових, мистецьких і соціокультурних зв'язків сприятиме глибшому розумінню феномену популярності італійської опери та її ролі у становленні музично-театральної культури в Україні.

Питання походження італійської оперної антрепризи в Одесі досі залишається дискусійним. Відомо, що після спорудження 1809 р. приміщення кам'яного театру, на його сцені, за відсутності постійної трупи деякий час виступали різні оперні та драматичні колективи – у тому числі запрошені з-за кордону. Згодом, наприкінці 1810 років, була ангажована музично-драматична трупа кріпосних акторів князя Александра Шаховського, яка мала працювати в Одесі упродовж трьох років й обходилася муніципалітету в чималу суму – 16 500 руб. щорічно [7, 3 зв.]. Ці витрати, щоправда, частково відшкодовувалися за рахунок коштів із театральної каси. Проте, з неояснених причин, вже через рік контракт був розірваний з ініціативи князя, а трупу він із Одеси відкликав. Тому пропозиції про здійснення театральної антрепризи, які невдовзі надійшли від італійців Джованні Мантова-

ні й Джузеппе Цамбоні, виявились, як ніколи, доречними.

Один із двох претендентів на утримання театру – негоціант Дж. Мантовані – належав до числа тих італійців-емігрантів, які започаткували в Одесі свою комерційну справу: він утримував у місті заклади сфери послуг – «клуб і трактир» [17, 51]. Цей підприємець також мав певний досвід гастрольного ангажементу, оскільки раніше запрошував для виступів у Одесі французьких та італійських артистів [19, 178].

Його партнер Д. Цамбоні на момент підготовки й укладення контракту керував італійською оперною трупою у маєтку «Новий Рим» графів Юзефа Августа та Яна Станіслава Іллінських у Романові Волинської губернії [3, 65]. Відомо, що до України трупа Д. Цамбоні прибула на початку 1800-х років після виступів у Петербурзі.

Знайомство майбутніх антрепренерів могло відбутися в Одесі 1809 р., коли італійська оперна трупа, ймовірно з Романова, представляла на сцені щойно збудованого кам'яного театру гастрольну програму [20, 7].

Тандем Мантовані-Цамбоні став першим взірцем поєднання в керівництві однієї антрепризи представників бізнесу та вокального мистецтва, і ця заснована ними традиція збереглася в театральному менеджменті Одеси на довгі десятиліття.

У цій справі не обійшлося без підтримки інших представників місцевої італійської «колонії»: достеменно відомо, що карантинний інспектор Джузеппе (Йосиф) Россетті, шанований у аристократичних та комерційних колах Одеси, став посередником у контактах майбутнього антрепре-

нера Д. Цамбоні з представниками муніципалітету на підготовчому етапі перемовин. Про цей факт дізнаємося з листа, надісланого 17 листопада 1811 р. Дж. Цамбоні директорові театру І. Рено з Романова. У ньому, зокрема, автор просив передати «кавалерові Россетті» слова найглибшої вдячності за те, що той представив його міським урядовцям [9, 29]. Дж. Россетті, як член будівельного комітету, очевидно, взяв участь у підготовці та узгодженні тексту першої «італійської» театральної угоди восени 1811 р., адже його підпис з-поміж інших засвідчує оригінальний примірник цього контракту [9, 35].

Пропозиції щодо змісту майбутнього договору на утримання театру в Одесі Дж. Мантовані й Д. Цамбоні висловили у поданому до будівельного комітету 17 вересня 1811 р. «театральному проєкті» (Teatrale Progetto). Згідно з цим документом, театр на два роки мав перейти до рук антрепренерів, які водночас одержували монопольне право на театральні видовища та прибутки від діяльності театру. Новоявлені імпресаріо просили будівельний комітет забезпечити їх декораціями та сценічним реквізитом, надати житло музикантам оркестру, танцівникам та акторам «російської трупи», а також найняти й оплачувати театрального наглядча. Крім цього, Д. Цамбоні й Дж. Мантовані просили про щорічну фінансову дотацію від міста, розміри якої вони мали узгодити з будівельним комітетом до моменту підписання угоди.

Від себе претенденти зобов'язувалися ангажувати «комічну італійську оперу» у складі «не менше шести артистів», «російську комедійну трупу», невеликий балетний колек-

тив разом із «композитором» (балетмейстером) та «середнім» за складом оркестром. Вистави мали відбуватися тричі на тиждень упродовж року [9, 27].

Залишившись разом із родиною в Романові ще на кілька місяців, Д. Цамбоні активно береться за підготовку першого сезону своєї опери в Одесі. 17 листопада 1811 р., він звертається до будівельного комітету з проханням про виділення грошей для ангажування артистів та інших необхідних для початку сезону витрат. Комітет не забарився із відповіддю, яку підписав карантинний інспектор Дж. Россетті: «видати чотири тисячі рублів під забезпечення заставою чи благонадійною порукою, а до того укласти із ними контракт» [9, 26]. Стосовно надання грошової застави у антрепренерів, здається, виникли певні труднощі. Інакше складно пояснити виявлений у театральній архівній справі перелік із 19-ти прикрас і коштовних предметів побуту (срібних перснів та обручок з діамантами, срібного кавника, підсвічників тощо), скріплений підписом Дж. Мантовані. Ймовірно, за відсутності в нього вільних коштів, підприємець надав будівельному комітету в заставу родинні коштовності та цінні речі [9, 28]. Дж. Мантовані також, згідно з довіреним листом, надісланим Д. Цамбоні директору театру І. Рено, отримав доручення укласти від імені обох антрепренерів контракт із будівельним комітетом та зайнятися в Одесі ангажуванням акторів драми й танцівниць до прибуття італійської оперної трупи з Романова [9, 29].

Розроблений на основі «проєкту» Дж. Мантовані та Д. Цамбоні й



підписаний наприкінці листопада – на початку грудня 1811 р. контракт деталізував частину попередніх домовленостей. Зокрема, визначався період роботи антрепризи з 1 березня 1812 р. до 1 березня 1814 р.; отриману від будівельного комітету позику в 4 тис. рублів антрепренери обіцяли повернути місту двома рівними платежами упродовж першого року існування імпрези; встановлювалася щорічна дотація від будівельного комітету в 2 тис. руб. для забезпечення театру оркестром; у складі трупи передбачалися, окрім шести італійських співаків, 10 акторів російської драми, 10 балетних танцівниць із балетмейстером, а для існуючого в театрі оркестру імпресарію повинні були додатково залучити капельмейстера-диригента та кількох музикантів [9, 31-31 зв., 35].

Контракт із італійцями виявився для міста значно дешевшим, ніж попередній. Це можна пояснити лише тим, що малодосвідчені антрепренери від початку орієнтувалися на склад оперної трупи, яка вже існувала, більшість у якій становили члени родини Д. Цамбоні, а тому взагалі не передбачили кошти на закордонний ангажемент. Брак досвіду організації сценічної діяльності у майбутньому призвів до серйозних проблем із технічними працівниками та обслугою у театрі, яких катастрофічно не вистачало, складнощів із залученням професійних музикантів, оскільки у Російській імперії у той час не було спеціалізованих музичних навчальних закладів, які мали б їх готувати. Схожа проблема виникла з так званою «російською оперою», яку антрепренери зопалу погодилися забезпечити і закріпили це зобов'язання в

контракті від 1814 р. Лише згодом, отямившись, поспішили відмовитися від цього пункту, обіцяючи на томість додати вистави італійської опери [11, 27-27 зв.]. Оскільки нові імпресарію зовсім не мали досвіду роботи з російськими драматичними трупами, їм було складно забезпечити належну якість вистав.

На жаль, така недалекоглядність антрепренерів давалася взнаки, часто вимагаючи невідкладного втручання будівельного комітету чи, навіть, градоначальника.

До початку вистав у березні 1812 р. оперна частина трупи одеського театру вже прибула до міста й активно готувалася до виступів. Вочевидь, цей невеликий виконавський колектив майже повністю був утворений із артистів «романівської» трупи князів Іллінських. Відомо, що в Романові виступали брати Цамбоні (сам антрепренер, який займав амплуа баса, та його брат Андреа, капельмейстер оркестру), дружина Д. Цамбоні (в партіях сопрано) та «мецо-сопраністка Манловасі» [22, 153]. Одним із провідних співаків уже одеської трупи Д. Цамбоні був Шікітанс (або Шікінтас), ймовірно, перший тенор. Коли у 1816 р. артист раптово помер, це стало потрясінням для антрепренера, який «не знаходив засобів для відшкодування цієї втрати» [12, 1].

За кілька місяців від початку сезону виступи артистів довелося зупинити через поширення в Одесі чуми. В липні 1812 р. у будинку, наданому для проживання учасників трупи, від епідемії померло три акторки. Небезпека не оминула й сім'ю антрепренера Дж. Мантовані – чумою захворіла його донька Жозефіна [19, 197]. Рятуючись від моровиці, італій-

ська трупа, принаймні її частина, на період карантину в Одесі повернулася до Романова: цей факт засвідчує генерал-ад'ютант російської армії Є. Комаровський, який у своїх мемуарах згадував, як наприкінці 1812 р. він гостював у маєтку Іллінських, де зустрів співаків та балетмейстера, «виписаних» з Одеси [14, 1278]. На виїзді трупа перебувала до весни 1813 р., до того часу, коли в Одесі був офіційно відмінений карантин і запрацювали громадські установи.

У репертуарі музично-драматичної трупи Дж. Мантовані й Д. Цамбоні переважали драми, трагедії та комедії. І вишуканим доповненням до них була італійська опера. Невеликі одноактні опери-буф зазвичай ставилися не частіше одного разу на тиждень, як правило – на завершення театрального вечора. У переліку творів оперної трупи під орудою Д. Цамбоні, які йшли на одеській сцені упродовж сезону 1813/1814 років, згадуються 8 опер [10, 125]: *Сільський дворянин або Поміщик* (*Il Gentil'uomo alla campagna*) А. Ненчіні, *Корчмарка* (*La locandiera*) Себастьяно Назоліні або Антоніо Сальєрі, чи Симона Майра, *Осміяний лікар* (*Il dottor burlato*), *Три суперники* (*Li tre rivali*) П'єтро Карло Гульєльмі, *Швець* (*Il calzolaio*) Марко-са Антоніо де Фонсеки Португала, *Лікар із Лукки* (*Il medico di Lucca*) Себастьяно Назоліні, *Жінка забавляється* (*La donna ve la fà*) Франческо Гарді, *Німа від кохання* (*La muta per amore*) Франческо Гарді чи Вінченцо Лявінья Наполітано [15, 90-94].

Частиною цього репертуару, як вказують деякі джерела, склали опери, які раніше ставилися на приватній сцені «Нового Риму» у Романові. Незазваний палкий шанувальник

італійського оперного мистецтва, якому 1806 р. випало почути італійську оперу в маєтку Іллінських, згадував таке: «[...] всі актори і навіть чимало музикантів в оркестрі були саме ті, котрих бачили ми в Петербурзі. [...] Перша, *Il Gentil'uomo alla Campagna* [Сільський дворянин або Поміщик], придумана й покладена на музику тутешнім актором п. Ненчіні [...]. Роль Грізоболо грав п. Замбоні, а Розу представляла дружина його п-ні Замбоні [...]» [5, 237].

Наступний контракт на утримання одеського міського театру, укладений 16 жовтня 1814 р. із Дж. Мантовані на три роки, за змістом мало відрізнявся від попереднього. Крім усього іншого антрепренер додатково отримував 2 тисячі рублів для «підготовки театального сезону», на транспортні витрати та аванси артистам. Ці гроші він мав повернути будівельному комітету після завершення трирічного терміну антрепризи «готівкою або театральними речами», на вибір градоначальника [11, 17-18 зв.].

Перший сезон нової імпрези розпочався 15 листопада 1814 р., проте без італійської опери: двічі на тиждень мала виступати «російська комедія» і балет. «Італійська» ж частина трупи, згідно з окремою угодою, укладеною між Дж. Мантовані і Д. Цамбоні, повинна була приєднатись пізніше, після завершення «чверті абонементу». Лише відтоді кількість вистав мала сягнути звичних трьох разів на тиждень [11, 17 зв.]. З цього можемо припустити, що оперна трупа перебувала у гастрольній поїздці й не встигала повернутися в Одесу до початку сезону вистав.

Трупа Дж. Мантовані – це той самий колектив, який підкорював одеську сцену упродовж двох попередніх сезонів. Серед артистів, окрім відомих персонажів, згадується юна донька антрепренера Густавіна Цамбоні, яка вражала глядачів «своїм голосом і красою». У квітні 1814 р. в міській друкарні був виданий окремим накладом італомовний сонет *До музичного генія синьйори Густавіни Цамбоні* (*Al genio Musicale della signora Gustavina Zamboni*), написаний на її честь Джіроламо Пеццолою – талановитим літератором, тодішнім вчителем італійської мови пансіону Де-Вольсея-Рішельє [20, 7-8].

Незважаючи на дотацію від міста, трупа Дж. Мантовані все ж потерпала від дефіциту фінансування. У січні 1816 р. будівельний комітет задовольнив прохання антрепренера підвищити витрати на оркестр до 5 тисяч рублів [2, 10-11]. Проте невдовзі компаньйони знову просили про збільшення грошової допомоги, вже до 10 тисяч рублів на рік. У разі відмови муніципалітету прийняти їхні пропозиції Дж. Мантовані й Д. Цамбоні вважали неможливим «задовольнити бажання одеської публіки» й висловлювали готовність передати контракт іншій особі [12, 26]. У зверненні до будівельного комітету імпресарію пояснювали причини занепаду антрепризи неповним складом італійської опери та «російської комедії», відсутністю достатньої кількості танцівниць, декоратора і технічних працівників сцени [12, 1]. Суттєве зменшення театральних зборів пояснювалося невисокою кваліфікацією акторів драматичної трупи й артистів балету. Це твердження узгоджується зі свідченням письмен-

ника, видавця і журналіста П. Свіньїна, який у цей час перебував у Одесі й відвідував театр. У нарисі *Лист до пана N.N. про Одесу* [18, 65-68], датованому 30 жовтня 1816 р., він відзначив, що «російські актори й, особливо, актриси дуже погані; багато із них пожалувані [...] із поляків у росіяни і мають дуже смішну вимову; балет також посередній» [17, 50]. Натомість мандрівник високо оцінив італійську оперу: «Оркестр грав узгоджено, співали якнайкраще; один актор (здається, прізвище його Замбоні) має прекрасний голос [...]» [17, 51].

Доля антрепризи італійців тепер залежала від рішення генерал-губернатора Новоросійського краю та одеського градоначальника А. Лянжерона, який без вагань підтримав нову угоду з Д. Цамбоні, погодившись з усіма його вимогами. В основі аргументації цього рішення, викладеної А. Лянжероном у зверненні до будівельного комітету, лежить розуміння важливості соціокультурної функції, яку виконував театр у тогочасній Одесі. Зокрема, градоначальник писав: «Нинішній стан театру не відповідає тій меті, яка визначена щодо тутешнього торговельного і, причому, прикордонного міста. Тутешнє місто дуже часто відвідують високі російські та закордонні гості, і ми не могли не помітити, що театр має великий вплив на залучення сюди мешканців, а примноження мешканців суть користь місту. В такому випадку слід театр підтримати» [12, 2-2 зв.].

У новому чотирирічному контракті, який набував чинності із 1 січня 1817 р., окремим пунктом було прописане зобов'язання Д. Цамбоні, після отримання обумовленої суми

в 10 тисяч рублів, негайно відбутися до Італії «для взяття там двох співачок, першої та другої, й одного буфа для італійської опери, не гірших від тих, хто донині був при театрі, одного постановника балетів, одного танцівника, однієї танцівниці, одного живописця й одного машиніста для театру, а також інших потрібних малярів [...]» [12, 3 зв.]. Іншими словами, антрепренер у стислі терміни мав наполовину оновити оперну трупу та ліквідувати дефіцит забезпечення театру працівниками сцени й обслугою.

Майже одразу після укладення контракту Д. Цамбоні поїхав за кордон для комплектування нової трупи, заручившись публічними зобов'язаннями негодіанта І. Катлея та директора театру І. Рено, які на період відрядження антрепренера стали в Одесі гарантами його фінансової спроможності [12, 4].

Нові можливості оперної трупи, куди влилися ангажовані артисти з Італії, спонукали Д. Цамбоні до оновлення оперного репертуару, куди відтепер все частіше включали популярні твори композиторів-сучасників. Підтвердження цьому знаходимо у листах із Одеси поета К. Батюшкова. В одному із них, адресованому Президентові Академії мистецтв Алексєві Оленіну 17 липня 1818 р., він писав: «[...] йому [С. Муравйову] прошу поклонитися й сказати: «Рара, тасі!» при першій зустрічі. Це жарт із італійської опери, котра тут процвітає разом із пшеницею, Рішельєвським ліцеєм і торгівлею» [15, 95]. Автор листа має на увазі популярну тоді в Італії оперу Дж. Россіні *Італійка в Алжирі*, яка з перших вистав на сцені театру здобула прихильність одеської

публіки. У одеській кореспонденції К. Батюшкова дається висока оцінка професійності тогочасної італійської трупи. Зокрема, у його відповіді на лист історика А. Турґєнєва, датованій 12 липня 1818 р., знаходимо такі рядки: «Лист Ваш я отримав в Одесі або в російській Італії [...]. Театр кращий від московського і чи не кращий від петербурзького. Йду шукати розради в *Cantatrice Villane*<sup>1</sup>, музика яких чарівна» [1, 516-517].

Нові відомості про репертуар та виконавців останнього складу трупи Д. Цамбоні довідуємося із подорожніх записок письменника й перекладача Гавріїла Ґеракова. Мандрівник перебував у Одесі восени 1820 р., де на запрошення градоначальника А. Лянжерона відвідував місцевий театр. Італійська опера залишила в нього найкращі враження. 5-го жовтня у своєму щоденнику Ґ. Ґераков записав: «Був у театрі [...] грали італійці *Щасливий випадок (L'ingano felice)*, музика Россіні; давним-давно не відчував стільки задоволення; музика-краса! Примадонна, панна Аррігі<sup>2</sup>, чудово співала, до того ж їй 22 роки, вона красива [...]» [4, 71]. Іншим разом, 8 жовтня, Ґ. Ґеракову вдалося побачити оперу *Аделіна* П. Дженералі, яка, на його думку, була «добре поставлена» італійською трупою [4, 72].

Схвальні відгуки столичних театралів, які відвідували одеський театр під час літнього відпочинку в Одесі, про тамтешніх італійських оперних артистів, зацікавили дирекцію московського Арбатського театру. Його управляючий А. Майков за рекомендацією А. Пушкіна, дядька

<sup>1</sup> Опера *Le Cantatrici Villane* (Сільські співачки) італійського композитора В. Фйораванті (1764 – 1837).

<sup>2</sup> Аделіна Аррігі, співачка-сопрано.

усланеного російського поета, звернувся до А. Лянжерона з пропозицією відрядити для виступів у Москві на зимовий сезон 1819 р. місцеву оперну трупу, якій запропонували показати на столичній сцені 20 вистав [21, 160]. Характеризуючи склад виконавців, градоначальник 24 вересня 1819 р. писав А. Майкову, що очолює трупу «директор Замбоні», який сам виступає в усьому репертуарі, у її складі є лише дві співачки на головні партії, тому лише дві вистави могли йти без участі однієї з цих примадонн, а тому, за відсутності дублерів, хвороба однієї з артисток була здатна зупинити одразу всі вистави [6, 170-171]. Акцентуючи на ризиках, пов'язаних із нечисленністю та невисокою мобільністю трупи, А. Лянжерон, вочевидь, не схвалював ідеї тривалих зимових гастролей у Москві свого найуспішнішого театрального колективу.

Тоді ця артистична поїздка з різних причин так і не відбулася, але вже наступного року Д. Цамбоні знову домовлявся про виступи своєї трупи в першій столиці імперії. 3 червня 1820 р. Московський генерал-губернатор Д. Голіцин повідомляв Начальникові Головного штабу П. Волконському про те, що деякі шанувальники музики мають намір ангажувати у жовтні 1820 р. для московських гастролей на 24 вистави «приватну італійську оперну трупу одеського антрепренера Якова Жамбоні». Був навіть організований збір коштів на абонемент у сумі 50 тис. руб., планувалося винайняти приміщення для вистав тощо, але й на цей раз гастрольні виступи не відбулися через бюрократичні зволікання [16, 248-249]. Лише наступ-

ного року в Москві, врешті, з'явилася італійська опера. Це була антреприза Луїджі Цамбоні, співака й антрепренера, добре відомого в мистецькому середовищі російських столиць. Хоча це прізвище і, навіть, амплуа баса, збігається з одеським, все ж, це був інший антрепренер, який у складі солістів своєї трупи не мав жодного артиста-учасника колишніх одеських італійських прем'єр [5, 660].

Не менш важливим у порівнянні зі сценічною діяльністю театру було його матеріальне забезпечення. Ремонт, оздоблення й освітлення зали, підготовка сцени, виготовлення реквізиту та гардеробу тощо, хоча й перебувало у віданні місцевої влади, все ж, визначало умови для професійної діяльності учасників трупи, а його якість впливала на сприйняття вистав глядачем. Упродовж усіх трьох італійських антреприз лунали нарікання на холод у театральних приміщеннях, що викликало хвороби артистів. Ця проблема була настільки гострою, а необхідність її вирішення настільки нагальною, що знайшла відображення у тексті театрального контракту із Дж. Мантовані від 1814 р.: «Комітет зобов'язується зробити усі потрібні в театрі ремонти і виправити все як слід, щоб його можна було опалювати взимку» [11, 17 зв.]. Ще одну суттєву проблему – слабкого освітлення зали – міській владі так і не вдалося вирішити у цей час. Г. Герраков, захоплюючись італійською трупою 1820 р., принагідно відзначав, що театр під час вистав був оповитий напівмороком [4, 71].

Детальний опис тодішньої театральної зали знаходимо у П. Свіньїна: «Заля добре розписана й не менша петербурзького Німецького театру;

ложі в три яруси і вгорі парадиз; тільки дивно, що тут перші й кращі крісла в такому місці, де зазвичай буває партер; лави зроблені ярусами одна одної вище, і найвища називається «замкнені крісла»; місця по номерах і ціна дорожча. Партер внизу – біля оркестру» [17, 50]. У партері, де публіка стояла під час вистав, та парадизи були найдешевші місця (25 і, відповідно, 15 копійок сріблом [9, 37]), в них поміщалося найбільше публіки. У залі містилося по 17 лож у першому та другому ярусах і 10 лож у третьому ярусі. Вони зазвичай абонувалися на весь сезон заможними одеситами-представниками родової аристократії, міськими можновладцями та гільдійським купецтвом [9, 7].

Тривалий час сцена театру не мала головної завіси. Перед початком сезону 1817 р. на замовлення будівельного комітету маляр Конрад Міллер виготовив «нову передню ширму із видом гавані та алегоричним зображенням», а також полагодив існуюче сценічне обладнання [13, 3].

Поряд з іншими справами імпресарію довелося вирішувати проблему нестачі театрального реквізиту і сценічних костюмів. Від початку антрепризи Дж. Цамбоні й Дж. Мантовані мали в розпорядженні кілька декорацій, виконаних для місцевого театру 1811 р. італійським художником Д. Валлезіні [9, 3], а також користувалися гардеробом, який 1808 р., напередодні відкриття новозбудованого театру, привезли з Петербургу [2, 1-2]. Проте цього було замало для забезпечення драматичного та оперного репертуару. Становище суттєво не покращилось навіть після того як будівельний комітет погодився виділити 600 рублів для оновлення

декорацій і ремонту сценічного приладдя, закріпивши це зобов'язання у контракті з Дж. Мантовані від 1814 р. [11, 17 зв.]. Тому антрепренери прагнули використовувати усі можливі, іноді не дозволені, способи для поповнення сценічного реквізиту і гардеробу театру. З цим пов'язаний розгляд навесні 1821 р. на засіданні будівельного комітету позову графа Ростеньяка до утримувачів театру про відшкодування йому 800 рублів за користування театральними речами. Реквізит, про який ішлося, був придбаний графом для аматорських постановок, які відбувалися в залі біржі впродовж 1809 – 1810 років, а потім, за розпорядженням Дюка де Рішельє, переданий до театру для зберігання. У переліку цих речей згадувались дощатий міст, «усі декорації» й «передня завіса з усім прибором», а також гардероб (сценічні костюми) [8, 250-251].

Попри організаційні недоліки, проблеми із матеріальним забезпеченням і постійний фінансовий дефіцит, перші італійські антрепризи, як свідчать сучасники, мали високу популярність у середовищі одеської публіки та гостей міста. Причиною цього був удалий репертуар розважальної за жанром опери, яка на той час уже здобула визнання в країнах Західної Європи, а також висока виконавська майстерність артистів. Приклад трупі Цамбоні-Мантовані яскраво ілюструє ранній етап поширення італійської опери в Україні: взявши початок у поміщицьких маєтках, перетворених їхніми власниками на замські центри культури і мистецтва, вона поступово перемістилася до міст. Це сприяло розширенню соціального середовища її потен-

ційного глядача, а також збагаченню функціональних можливостей опери, оскільки у такий спосіб вона із вишуканої розваги перетворилася на впливовий чинник культурного, соціального та економічного розвитку Одеси та, згодом, цілого регіону Півдня України.

### Bibliography and Notes

1. Батюшковъ К. Н., *Сочинѣния: Въ 3-хъ томахъ*, Санкт-Петербургъ 1885 – 1887, Томъ 3, 804 с.

2. [Витте Н. А.], *Краткая историческая записка о положеніи театрального дела въ Одессе съ начала постройки сгорѣвшего театра, т.е. съ 1808 года*, Одесса: Типография А. Шульце 1886, 27 с.

3. Волосатих Ольга, *Музична й театральна культура маєтків Правобережної України (перша половина XIX ст.)*, [у:] *Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, Київ 2012, Випуск 17, с. 62-76.

4. Гераковъ Г., *Продолжение путевыхъ записокъ по многимъ российскимъ губерніямъ 1820-го и 1821-го*, Санкт-Петербургъ 1830, [6], 231 с.

5. Гозенпуд А., *Музыкальный театр в России от истоков до Глинки*, Ленинград: Государственное музыкальное издательство 1959, 784 с.

6. Гроссман Л., *Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817 – 1820 годов*, Издательство Брокгауз-Ефрон 1926, 182 с.

7. Державний архів Одеської області, Фонд 2, Опис 1, Справа 14 Г [Про спорудження театру в Одесі, 1810 – 1811 рр.], 231 арк.].

8. Державний архів Одеської області, Фонд 2, Опис 5, Справа 279 [Журнал засідань Одеського будівельного комітету, січень-червень 1821 р.], 624 арк.].

9. Державний архів Одеської області, Фонд 59, Опис 1, Справа 64 [Про утримання театру по контракту Зам-

боні й Мантовані на два роки, 1811 р., 86 арк.].

10. Державний архів Одеської області, Фонд 59, Опис 1, Справа 76 [Про ремонт міських будівель та очищення труб, 1813 рік, 228 арк.].

11. Державний архів Одеської області, Фонд 59, Опис 1, Справа 85 [Про театр, 1814 р.], 30 арк.].

12. Державний архів Одеської області, Фонд 59, Опис 1, Справа 105 [Про утримання театру з 1 січня 1817 року, 1816 р.], 38 арк.].

13. Державний архів Одеської області, Фонд 59, Опис 1, Справа 116 [Про ремонт театру, 1817 р.], 40 арк.].

14. [Комаровский Е. Ф.], *Изъ записокъ генерал-адъютанта графа Е. Ф. Комаровского*, [у:] *Русскій архивъ 1867*, Выпускъ 7-12 (10), с. 1276-1330.

15. Остроухова Н. В., *Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804 – 1873*, Одеса: Астропринт 2013, 392 с.

16. Погожевъ В. П., *Столѣтіе организаціи Императорскихъ московскихъ театровъ. Опыт историческаго обзора*, Выпускъ 1, Книга I, Санкт-Петербургъ 1906, 380 с.

17. [Свиньинъ П. П.], *Письмо къ господину Н.Н. об Одессе*, [в:] *Сынъ Отечества* 1817, Часть 38, № XXI, с. 41-61.

18. Семькина Г., *Одесские очерки П. П. Свиньина*, [в:] *Одесский альманах «Дерибасовская – Ришельевская»*, 2013, №52, с.65-85.

19. Скальковский А. А., *Первое тридцатилетие истории города Одессы. 1793 – 1823*, Одесса: Городская типография 1837, [8], VIII, 296 с.

20. Скальковский А. А., *Биографический очеркъ одесского театра*, Одесса 1858, 20 с.

21. Эйгес И., *Музыка в жизни и творчестве Пушкина*, Москва 1937, 288 с.

22. Komorowski Jarosław, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1985, 204 s.

**Iryna Yan**

## **HISTORICAL-CULTURAL ASPECT OF FORMATION OF UKRAINIAN THEATRE EASTERN GALICIA LAST THIRD OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Ірина Ян**

## **ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* In the article there are researched social cultural conditions that influenced the process of formation of the Ukrainian theatre of Eastern Galicia of last third of 19th century. Ukrainian theatre of Eastern Galicia is researched as an important part of national and cultural revival of Ukrainians. Activities of outstanding figures of Eastern Galicia of contributed to the consolidation of Ukrainian society, has returned its right for own spiritual culture, promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation; it intensified the awakening of national consciousness, contributed to national self-assertion and preservation of its own cultural identity.

*Keywords:* Ukrainian theatre culture, Ukrainian theatre of Eastern Galicia, repertoire

У процесі національної самоідентифікації актуалізуються питання дослідження національної історико-культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Історико-культурне осмислення специфіки становлення українського театру Східної Галичини, важливої складової історичної пам'яті, яскравого прояву національної ідентичності дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, проаналізувати провідні тенденції розвитку національної театральної культури, висвітлити внесок провідних мистців того часу у загальнонаціональну культурну скарбницю.

Дослідженню тенденцій та шляхів розвитку українського театрального мистецтва присвячені праці Д. Антоновича, Н. Андріянової, О. Красильникової, Г. Лужницького, Б. Романицького та ін. Окремі аспекти становлення театрального мистецтва Галичини розкриваються у історико-культурологічних, мистецтвознавчих роботах О. Боньковської, В. Бурдуланюка, О. Казимирова, А. Новікова, Р. Пилипчука, С. Чарнецького та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, історико-культурний аспект становлення українського театру Східної Галичини, важливої складової національно-культурного відродження укра-



їнства ще потребує історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є дослідити особливості становлення українського театру Східної Галичини в контексті соціокультурних процесів останньої третини XIX ст.

В аналізований період розвиток української художньої культури та її складової української театральної культури супроводжувався значним духовим піднесенням, зумовленим поширенням національно-визвольного руху. Провідні українські діячі В. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, О. Русов, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, Ом. Огоновський, І. Франко, Ю. Лаврівський, А. Вахнянин, І. Комарницький, С. Подолинський, К. Сушкевич та ін., в основу своєї діяльності ставили національну ідею як компонент самосвідомості нації, утвердження демократичних ідеалів, відродження історичної пам'яті українського народу, поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською.

Аналіз історичних матеріалів свідчить, що імперські владні структури ретельно виконуючи свої функції, особливо прискіпливо контролювали діяльність українського національно-визвольного руху, який в аналізований період охопив усі сфери життя української спільноти, остаточно оформився як мистецьке народництво, рух українофільський, та перемістився із культурницької у суспільно-політичну площину. Особливість українського національно-визвольного руху у Російській імперії полягала насамперед у бездержавності укра-

їнського народу, відсутності у нього повної соціальної структури. Українці у XIX ст. вирізнялися від інших народів Європи тим, що мешкали у різних державах, різних історичних традиціях та соціокультурних реаліях. Для українського національно-визвольного руху це означало, що він повинен був консолідувати національну еліту, об'єднати відмінні соціальні верстви української нації [8, 45].

Державна влада Російської імперії намагалась спрямувати діяльність українофілів виключно у культурницьку сферу, попередити рух національної ідеології в бік усвідомлення української суверенності а також прагнула не допустити активної політичної боротьби за національне та соціальне визволення. Імперські владні структури, шовіністично налаштовані кола громадськості заперечували окремішність українського народу та вважали, що подальший розвиток української культури призведе до національно-духового відродження, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності імперії [7, 67].

Аналіз історичних матеріалів засвідчує, що різні історичні реалії існування українського народу в межах Російської та Австро-Угорської імперій у другій половині XIX ст. із кардинально протилежними суспільно-політичними системами обумовили й відмінність перебігу українського національно-визвольного руху.

Зокрема, в результаті австро-угорського компромісу, який був відображений в 69-ти статтях "Закону XII" та ухвалений 20 березня

1867 року угорським парламентом, Австрійська монархія стала двоєдиною (дуалістичною) Австро-Угорською імперією, тобто союзом двох держав, кожна з яких володіла широкими правами у сфері внутрішніх справ, мала власний парламент і відповідальний перед ним уряд. Згідно з цим документом іноземні, військові справи, фінанси, питання обороноздатності держави визнавалися спільними державними справами. За цією угодою Галичина та Буковина увійшли до складу австрійської частини – “Цислейтанії”, Закарпаття до угорської частини “Транслейтанії” [14, 44].

Процес законодавчого облаштування новоутвореної держави був закріплений 21 грудня 1867 р. прийняттям Конституції. Звід законів монархії засвідчував декларування та імплементацію державою демократичних прав. Відповідно до нього, всі громадяни імперії визнавалися рівними перед законом, мали однакові можливості в зайнятті державних посад. У цьому документі проголошувалась свобода пересування, недоторканність приватної власності, право на подання петицій та прохань, таємниця листування, свобода слова та друку. У положенні ст. 19 Конституції зазначалося, що всі народи держави рівноправні та мають непорушне право зберігати і розвивати народність і мову [12]. Таким чином, згідно з цим документом, усі громадяни держави визнавалися рівними перед законом, наділялися правом зберігати та розвивати свою культуру, зберігати основні елементи своєї самобутності, зокрема релігію, мову, традиції та культуру спадщину.

Окрім цього, згідно з положеннями основного конституційного закону про загальні права було оголошено свободу зборів та організацію політичних і громадських об'єднань. Для створення, легалізації, державної реєстрації товариств, об'єднань необхідно було подати до крайового правління сейму статут у п'яти примірниках, в якому мали бути визначені основні аспекти, які регламентували їх діяльність: мету, місцеперебування, структуру, органи управління, засоби існування, засоби вирішення спірних питань та умови закриття.

У випадку ненадання крайовим урядом дозволу на відкриття товариств, об'єднань його організатори наділялися правом упродовж 60 днів апелювати до Міністерства внутрішніх справ. Також, у цьому документі зазначалося, що за три дні до скликання громадських зборів, мітингів необхідно було попередити крайові владні структури та отримати письмовий дозвіл на їх проведення. За порушення зазначених законодавчих положень, передбачався арешт до 6 тижнів або грошове стягнення [25, 118]. Отже, цей законодавчий акт визначив правовий статус громадських організацій та об'єднань, законодавчо затвердив засади їх діяльності, формулював основні принципи взаємодії громадських організацій та державних владних структур.

У другій половині XIX ст. українські діячі Наддніпрянщини позбавлені можливості легальної праці, легалізації науково-просвітницьких, культурно-мистецьких об'єднань на теренах Російської імперії, постали перед перспективою втрати націо-

нальної культури та національної ідентичности. Їм залишалося лише одне – активно протидіяти, встановити міцні культурно-мистецькі зв'язки з українською елітою Східної Галичини. Оскільки, конституційність Австро-Угорської імперії сприяла заснуванню культурно-просвітницьких осередків, українські діячі Наддніпряни та Східної Галичини об'єднали зусилля, виборюючи право українства мати свою мову, культуру, національну театральну традицію.

Вагому роль у справі відродження національної ідентичности українства відіграла галицька “Просвіта”. На відміну від наддніпрянських “Громад” Товариство не зазнало адміністративних та цензурних утисків, було цілком легальним та отримувало фінансування від Галицького крайового сейму та уряду. Затвердження його програмово-організаційних документів відбулось у 1863 році за згодою Міністерства внутрішніх справ та Міністерства освіти з доведенням до відома дирекції поліції. Галицька “Просвіта” охоплювала повністю Галичину та частково Закарпаття і Буковину. Вона мала чітку організаційну структуру: Головний відділ, що знаходився у Львові, філії у повітових містах та читальні у селах [14, 56].

Форми діяльності Товариства, що були в свою чергу й засобами впливу на національну свідомість українства були різними. Конституційність Австро-Угорщини забезпечувала можливість праці діячів Товариства у політичній та культурно-освітній сферах. Їх участь у суспільно-політичному житті спрямовувалась на обстоювання прав укра-

їнців та виявилася у діяльності в парламентських структурах, участі у вічах, маніфестаціях, національних святах, заснуванні та діяльності політичних партій. Включення діячів “Просвіти” у суспільно-політичне життя дало їм змогу не лише здобути політичний досвід, скристалізувати світогляд, а й трансформувати його від ідей культурництва до ідеї української державности. Отже, “Просвіта” у Галичині стала для своїх учасників передусім ідеологічним натхненником та носієм державницької ідеї.

Основними аспектами культурно-просвітницької діяльності Товариства було: організаційна (закладання філій, бурс, читалень, книгозбірень, музеїв) культурницька (проведення концертів, музично-декламаційних вечорів, постановка спектаклів, проведення публічних лекцій, етнографічних виставок), надання матеріальної допомоги вчителям, літературним діячам, молоді [14, 105-106].

Розподіл обов'язків всередині організації та між окремими його членами, утворення структурних комісій та відділів сприяло налагодженню плідної видавничої роботи на всіх її ділянках.

Зокрема, діячі, що увійшли до складу просвітньої секції – О. Борковський, А. Вахнянин, І. Комарницький, Ом. Огоновський, О. Партицький, К. Сушкевич, К. Устиянович спрямували свої зусилля на видавництво популярних україномовних книжок та підручників. Комісія у складі А. Вахнянина, О. Дейнецького, Т. Дуткевича, К. Климковича, С. Куріловича, Ом. Огоновського, О. Савицького, П. Свистуна опікувалась

виданням україномовних підручників переважно для середніх шкіл. Комісія у складі О. Барвінського, А. Вахнянина, Є. Олесницького проводила роботу з укладання програм для популярних видавництв Товариства [14, 127-128]. Отже, ці форми роботи галицької “Просвіти” передусім були засобами національної консолідації української спільноти, сприяли збагаченню її духового потенціалу, формуванню національної самосвідомості, піднесенню національної гідності.

Аналіз тогочасних історичних матеріалів свідчить, що важливу роль у поширенні в Галичині кращих здобутків української культури відіграло культурно-освітнє товариство «Руська Бесіда», при якому у 1864 році за сприянням громадського та культурного діяча, віце-маршалка галицького сейму Ю. Лаврівського був заснований перший галицький театр.

В умовах тотальних заборон Російської імперії діяльність українського театру товариства «Руської Бесіди» була надзвичайно вагома тим, що вона виконувала надзвичайно важливу функцію – національної репертуарної, постійно діючої сцени.

Керівництво новоутвореного театру здійснював Театральний відділ, до складу якого, за свідченням С. Чарнецького, увійшли провідні діячі національної інтелігенції “з ясними й виразними українськими переконаннями” – Ю. Лаврівський (голова), Ом. Огоновський, І. Гавришкевич, Є. Загарський, Товариницький, В. Ільницький, К. Климкович, К. Устиянович, М. Полянський [23; 51, 65].

Театральний відділ Товариства уклав угоду з відомим наддніпрянським антрепренером, режисером О. Бачинським. І. Біберович у *Історії основи і розвою руско-народного театру в Галичині* зазначає з цього приводу наступне: “Відділ Р. Бесіди заключив з Бачинським таку умову, що Бачинській має зорганізувати театральну дружину і управляти нею, а за тоє, крім визначеної місячної платні от Р. Бесіди, побирати 50% із доходів кожного представлення. Бачинський заангажував кілька початкуючих сил жіночого персоналу, а решта задачі виповняти мали на разі переважно академіки і другі охотники. Новозаангажовані на руску (українську. – І. Я.) сцену артистки були слідуєчі: Контецька, Вікентія Лукасевич, був[ша] артистка польської сцени, Смолінська, Клитовська і Богданівна, а з дилетантів-академіків заявили свої безкорисні услуги: Лазовській, Сирончковській, Анталь Вітошинській, Лонгін Бучацькій, Качела, Калитовській, Юрчакевич, Нижанковській і Кобилянській” [4].

29 березня 1864 року мелодрамою *Маруся*, переробленою із повісти Г. Квітки-Основ'яненка польським письменником О. Голембйовським, у музичному оформленні В. Квятковського, театр “Руської Бесіди” дебютував на сцені Народного дому у Львові. С. Чарнецький з приводу цієї визначної події пише: “Свято почалося Службою Божою в Успенській церкві, – відслужив її крилошанин Михайло Куземський, пізніший холмський єпископ; співав хор питомців. Успенська церква була повна народу, особливо львівської та замісцевої інтелігенції. Після 7-ої години ввечір сая Народного Дому

заповнилася по береги. Публіка сиділа в святочному настрої. О годині пів до восьмої явився намісник Галичини, д-р Менсдорф, та чимало військових, світських і духовних достойників, що позаймали перші ряди канап. За хвилину орхестра під батуютою Лейбольда-Шмацяжинського заграла, а коли завіса піднялася вгору, на сцені стояв гурт святочно прибраних дівчат і хлопців, а з-посеред них вийшов наперед академик Льонгін Бучацький (пізніший радник Найвищого Трибуналу у Відні і добродій “Рідної Школи”) та виголосив пролог, написаний нарочно на відкриття театру Омеляном Огоновським» [23, 28]. Далі, С. Чарнецький зазначає: «Пролог зробив незвичайно глибоке вражіння. Орхестра заграла державний гимн. Намісник встав, а тоді в глибині піднялася друга завіса, а на екрані явився відбитий образ цісаря Франца Йосифа I укладу Корнила Устияновича. Діти, перебрані за янголів, вітали цісаря. Завіса спадала при невмовкаючих оплесках... Вистава *Марусі* перевищила всякі сподівання. Гра акторів випала прегарно» [23, 28-29].

На сторінках газет “Dziennik Literacki” (nr 71), “Krakauer Zeitung” (частина 35, допис зі Львова), “Lemberger Zeitung” (N° 31), “Gazeta narodowa” (nr 73) були вміщені схвальні відгуки та рецензії, у яких відзначалась прекрасна режисерська робота, чудовий акторський ансамбль театру “Руської Бесіди”. Особливо рецензенти захоплювались прекрасною грою Т. Бачинської в ролі Марусі. У польській газеті “Przegląd” від 2 квітня 1864 р. рецензент зауважував: “Пані Бачинська

представила тип молоді, невинної, скромної і чесної української селянки з незвичайною правдою, у її грі було вистудіювано усі подробиці, кожен рух, кожне слово; вона так вірно зрозуміла і відтворила характер, так поглибила душу тих дівчат з-під сільської стріхи, що навіть на хвилях найбільшої радості мають на чолі тінь меланхолії і душевної тоски. Кожна сцена із завистю може дивитися на українську сцену, яка може величатися такою артисткою” [32].

С. Чарнецький аналізуючи діяльність новоутвореного театру зазначав наступне: “Цей перший галицький театр залишив по собі добрі спомини. Від хвилини свого заснування мав чисто український характер; зі сцени віяло українським духом. Оповістки друкувалися кулішівкою, дирекція в перепису вживала української мови. Тим-то театр наш у перші роки свого існування був чи не найбільше проречистим свідоцтвом нашої духової й культурної єдності з Наддніпрянською Україною” [23, 30].

Про єднання національної ідеї та національного духу Східної Галичини з Наддніпрянською Україною свідчив український театральний сезон, який тривав у Львові з 29 березня по 21 липня 1864 р. Його репертуарну основу становили п'єси провідних українських авторів: *Наталка-Полтавка* та *Москаль-чарівник* І. Котляревського, *Сватання на Гончарівці* Г. Квітки-Основ'яненка, *Назар Стодоля* Т. Шевченка, *Кум Мірошник* В. Дмитренка, *Бувальщина* А. Велисовського, *Один порадував, а другий потішив* А. Ващенко-Захарченка. З 14 серпня театр “Руської

Бесіди” вирушив у гастрольну подорож до Коломиї. У вересні ж цього року, відбулись гастролі національного театру у Станіславові та Чернівцях. Під час гастрольної подорожі до Тернополя у 1865 р. за п’ять тижнів було поставлено 20 українських вистав. О. Барвінський з цього приводу писав наступне: “Цей театр був для Поділля другою рідною школою і, поруч із тодішнім українським письменництвом, став вогнищем, з якого віяло щирим українським духом” [3].

Аналіз тогочасної періодики теж засвідчує той факт, що гастролі українського театру товариства “Руської Бесіди” мали велике значення для популяризації української культури, національного сценічного мистецтва, пробудження національної свідомости та консолідації українського суспільства. Про надзвичайний успіх українських вистав серед галичан свідчать численні відгуки, рецензії на сторінках часописів “Літературно-науковий вістник”, “Діло”, “Зоря”, “Галичанинъ”, “Неділя”, “Мета”, “Світ”, “Нива” “Артистичний вісник”, “Народ”, українських та польських газет “Слово”, “Мета”, “Gazeta Narodowa”, “Gazeta Lwowska”, “Przegląd”, “Wiek” та ін.

Варто зазначити, що театральний відділ “Руської Бесіди” дуже ретельно ставився до прийнятого обов’язку дбати про український театр. Діячі відділу наглядали за зовнішнім порядком театру, його моральним станом, контролювали прибутки та видатки, тим паче, що від розміру одержаної від вистав суми залежало матеріяльне утримання акторів, покриття витрат на гастрольні подорожі та інші видат-

ки, що йшли на забезпечення театральної справи.

Зважаючи на потребу в поповненні репертуару п’єсами галицьких авторів театральний відділ оголосив конкурс на кращі драматичні твори для українського театру. Степан Чарнецький зазначає, що відповідно до протоколу його засідань від 24 лютого 1864 року, умови конкурсу були наступні: “1. твори мають бути оригінальні; 2. предмет повинен бути взятий із життя руського народу; 3. мова має бути чисто народня; 4. реченець присилання творів – кінець жовтня 1864 ст. ст.; 5. преміований твір залишається власністю автора, але Виділ Театральний має право “єго представлення на сцені впровадити” [23, 66]. Цей конкурс за висловом І. Франка “немов подувом свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської; порушив він багато пильних, більше або менше талановитих рук до драматичної продукції” [20, 365].

На конкурс за рішенням комісії були відібрані кращі твори галицьких драматургів: *Роксоляна* Г. Якимовича, *Сила любови, або Друга коханка* В. Шашкевича, *Підгоряни* та *Обман очей* І. Гушалевича, *Пан Довгонос* К. Меруновича. За результатами конкурсних змагань журі постановило “признати першу нагороду (100 гульд[енів]) мелодрамі *Підгоряни* з тим, що одна половина премії припадає авторові І. Гушалевичеві, друга – композиторові М. Вербицькому” [23, 68]. Завдячуючи цьому конкурсу, п’єса *Підгоряни* І. Гушалевича на довгі роки стала окрасою репертуару галицьких та наддніпрянських труп.

Аналіз історичних матеріалів свідчить, що в останній третині XIX ст. діяльність національного театру "Руська бесіда" мала великий успіх та відіграла вирішальну роль у популяризації української культури, національного театрального мистецтва, пробудженні національної самосвідомості та консолідації українського суспільства. Оригінальний український репертуар відтворював національний психологічний тип українців, їх традиції та звичаї, сприяв національно-духовому пробудженню та був надзвичайно популярним серед широкого громадського загалу. Його основу становили п'єси видатних українських драматургів: *Пошилися в дурні, Глитай, Невольник, Дай серцю волю, заведе в неволю* М. Кропивницького, *Наймичка, Безталанна, Мартин Боруля, Сто тисяч* І. Карпенко-Карого, *Не судилось* М. Старицького, *Запорожець за Дунаєм* С. Гулака-Артемівського, *Федько Острожський, Гальшка Острожська* Ом. Огоновського, *Олеся, Марійка* П. Бажанського, *Шляхта ходачкова, Соколики, Павло Полуботок* О. Барвінського та ін. [22, 6-7].

Через гастрольні подорожі українського театру «Руська бесіда» в аналізований період у Галичині, Буковині, Поділлі, Польщі реалізовувалася етнопропагандистська та етноконсолідувальна функції театрального мистецтва, що сприяло національному відродженню.

Таким чином, багатоаспектна, самовіддана, плідна праця провідних діячів Східної Галичини консолідувала українську спільноту, пропагувала етнографічні засади та звичаї української нації, інтенсифікувала пробудження національної

самосвідомості, сприяла національному самоутвердженню, збереженню власної культурної ідентичності.

### Bibliography and Notes

1. Андріянова Надія, *Шляхи розвитку українського театру*, Київ: Знання 1960, 40 с.

2. Антонович Дмитро, *Триста років українського театру (1619 – 1919)*, Прага 1925, 273 с.

3. Барвінський Олександр, *Спомини з мого життя Барвінський*, Нью-Йорк-Київ: Стилос 2009, Том другий, Частина третя та четверта, 1120 с.

4. Біберович Іван, *Історія основання і розвитку руско-українського театру в Галичині*, Коломия 1904.

5. Боньковська Олена, *Львівський театр товариства "Українська бесіда" (1915 – 1924)*, Львів: Літопис 2003, 340 с.

6. Бурдуланюк Василь, *Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX – на початку XX ст.:* дисертація ... кандидата історичних наук, Івано-Франківськ 1996, 179 с.

7. Грицак Ярослав, *Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX – XX ст.*, Київ: Генеза 2000, 356 с.

8. Єкельчик Сергій, *Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху II половини XIX ст.*, Мельбурн 1994, 126 с.

9. Зуляк Іван, *Діяльність товариства "Просвіта" у національно-культурному відродженні українського народу Східної Галичини (друга половина XIX – початок XX ст.):* автореферат ... дисертації кандидата історичних наук, Чернівці 1997, 24 с.

10. Красильникова Ольга, *Історія українського театру XX сторіччя*, Київ: Либідь 1999, 208 с.

11. Кульчицький Володимир, *Апарат управління Галичиною у складі Австро-Угорщини*, Львів 2002, 82 с.

12. Кульчицький Володимир, *Державний лад і право в Галичині в другій половині XIX – на початку XX ст.*, Львів 1966, 68 с.

13. Лужницький Григор, *Український театр*, Том 1, Львів: Видавництво Львівського університету ім. І. Франка 2004, 344 с.

14. Малюта Ольга, *“Просвіти” і Українська державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства “Просвіта”*, Київ: Просвіта 2008, 840 с.

15. Новиков Анатолій, *Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст.*, Харків: Основа 2011, 408 с.

16. Пилипчук Ростислав, *Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*, [у:] *Просценіум* (Театрознавчий журнал), № 3 (25), 2009, с. 3-13.

17. Пилипчук Ростислав, *Український аматорський театр у Коломиї 1848 – 1850 рр.*, [у:] *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка*, Серія: Слово, Івано-Франківськ 2008, № 2, с. 162-178.

18. Романицький Борис, *Український театр в минулому і тепер*, Київ 1950, 130 с.

19. Іван Франко, *Уваги про галицько-руський театр*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 33, Київ: Наукова думка, 1982, с. 18-24.

20. Франко Іван, *Руський театр у Галичині*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У*

50-ти томах, Том 26, Київ 1980, с. 357-373.

21. *Центральний державний історичний архів у Львові*, Фонд 514. Опис № 1, Справа 2, 10 арк.

22. Чарнецький Степан, *Золотий вік українського театру*, Львів 1916, 10 с.

23. Чарнецький Степан, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, Львів : Літопис 2014, 584 с.

24. Balzer Oswald, *Historia ustroju Austrii w zarysie*, Lwów: Drukarnia K. S. Jakubowskiego 1908, 597 s.

25. Mayrhofer Erik, *Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst*, Wien 1894, 154 S.

26. “Gazeta Narodowa”, Lwów 1866, nr 29, 4 lutego.

27. “Gazeta Narodowa”, Lwów 1866, nr 50, 12 kwietnia.

28. “Gazeta Narodowa”, 1878, nr 12, 15 stycznia.

29. “Gazeta Narodowa”, 1887, nr 135, 16 czerwca.

30. “Dziennik Polski”, 1883, nr 150, 4 lipca.

31. “Kurier Lwowski” 1898, nr 278, 7 października.

32. “Przegląd”, Lwów 1864, nr 27, 2 kwietnia.

33. “Przegląd”, Lwów 1864, nr 32, 19 kwietnia.

34. “Słowo Polskie”, 1899, nr 33, 8 lutego.

35. “Wiek”, Kraków 1864, nr 36, 9 kwietnia.



**Ludmyla Hurenko**

**THE PHENOMENON OF MYKOLA VORONYI'S  
THEATRICAL CRITICAL THOUGHT (CULTUROLOGICAL ASPECT)**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Людмила Гуренко**

**ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ МИКОЛИ ВОРОНОГО  
(КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)**

*Abstract:* In the article there is researched ontological gnoseological issue of the critical thought, in particular interpretation of critics-absolute in Ukrainian and European theatrical system of the end of 19<sup>th</sup> – the beginning of 20<sup>th</sup> centuries by outstanding European theatrical figure Mykola Voronyi. The artist as an apologist of the European theatrical criticism objectively criticized Ukrainian and European art in its culturological context. The critic wanted to disprove the canonization of the criticism positions in his unique manner by enriching his works by religious and philosophical maxims.

*Keywords:* Mykola Voronyi, interpretation, theatre, philosophical maxim

У театральній критиці останнього часу поширились і дедалі набирають сили принципи утилітаризму: критичні статті часто-густо пишуться не для утвердження духовності мистецтва, а для одержання певної вигоди, що, зрештою, призводить до цілеспрямованого спотворення людської свідомості. Такі тенденції мали місце й у попередні часи і їхньому викоріненню приділяв значну клясик української театральної критики, видатний мистець європейського масштабу Микола Вороний (1871 – 1938). Актуальність вивчення його театральної, і, особливо, театраль-но-критичної спадщини зростає у зв'язку з тим, що вона на відміну від інших аспектів його різнопланової

діяльності до цього часу належним чином не досліджена, у багатьох дже-релах про неї були лише згадки.

У запропонованій статті ми спи-раємося на ідеї насамперед самого Миколи Вороного, а також його су-часника Якова Стоколоса, підтвер-дження й розширення яких можна знайти у працях Федора Шперка, Георга Вільгельма Фридриха Гегеля, архимандрита Софонія (Сахарова), Д. Макдавела. Тому спробуємо про-аналізувати та узагальнити науко-ві та суспільно-естетичні концепції, якими керувався у своїй театраль-но-критичній діяльності Микола Во-роний, простудіювати передумови формування суспільно-політичних поглядів та становлення його науко-

вого світогляду та провести їх театрознавчо-культурологічний аналіз у культурологічно-філософсько-релігійному контексті.

Отже, «що ж позитивного дає нам наша сучасна театральна критика?» [10, 77]. Очевидно, що відповідь на це питання Микола Вороний шукав в осмисленні онтологічно-гносеологічної історії людини. Адже філософсько-історичні джерела свідчать, що «критик, поки він не має доказів протилежного, повинен визнавати правоту за документом, а не за самим собою [...]»; треба прислухатися до того, про що йдеться у власне документі, який аналізується, й не думати про помилки чи фальсифікацію доти, доки автор сам не скомпрометує себе суперечностями чи ж певними фактичними неточностями» [9, 54].

Розглядаючи цю проблему, візьмемо за основу системні уявлення маловідомого, але досить самобутнього та неординарного філософа, літературного критика, публіциста й журналіста Фьодора Шперка (1872 – 1897), який наприкінці XIX століття у своїй статті дуже влучно заявляв: «Справжні твори мистецтва завжди цілісні й довершені, та, певна річ, у глядача вони можуть викликати теж тільки цілісне й досконале почуття, а саме – захоплення. Згодом, коли [іх] стає дедалі менше [...] місце захоплення [...] заступає критика й аналіз, тобто схильність до розкладу. Критика й аналіз спричиняються, власне кажучи, тільки недосконалими творами [...]. Всі починають думати, що критика – найвище, що критичне ставлення до творів мистецтва є найсправжнішим відношенням до них. І зовсім [...] не можуть зрозуміти нинішні цінителі того, що аналізу-

вати – означає розбивати на частки, а все життєве є природно цілісним і вимагає щодо себе цілісного творчого переконання. [...] Замість репрезентувати нам готові, викінчені твори мистецтва, нас закликають до лабораторії творчості й просять спробувати “досліди” кулінарно-мистецьких ремесел. [...] І ми щоразу більше наближаємось до полотен, пензлів і фарб, а з іншого боку – до натуг і претензій бездарного трудівництва, і чимраз далі відійдемо від Бога, ідеї та натхнення» [12, 159; 160].

Але набагато значущою категоричністю і точністю, незвичайною проникливістю критичної думки впливав на умогляд і певною мірою формував і спростовував загальноприйнятий склад думання європейської інтелігенції його ровесник – видатний український поет, перекладач, журналіст, критик, історик і теоретик театру, режисер і актор Микола Вороний.

Сміливість і незаангажованість критика-теоретика, який активно переосмислював західноєвропейський культурний досвід і при цьому прагнув зберегти первозданий український культ вільного духового перетворення – були характерними рисами мистця, який прагнув створити справді національний український театр. Микола Вороний, прямуючи нелегким шляхом самоосвіти, оскільки він не зацікавився жодною з систем вищих інституцій, створював науково обґрунтовані, зокрема, критичні праці, які, безумовно, залишаються актуальними і з нинішніх культурологічних позицій.

Отже, звичайна річ, що за своєю природою «основні засади філософської (критичної. – Л. Г.) системи – це

її результат», [6, 540] і якщо припустити, що «початок філософії (критики. – Л. Г.) у той же час є і висновком із неї», то все ж «найсуттєвіше – шлях», [6, 540] який приводить, хотілося б вірити, якщо не до абсолютного, то хоча б відносно істинного пізнання. Таким чином, згідно із вищевикладеним визначенням, спробуємо реабілітувати критичний світогляд як нескінченну ідею-явище розумного всесвіту. Адже немає підстав заперечувати такий парадоксальний факт: в істинну критику-абсолют, що законмірно покладена в основу всіх без винятку світових процесів, зокрема, культурологічного (що він, як і всі поняття, існують іще до створення світу, проте набувають формально-логічних визначень в аргументовано визначений час), одвічно свідомо вергають каміння генетично-патологічні неукі.

Неможливо заперечувати очевидність, тому суть деструктивної полемічної ситуації полягає в тому, що у результаті вихід із неї критика, як правило, знаходить у добровільному духовому остракізмі. На це вказують, цілком імовірно, брак доцільності реставрації моралі, а головним чином, існування визначального фактору – сумнівної неоднозначності «мірила, яке [в ідеалі] так само незалежне від цінителя, як і від того, чий твір оцінюють, і виходять не з одиничного явища чи особливості суб'єкта, а з вічного й незмінного прообразу самої суті справи...» [5, 269]. У зв'язку із цим цілком логічно виникає риторичне, але все ж принципове питання: чи можливі у мистецтві, яке «здійснюється чужим уявленням» [4, 376] будь-які канони, що неминуче спричинить усілякі

форми інтерпретації їхніх ідей? У разі позитивної відповіді, по-перше, традиційні так звані норми мистецтва є об'єктивними чи суб'єктивними імперативами? І кому саме вони доконечно потрібні: мистцеві, який «часто вимагає, щоб у сфері мистецтва ставлення було лише ставленням до форми й абстрагувалося від змісту» чи ж для народу, який не дозволяє «позбавити себе цього змісту?» [4, 377]. По-друге, безперечно, що канонізація критичних позицій неминуче призводить до вікопомного одіозного егалітаризму. Адже, хоч би як, а навіть мислити за наказом було й залишається пріоритетом багатьох світових держав, але бути самокритичними, як щодо особистої культурної традиції, так і щодо надто нестійкої позиції суспільної думки зголошуються поодинокі особистості. Існування й третьої оцінної тези не є винятковим фактором. Цілком очевидно, що утилітарна складова критичної практики на віки утвердилася у свідомості як професіоналів, так і обивателів. І, нарешті, розглядаючи критику у ширшому культурологічному контексті, можна припустити, що «мистецтво в його істині є, найімовірніше, релігією, піднесенням світу мистецтва до єдності абсолютного духу. [...] Він сам є змістом мистецтва, яке є лише відтворенням самого себе як у себе рефлексованого самосвідомого життя взагалі [...]» [4, 378]. Дозволимо собі не погодитися з Г. В. Ф. Гегелем, адже схиляється до цілком протилежного судження. Отже, абсолютно очевидно, що в основу створення будь-якого мистецтва покладений один із беззаперечних процесів – уявлення. Але воно апіорі трактується як нереальне. А

оскільки у цьому світі дуже активно (не номінально, а практично) фігурують одіозні сили, до яких людина ще відмовляється (часто свідомо) набувати духовий імунітет, тому уява сприяє поширенню їхнього впливу. Отже, цілком імовірно, що, зважаючи на особистісний фактор мистців, «усякий образ, створений власне людиною чи навіяний вищезгаданими силами (на думку спадає сцена масового гіпнозу з роману Міхаїла Булгакова *Майстер і Маргарита*». – Л. Г.) та сприйнятий душею, буде викривляти духовий образ людини, який створений за образом і подобою Бога» [1, 158] Тобто, коли мистець наполягає на ігноруванні змісту його творів, він, виходячи зі сталих позицій і принципів мистецтва, намагається відійти від абсолютного духу (без якого нічого неможливе щодо буття), стати так званим творцем, однак це – абсурд, оскільки «у релігії дух стає для себе як абсолютним узагалі, або ж як сутність усієї природи, буття й діяння, дух присутній в образі безпосередньої самости. Самість є загальним знанням і завдяки цьому поверненням до себе» [4, 378].

Таким чином, відштовхуючись від вищевикладених дефініцій, звернімося безпосередньо до творчих розвідок Миколи Вороного, у якого, як нам думається, можна знайти систематизовані конструктивні відповіді на поставлені у засновках запитання-припущення.

Отже, можна сміливо констатувати такі факти. Зокрема, критик Микола Вороний висловлює суперечливі припущення щодо традиційних норм становлення українсько-європейського театрального мистецтва. Безумовно, можна категорично

відкинути точку зору новатора, де він стверджує, що «заслуги Марка Лукича (Кропивницького. – Л. Г.) як засновника українського театру, актора і українського драматурга значно великі, щоб їх можна докладно було перелічити і як слід розібрати в нашій побіжній статті [...]. Треба було справді надзвичайного завзяття, досвіду і хисту, щоб за такий короткий час з *нічого* зробити таке симпатичне і стало зорганізоване діло, що розрослося тепер до дуже широких розмірів» [2, 14-16]. Нам уявляється, що твердження «з *нічого*» породжує сумніви: чи можна вважати Марка Кропивницького фундатором українського театру? Адже і до нього театральне мистецтво формувалося за допомогою конструктивних творчих внесків неперевершених акторів і драматургів – Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Михайла Щепкіна, Якова Кухаренка, Карпа Соленика, Тараса Шевченка Дмитра Зубовича, Андрія Стечинського... Безумовно, слід зважати на той факт, що «час є чисте поняття, прозиральна порожня самість у своєму русі, як простір [самість] у своєму покої. [...] Ідея часу [є] власне глибокодумне, рефлексивне у-себе» [7, 385]. А проте можна припустити подібне твердження, якщо розглядати створену Марком Кропивницьким інституцію як намагання національного проекту – із новими категоріями, принципами, напрямками тощо. І хоча Микола Вороний ніби подає чітке визначення: «Не минуло ще й 15 літ, як М. Кропивницький вже успів на міцних, суто народних підвалинах збудувати український театр» [2, 15], проте тут прозирає суперечливість поглядів Миколи Вороного. Поді-

бний принцип критичної практики свідчить про те, «якою є людина, такий і світ, і який світ, такою й є людина», а критика «відчужуючись сама від себе, приходиться до своїх основ, до безпосередньої свідомости, яка власне є роздвоєною» [7, 385]. Тому цей полярний дуалізм підтверджує, що інваріантна ортодоксальність у театральній (як і в будь-якій іншій) критичній думці можлива за умови існування «спільности психіки усіх народів» [8, 73], але при цьому у ширшому онтологічному контексті також варто мати на увазі й зумовлену відмінність кожного індивіда (що теж є неспростовним фактором). На підставі цих уявлень можна припустити можливість непотрібности чи неіснування критики як такої. Втім, усе ж дамо критиці шанс на існування у суспільній свідомості.

Наступний пункт наших міркувань – питання про можливі суб'єктивні й об'єктивні фактори так званих канонів критичних розвідок Миколи Вороного й сприйняття їх власне суб'єктами творчости та реципієнтами. Всі без винятку його твори свідчать про намагання критика «примирити непримириме» [11, 162] в дуалізованому суб'єктивному світі, інакше кажучи, віднайти, зрозуміти та повернутися до себе. Ступінь суб'єктивности його опусів можна визначити, виходячи зі справедливих суджень їхнього автора. Микола Вороний умів не лише дивитися, а головне, бачити вистави, аналізуючи їх за допомогою індуктивно-дедуктивного методу. З іншого боку, треба визнати той факт, що досвідчений критик намагався, так би мовити, корегувати напрям думок своїх сучасників – колег по театру, літератур-

них однодумців, а також свідомість суспільної думки своїми глибокими, образними, багатими за метафорами й порівняннями, переважно об'єктивними аргументами-питаннями. Він твердить, що «писати про український театр стало майже неможливим. Легше, мовляв, перейти по натягненій линві через Ніягаський водоспад, ніж написати правдиву критичну статтю, не зачепившись за артистичне самолюбство, не наразившись на непорозуміння, а часом і гострий конфлікт із якимсь театральним керманічем [...]. Панове артисти зі свого боку теж заявляють, що відзиви української преси їх мало цікавлять, бо авторитетної думки справжнього знавця театру там не знайдеш, а “трафаретні” рецензії, які там містяться, їх не задовольняють. [...] У чім причина їх антагонізму? [...] І артисти, люди вулканічного темпераменту, і рецензенти (з їх не завжди коректним тоном) часто ухиляються від культурних прийомів обміну думок, вступають у палку безоглядну полеміку [...]. Але [...] я мушу сказати по совісті, що всі мої симпатії все ж таки лежать на стороні... артистів» [3, 270-271]. А далі важливо позначити ключову проблему, якій він надавав особливого значення: «[...] Наша молода преса ще не вспіла [...] стати на твердий ґрунт. Де ж було їй виробити справжніх театральних критиків [...]? Чи знайомі ж вони з теорією і історією мистецтва взагалі, а театрального зокрема і особливо? Чи виробили вони свій смак на кращих європейських зразках сценічної гри, щоб уміти спостерігати найтонші деталі, найглибше перейматися тайнами інтуїтивно умислової творчости артиста, розуміти будову режи-

серської перспективи? Чи ж нарешті компетентні вони настільки, щоб із колективної творчості триумвірату – автора, режисера і артиста – робити певні висновки, ширші узагальнення? Адже все це конче і неминуче потрібне для театральних критиків, коли він стає в позу учителя або й порадидача спеціаліста-актора і спеціаліста-режисера» [3, 271].

Отже, викладені вище міркування Миколи Вороного містять чіткі поняття морально-етичного та професійного характеру, які мали визначальне значення у його критичній практиці. Постановка ним питань стосовно запропонованої проблематики є закономірними відповідями на дослідницькі фактори. Також слід зауважити, що культурологічні концепції ціннісної об'єктивності, з часом до певної міри вдосконалені, стають визначальними і у гносеологічній системі полірозумового світогляду театральних критиків Миколи Вороного.

Театрознавчо-культурологічний аналіз наукової спадщини Миколи Вороного дає підстави зробити висновки про те, що сучасна наука потребує фундаментального дослідження усієї театральної, зокрема, театально-критичної творчості М. Вороного. Відповідь на питання сенсу мистецької критики Микола Вороний шукав, осмислюючи онтологічно-гносеологічну історію людини. Сміливий і незаангажований критик-теоретик активно переосмислював західноєвропейський культурний досвід і при цьому прагнув зберегти первозданний український культурний вільного духового становлення і перетворення.

## Bibliography and Notes

1. Архимандрит Софроний (Сахаров), *Преподобный Силуан Афонский. Ч. I. О видах воображения и о борьбе с ним*, Сергиев Посад 2006, 464 с.
2. Вороний Микола, *Марко Л[уквич] Кропивницький, "Зоря" 1897, № 24, 145 с.*
3. Вороний Микола, *Театральне мистецтво і український театр*, [у:] *Idem, Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*, Київ: Наукова думка 1996, с. 270-272.
4. Гегель Г. В. Ф., *Иенская реальная философия. С. Искусство, религия и наука*, [в:] *Idem, Работы разных лет: В 2-х томах, Том 2*, Москва: Мысль 1971.
5. Гегель Г. В. Ф., *О сущности философской критики вообще и о ее отношении к современному состоянию философии в частности*, [в:] *Idem, Работы разных лет: В 2-х томах, Том 1*, Москва: Мысль 1970.
6. Гегель Г. В. Ф., *Работы разных лет: В 2-х томах, Том 2*, Москва: Мысль 1971.
7. Гегель Г. В. Ф., *Синтетическая связь государства и церкви. Иенская реальная философия*, [в:] *Idem, Работы разных лет: В 2-х томах, Том 1*, Москва: Мысль 1970.
8. *Класичний еволюціонізм. Культурна і соціальна антропологія*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2005, 320 с.
9. *Неоспоримые свидетельства (Исторические свидетельства, факты, документы христианства)*, Москва 1992, 320 с.
10. Стоколос Яків, *Рецензія на збірку критичних статей з обсягу театально-мистецтва і драматичної літератури «Театр і драма» Миколи Вороного*, [у:] *Українська хата* 1913, с. 77-78.
11. Чеканова Н. В., *Римская диктатура последнего века Республики*, Санкт-Петербург 2005, 480 с.
12. Шперк Федор, *Как печально, что во мне так много ненависти... Статьи, очерки, письма*, Санкт-Петербург: Алетей 2010, 312 с.

**Svitlana Sobolevska**

**THE ROLE OF STAGE-DIRECTOR OF AMATEUR THEATER  
IN THE MULTICULTURAL ENVIRONMENT**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Світлана Соболевська**

**РОЛЬ РЕЖИСЕРА АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ  
У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

*Abstract:* There is researched creative activity of directors of amateur theaters working in today's multicultural globalized world from the point of view of equivalent value of cultures of all peoples, their coexistence, mutual penetration and enrichment. Theatre art as a means of cognition of other people, their feelings and aspirations, connects and draws together representatives of different cultures and causes interest in the spiritual life of one or another country – Ukraine, Poland, Germany and others. Characters created by directors of the amateur theater promote absorption of social ideas, moral norms and values, creating not only personal experience of amateurs, but also social and aesthetic ideal.

*Keywords:* multicultural environment, theater art, amateur theater, director's work

Мистецтво відтворює культуру, що притаманна часу, а культура зокрема, створює форми передачі досвіду прийдешнім поколінням. Знаками сучасного світу є взаємний вплив різних культур на існування людей, виникнення полікультурного простору. Культура українського народу, перебуваючи у контексті світового культурного процесу, користується мистецькими надбаннями інших народів, їх художнім досвідом. Ампаторський театр також стає об'єктом взаємодії різних культур, місцем, де людина може дізнатись про особливості культури інших країн, ознайомитись із основами

театрального мистецтва, отримати додатковий життєвий досвід та поштовх до саморозвитку, активізувати процес самореалізації. Так, як і професійні майстри сцени, українські мистці-аматори нині перебувають у пошуках нових шляхів вирішення сценічного простору і нових прийомів режисури, втілюючи у виставах власні погляди на світ. Через систему образів, створену ними, в ампаторському театрі відтворюються й актуалізуються загальнолюдські цінності та здійснюється вплив на становлення особистості самодіяльних акторів, адже, як зазначив К. Ушинський, «тільки особистість

може впливати на розвиток особистості, тільки характером можна формувати характер» [16, 47]. Термін «індивідуальність», на думку сучасного українського філософа Л. Смржа, підкреслює винятковість людини, її специфічну відмінність від решти людей [14, 285].

У сучасному науковому дискурсі поняття творчості узагальнено визнається як цілеспрямована діяльність, яка створює в контексті даної культури принципово нові та соціально значущі матеріальні та духовно-моральні цінності, й саме через творчість здійснюється самореалізація людини. Різноманітні підходи та здатність до формування творчої особистості засобами театру у своїх працях висвітлили відомі діячі театральної справи – Л. Курбас, Б. Захава, Б. Брехт, Б. Шов, Г. Кристі.

Український мистецтвознавець Л. Голубцова у дослідженні сучасної режисерської діяльності як складової частини культуротворчого процесу розглянула проблематику режисури у різних формах організації театральної справи, узагальнивши новітні явища і підходи, отже режисура масових свят і видовищ, що є однією з нетрадиційних форм режисерської діяльності, потребує підготовки професійних кадрів та специфічності режисерського мислення. Професійна освіта режисера аматорського театру є важливим чинником й у роботі з акторами-аматорами. Також режисерська діяльність наприкінці 1990-х – початку 2000-х років набуває універсальної якості, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурного життя суспільства, а її детермінованість не є випадковою, адже на поступове

розширення використання режисерських технологій, їх модифікацію у площину масових форм та засобів самореалізації, таких, як організація масових свят, презентацій, розвиток шов-бізнесу тощо, вплинули саме театральні-мистецькі інновації, пов'язані з новим баченням концептуальних основ режисури, посиленням у них особистісно-мотиваційних вимірів, що демонструють численні експериментальні театри та студії у вищезазначений період. Сучасна режисерська діяльність визнається як система поглядів на певні явища та спосіб тлумачення ієрархії соціокультурних цінностей, яка існує сьогодні, відтворених у театральні-синтезованих формах у вигляді вільного волевиявлення певних творчих позицій, як ставлення до одвічних питань загальнолюдського існування [8, 3-4]. Отже, у нашій статті ми спробуємо дослідити діяльність режисерів сучасних аматорських театрів, їх вплив на формування культури суспільства.

Особистість режисера є однією із вирішальних складових успіху діяльності аматорського театрального колективу. Безперечно, режисер аматорського театру має бути творчою особистістю. Характерні риси, притаманні творчій особистості, психолог Д. Богоявленська пропонує поділяти на дві групи – інструментальні та мотиваційні. До першої групи відносяться такі параметри, як специфічні стратегії діяльності, зокрема, швидке засвоєння інформації, висока успішність дій, висування нової мети активності, винайдення нових способів діяльності, а також індивідуальний стиль діяльності, самодостат-



ня система саморегуляції суб'єкта, висока структурованість знань. До другої належать підвищена вибірковість, чутливість, захоплення певною справою, пізнавальна потреба, зацікавленість парадоксальною інформацією, неприйнятність стандартних завдань і готових відповідей, висока критичність, прагнення до досконалости [3]. Вищепераховані риси є складовою творчих портретів режисерів сучасних аматорських театрів – О. Савки (режиссер Копичинецького народного театру ім. Б. Лепкого, театру-студії «В Новому світі» і театру-студії «Сузір'я» (обидва у м. Тернополі), М. Варфоломеева (режисер Житомирського польського театру імені Юзефа Крашевського) та П. Авраменка (режисер театру-лабораторії «Бурсаки» у Житомирському державному університеті ім. І. Франка). Вони своїм прикладом, ставленням до справи, талантом і артистизмом стимулюють мистців-аматорів до розкриття творчого потенціалу та інтелектуального розвитку. Визначення цього поняття трактується як формування здатності оволодіння і користування різними типами мислення (емпіричним, образним, теоретичним, конкретно-історичним, діалектичним – в їх єдності). Органічними частинами інтелектуального розвитку є вміння піддавати самостійному аналізу події та явища дійсності, робити висновки й узагальнення, а також мовленнєвий розвиток: володіння й вільне користування багатством мови [7, 109]. Поєднуючи художньо-образні та педагогічні технології українські режисери аматорських театрів звертаються до надбань попере-

дників і створюють сучасну культуру у полікультурному просторі.

Вагомий внесок у розвиток українського аматорського театрального мистецтва здійснив відомий український режисер О. Савка, який, залишивши роботу актора у Тернопільському театрі, що не давала змоги розкрити його творчий потенціал, вирішив спробувати себе в режисерській роботі у Копичинецькому аматорському драмколективі. Театр О. Савки, який у своїй творчості сповідує високі моральні принципи та чудово розуміє роль і місце театру, завжди мав свою позицію, гостро критикував фальшиву подвійну мораль і не був відірваний від проблем суспільства. 6 січня 1991 року український тижневик «Наше слово» у Польщі сповістив про виступ Копичинецького народного театру ім. Б. Лепкого у м. Сяніку, Горлиці та Мокре із виставою *Невольник*, яку українці у Польщі сприймали зі сльозами на очах, і вертепною виставою *Зоря над Вертепом*, яку із першої до останньої картини глядачі дивились стоячи. Про мистецький візит і великий успіх артистів з Тернопільщини йшлося й у репортажі радіо «Свобода». Загалом за роки незалежної України театр О. Савки поставив 12 нових вистав, серед яких *Легенда Тернового поля* Л. Крупи, *Котигорошко* А. Шияна (1991 р.), *У неділю рано зілля копала* О. Кобилянської (1992 р.), *Тріумф прокурора Дальського* К. Гупала, *Маланка* О. Савки (1993 р.), *Попелюшка* А. Спадавецької (1995 р.), *Мазепа, гетьман український* Б. Мельничука за Б. Лепким (1997 р.), *Вишневська зірка* О. Савки (2000 р.), *Кайдашева сім'я* О. Корнієнка за І. Нечуєм-

Левицьким (2002 р.), *Мати-найми* І. Тогобочного за Т. Шевченком (2003 р.), *Сотниківна* Б. Мельничука за Б. Лепким (2005 р.), *Зв'язкова генерала* о. Зиновія Карася (2007 р.). Із серпня 1996 року О. Савка працює директором Копичинецького Центру культури і дозвілля, у грудні стає помічником голови Тернопільської обласної державної адміністрації, а з січня 1997 року очолює обласне управління культури, де, незважаючи на складність ситуації у країні в 90-ті роки, йому вдається зберегти всі професійні і аматорські колективи області. У доробку О. Савки керівництво трьома театральними колективами, які здобули звання «народний», більше 70-ти драматичних вистав, десятки літературно-музичних вистав, перекладів п'єс, театралізованих концертів і масових свят. Окрім плідної роботи з Копичинецьким народним театром ім. Б. Лепкого для сприяння зростанню театральної культури та завдяки можливості спілкування з різноманітною за віком і поглядами аудиторією у 2001 році О. Савка почав створювати новий творчий колектив – театр-студію «В Новому світі», яка у 2007 році була об'єднана з кращими акторами, що того ж року брали участь у поетичній виставі за творами Т. Шевченка у с. Великі Гаї Тернопільського району, в театр-студію «Сузір'я» у м. Тернополі. Першою аматори поставили п'єсу А. Спадавеккія *Попелюшка*, яку глядачі побачили 12 липня 2008 року на сцені Палацу науки і техніки залізничників, і розпочали роботу над виставою *Езон* за п'єсою Г. де Фігейредо [1].

Інтеграційні процеси в українському суспільстві, що у 2000-х ро-

ках тяжіли до європейського вектору розвитку, продемонстрували, що запорукою подальшого розвитку і стабільності у суспільстві є як забезпечення збереження національних традицій, так і розвиток культури національних меншин. Культурно-мистецькі потреби національних меншин задовольняють самодіяльні театральні, музичні і фольклорні колективи. Як зазначено у об'єднаних 22-й та 23-й доповідях України для представлення в Комітет ООН із ліквідації расової дискримінації згідно зі статтею 9-тої Міжнародної конвенції щодо ліквідації всіх форм расової дискримінації, за даними місцевих органів виконавчої влади, наприкінці 2013 року в Україні діяли майже 2000 аматорських колективів, створених при національно-культурних організаціях національних меншин [18].

На території Житомирщини переважну більшість населення становлять українці, але, як свідчать документи перепису населення, на її території проживають представники 85 національностей, зокрема, білоруси, росіяни, поляки, чехи, німці, роми та інші [11, 78]. Відповідно, можна стверджувати про співіснування та взаємний вплив багатьох культур на цій території. Зокрема, про тісні українсько-польські зв'язки на Житомирщині свідчить відновлення у 2008 році в Житомирі за ініціативи Спілки поляків України в області, єпископа-ординарія Києво-Житомирської дієцезії (територіальної одиниці католицької церкви) Я. Пурвінського та провідного майстра сцени Житомирського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги М. Вар-

фоломеева традиції польського театру [6]. Відомо, що у XIX столітті одним з ентузіястів та ініціаторів створення театру у Житомирі був саме польський письменник Ю.-І. Крашевський, який після побудови приміщення театру діяльно включився у формування театральної трупи, а після її створення брав найактивнішу участь у підборі репертуару. Він мешкав у Житомирі з 1853 до 1860 року, тоді ним були створені комедії *Легше зіпсувати, ніж виправити*, *Портрет*, *Бувальщина*, *Пан Ковальський*. П'єси Ю.-І. Крашевського у Житомирі охоче дивилися і поляки, й українці, а згодом високу оцінку творчості польського письменника надав український драматург І. Франко [15, 10-11].

Можна погодитись із висловом культуролога і мистецтвознавця Неллі Корнієнко про те, що культура та художня культура, відповідно, і театр належать до тих «живих» відкритих систем, які працюють на засадах самоорганізації [10, 18], адже актори Житомирського польського театру імени Юзефа Крашевського є аматорами. За словами художнього керівника і головного режисера театру М. Варфоломеева актори театру не мають штампів, які випрацьовуються у студентів спеціалізованих навчальних закладів. Вони сприймають сцени з вистави так, як і події у житті. Тому прем'єрний показ вистави *Мораль пани Дульської* за твором Г. Запольської, написаним понад століття тому, але актуальним й у наш час, назва якого стала афоризмом, коли мова йде про брехливу «мораль», мав успіх на сцені обласної філармонії, хоча актори не були професіоналами. Музичний су-

провід для вистави був спеціально написаний молодим польським композитором А. Воячеком [5].

У 2013 році до репертуару театру входить вже 9 вистав, серед яких романтична трагедія-казка Ю. Словацького *Баллядина*, із якою Житомирський польський театр імени Юзефа Крашевського вперше виступив у Києві [9]; вистава за п'єсою К. Войтили, одного з чотирьох творів для театру голови Католицької Церкви папи Івана Павла II, – *Перед крамничкою ювеліра*; моновистави за творами російського драматурга В. Зуєва *Дитячий світ* та *Голуб миру*. У виставах актори виконують ролі трьома мовами – польською, українською та російською. Аматори двічі гідно представили Житомир на Міжнародному фестивалі польських театрів у Вільно, разом із житомирським єврейським театром «Єврейський бульвар» брали участь у Міжнародному фестивалі єврейських театрів «Блукаючі зірки», побували на гастролях у багатьох містах України, а у 2012 році його художньому керівнику М. Варфоломееву було присвоєно звання Заслуженого діяча культури і мистецтв Польщі [12]. Відновлений Житомирський польський театр імени Юзефа Крашевського не тільки продовжує давні театральні традиції, а й є осередком польської культури на Житомирщині. Створена при ньому театральна польська студія сприяє популяризації театального мистецтва і польської культури серед студентської молоді.

Ще один житомирський мистець, актор та режисер Житомирського обласного академічного музично-драматичного театру

ім. І. Кочерги П. Авраменко працює з молодими акторами-аматорами в організованому в межах Дослідницько-художнього Центру «Драматургія» театрі-лабораторії «Бурсаки». П. Авраменко перебуває у постійному пошуку, його роботи відрізняються власним світовідчуттям, особливістю вистав є лаконізм оформлення та метафорична партитура, створена режисером для спілкування із глядачем, мова мізансцен, які розкривають підтекст твору. Вистава за М. Гоголем *Ніч на Івана Купала* протягом декількох років привертала увагу публіки. Унікальність світогляду П. Авраменка підтверджує доктор габілітований, керівник науково-творчого комплексу «Драматургія» Житомирського державного університету імені І. Франка О. Чирков: «Режисерський почерк Петра Авраменка – пізнаваний. Він визначається тяжінням до образної, яскравої, метафоричної за своєю суттю сценічної мови. Кожен образ, кожен символ, кожна деталь сценічного дійства у Петра Авраменка насичені таким глибоким і втаємниченим смыслом, що навіть буденне підноситься до рівня художнього узагальнення і з нього, з такого мистецького узагальнення врешті-решт народжується та філософія театру, яку сповідує Петро Авраменко. Йому притаманне дивовижне відчуття сценічної гармонії. Його сценічні творіння – це гармонійне єднання прозорості і пристрасної думки та яскравої театральної форми. Всі вистави Петра Авраменка зцементовані особистістю режисера, який знає, заради чого і яких саме цінностей прийшов у театральне мистецтво. Вони, зрештою,

утворюють єдину метавиставу, якій немає і не може бути кінця. Адже прекрасне в мистецтві є однією із форм його безконечності! І творить цю безконечність молодий режисер, який свідомо і послідовно зводить будівлю власного, не схожого на попередні, метафоричного театру» [17, 74]. На його думку метавиставою можна вважати низку вистав, створених одним режисером і об'єднаних особистістю мистця, який поступово реалізує притаманні йому художньо-естетичні принципи, і весь його режисерський доробок сприймається як сценічна цілісність та єдність.

Нещодавно режисер П. Авраменко стажувався у Німеччині. Запрошення театру Аугсбургу обмінятися досвідом та ознайомитися з методами роботи німецьких колег житомирцянин отримав саме після його режисерської роботи з театром-лабораторією «Бурсаки», який діє при Брехт-центрі Житомирського державного університету імені І. Франка, де вивчається та застосовується в роботі зі студентами методика німецького драматурга і режисера Б. Брехта. У світі є всього два Брехт-центри – на батьківщині драматурга в Аугсбурзі та в Житомирі. Німецькі театральні діячі зацікавилися роботою житомирського режисера П. Авраменка після перегляду вистави *Ніч на Івана Купала* студентського театру-лабораторії «Бурсаки», а сам режисер зазначає, що для нього дуже важливо подивитися, як працюють театри Європи, зокрема, у Німеччині, як ведеться робота із акторами, за якою методикою, як готуються вистави [13].

Отже, можна зазначити, що у своїй роботі режисери аматорських

театрів, займаючи власні життєві позиції й перебуваючи у пошуку нових ідей, дотримуються високої духової культури і реагують на проблеми суспільства, а долучення до культур інших народів сприяє розвитку творчої особистості режисера й колективу аматорського театру.

На зламі часів та епох завжди виникають проблеми підміни цінностей, і нині режисери аматорських театрів засобами мистецтва, зважаючи на тенденції минулого та сучасного, демонструючи у виставах життєві колізії крізь власний життєвий досвід, визнаючи різницю власної внутрішньої культури та культури, у якій вони живуть, на глибокій емоційній основі намагаються актуалізувати усі цінності людського життя та духу, закликати глядачів до людяності й виховати актора-аматора як особистість із розвинутим аналітичним мисленням, здатну до самотворення. Однією із умов самотворення науковці, зокрема український психолог М. Боришевський, вважають неминучість того, що людина постійно робить вибір між добром та злом, який М. Бердяєв називає індивідуальним творчим актом [2, 79]. Також він наголошує на тому, що донедавна самотворення рідко розглядалося як специфічний творчий процес, хоча воно можливе лише за наявності в особистості потужних креативних потенцій [4, 39-40].

Мистці українського аматорського театру, працюючи у полікультурному просторі, приділяють увагу внутрішньому світові та психології сучасної людини, надаючи можливість глядачам подивитись на власне віддзеркалення, створене засобами театру, а акторам – проявити ви-

нахідливість і креативність. Разом із тим, театральне мистецтво за допомогою художніх образів сприяє засвоєнню людиною соціальних ідей, моральних норм та цінностей, формуючи не тільки особистий досвід мистця, а й суспільно-естетичний ідеал. Воно єднає та зближує представників різних культур, оскільки є засобом пізнання інших людей, їх почуттів та прагнень, а також викликає інтерес до духового життя тієї чи іншої країни – України, Польщі, Німеччини.

### Bibliography and Notes

1. Бандурка Іван, *Орест Савка і його театр*, Тернопіль: Воля 2009, 284 с.
2. Бердяєв Н. А., *О назначении человека*, Москва: Республика 1993, 383 с.
3. Богоявленская Д. Б., *Психологические основы интеллектуальной активности*: автореферат диссертации ... доктора психологических наук, Москва 1987, 40 с.
4. Боришевський Мирослав, *Концептуальні засади проблеми самотворення особистості*, Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка 2013, 324 с.
5. *В Житомирі Польський театр імені Крашевського відкрив новий театральний сезон*, Web. 12.08.2016. <<http://zt.20minut.ua/Teatr/v-zhitomire-polskiy-teatr>>.
6. *У Житомирі з'явився польський театр*, Web. 14.09.2016. <[http://www.zhitomir.info/news\\_11700.html](http://www.zhitomir.info/news_11700.html)>.
7. Вишнякова С. М. *Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика*, Москва 1999, 538 с.
8. Голубцова Любов, *Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу*: авторефе-

рат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.01, Київ 2001, 17 с.

9. *Житомирський польський театр виступить у Києві*, Web. 23.08.2016. <<http://ruporzt.com.ua/kultura/5663-zhitomirskij-polskij-teatr>>.

10. Корнієнко Неллі, *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*, Київ: Факт 2000, 160 с., 64 іл.

11. Костриця Микола, *Географія Житомирської області: посібник для вчителів*, Житомир: ВКО «Газета «Житомирський вісник» 1993, 200 с.

12. *Польща присвоїла високе звання житомирському акторові Миколі Варфоломееву*, Web. 17.07.2016. <<http://zhzh.info/news/2012-05-03-12740>>.

13. *Режисера Житомирського муздрамтеатру запросили на стажу-*

*вання до Німеччини*, Web. 14.10.2016. <<http://103fm.com.ua/news/52069-rezhysera>>.

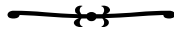
14. Сморж Леонід, *Філософія: навчальний посібник*, Київ: Кондор 2006, 416 с.

15. Станіславський Микола, *Театр Житомира*, Київ: Мистецтво 1972, 152 с.

16. Ушинский К. Д., *Три елемента школы*, Москва: Педагогика 1974, 320 с.

17. Чирков Олександр, *Житомирський театр: учора й сьогодні. Нариси*, Житомир: Полісся 2014, 144 с.

18. *Consideration of Reports Submitted by States Parties Under Article 9 of the Convention Twenty-second and Twenty-third Periodic Reports of States Parties due in 2014 Ukraine*, Web. 11.03.2016. <<http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art>>.



**Oleksiy Sinchenko**

**FILM LANGUAGE AND / OR “AMOUNT OF ARTS”:  
FILM STUDIES REFLECTIONS OF LEONID SKRYPNYK**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

**Олексій Сінченко**

**КІНОМОВА І / ЧИ “СУМА МИСТЕЦТВ”:  
КІНОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА**

*Abstract:* The present article deals with the Leonid Skrypnyk's film studies opinions (1893 – 1929). Comparing movies with the different arts, he identifies the basic features of the film language and has the paradoxical conclusion: movies have in common with all the arts and movies have nothing to do with the other arts. The appearance of movies causes need in the restructuring and in the remaining forms of art, by the describing and comparing all the possible grammars of the art languages.

*Keywords:* film language, rhythm, montage, reception, synthesis of arts

Мова мистецтва у своїх виражальних засобах і глибинній асоціативності завжди має синтезований і відкритий характер, тому доцільніше говорити про мови мистецтв, їхню постійну конкуренцію і взаємодію. Вся європейська естетика, ґрунтована на розрізненнях Арістотеля, через Буало й Лессінґа аж до сьогодення, прагнула дослідити й описати подібні межові процеси. Звідси, численні поняття “взаємодія мистецтв”, “синтез мистецтв”, “інтерсеміотичність”, “інтермедіальність” тощо.

Проблема синтезу в теорії й практиці мистецтва упродовж віків виявляє себе на різних структурних рівнях: світоглядному, образному, композиційному тощо. Ізоморф-

ним виміром усіх цих розрізень на рівні конкретного мистецтва стає принцип апелювання до мови іншого мистецтва, розширення власних меж через вироблення нових виражальних засобів. Потреба синтезу насамперед антропологічна – спроба вхопити адекватність людського сприйняття, уникнути тієї рецептивної “розривності”, що поруйнувала первинний синкретизм людського мислення, а звідси повернення уваги до природи мітологічного мислення на рівні мистецьких вирішень, особливо у ХХ столітті.

Винайдення нових технічних засобів, що змінюють чуттєвий досвід і фізичні можливості людини, а відповідно й уявлення про рух, колір, звук, простір, час, своєрідна дезорі-

ентація і втрата константних чинників орієнтування у світі – усе це спровокувало зміну кута зору на світ. Світ став динамічніший, пришвидшене долання простору, все більша атомізація матерії, детериторизація (Жіль Дельоз) розгортала епістемологічні межі людської свідомості й насичували її новими враженнями. Спроможність клясичних мистецтв відповідати цим процесам дедалі більше підлягала сумніву, говорили про смерть театру, малярства.

На цьому тлі увага теоретиків мистецтва все більше спрямовувалась у бік новітніх технізованих мистецьких різновидів, таких як фотографія й кіно. Якщо клясичні мистецтва, втрачаючи аудиторію й мистецьку монополію, змушені були оновлювати власну мову, то новітні ще тільки пробували витворити таку мову, частково забігаючи на територію суміжних мистецтв.

Початок ХХ століття – період становлення теорії кіно, формування її категоріяльного апарату й численних розрізень із іншими мистецтвами. Це період, коли теорія наслідує практику, період шалених експериментів і сподівань. Період, коли й український кінематограф сягає вершин світового рівня: фільми Олександра Довженка, Дзиги Вертова, Петра Чардиніна та ін. Водночас закладаються основи й власної кінотеорії.

Одним із очільних теоретиків кіно 1920-х років в Україні став Леонід Гаврилович Скрипник (1893 – 1929). До часу свого активного входження в мистецький простір він як випускник Київського політехнічного інституту займався проектуванням повітряних перельотів, працю-

вав у сфері розробки шляхів комунікації, а також у статусі інженера-хемика мав стосунок до кіновиробництва: працював у ВУФКУ, де завідував кінолабораторією. До праць, де він висвітлює теоретичні проблеми мистецтва, належать *Порадник фотографа (практика фотографування на солях срібла)* (1927), *Нариси з теорії мистецтва кіно* (1928) та неопублікована – *Мистецтво і соціологія культури*, матеріяли якої були друковані на шпальтах авангардистського журналу «Нова генерація» (див.: [3], [5], [6], [8], [9]).

Досі його спадщина лишається малодослідженою, попри численну увагу до нього як кінознавців (О. Брюховецька, Л. Наумова, С. Тримбач), так і літературознавців (А. Біла, О. Ільницький, О. Капленко, Н. Іванова, О. Пуніна, Я. Цимбал та ін.). Причина тому – розрив інтелектуальної традиції із поколінням «розстріляного відродження» і недостатній інтерес до авангардистських практик 1920-х років.

Слід зауважити, що книга Л. Скрипника *Нариси з теорії мистецтва кіно* – перша україномовна теоретична праця з теорії кіно, в якій автор підіймає проблеми, які багато в чому випередили свій час, особливо якщо йдеться про український контекст. Зі згаданих трьох мистецтвознавчих праць, найбільш виписаною й підставово аргументованою є саме ця розвідка, в якій він пропонує власну теорію мистецтв, ґрунтуючи її на різних рецептивних моделях і понятті «граматика мов».

Структуротворчим елементом такої теорії для Л. Скрипника і є кіно як новітнє мистецтво, що “не має прецедентів за все минуле людства”



[7, 9]. Генезу кіно виявити неможливо, і все ж, дослідник пропонує два можливі вектори її встановлення – біологічний і соціальний.

Біологічний – насамперед пов'язаний із еволюційними теоріями. Теорії Ч. Дарвіна з його уявленням про “еволюційну просту лінію” Л. Скрипник протиставляє “східчасте” уявлення, що вказує на певні “вибухові” підйоми. На думку дослідника, у ХХ столітті людство увійшло в “епоху мутації”. Ці зміни характерні для всієї діяльності людини: в науці – злиття фізики й хемії, в техніці – освоєння повітря, в медицині – дослідження процесів омолодження, в суспільстві – світова війна й прогнозування другої, а також соціальна революція на шостій частині світу. Ці процеси мають відбиток і на мистецтві, адже “історія мистецтв є лише функція загальної історії людства” [7, 11].

Однак Л. Скрипника більшою мірою цікавить саме соціальний вектор становлення кіно. Він зауважує, що мистецтво завжди виконує “імперативне соціальне замовлення”, що визначається буттям, а тому виникає автоматично і є підсвідомим, а не свідомим актом, а його замовником є суспільство, а не індивід. Тому “замовлення” для дослідника не має вузько-утилітарного значення, свідомо конструйованого певною мистецькою спільнотою, він виводить його у сферу неусвідомленого, того, що підлягає об'єктивним, незалежним від людини, процесам. “Споживач, – твердить Скрипник, – прекрасно знає, що йому треба, але тільки після того, коли йому показали готове, таке, як йому потрібно, виконання замовлення” [7, 12]. Ути-

літарність закладена таким чином у самому запиті споживача до мистецького продукту, але не формується ним самим.

Беручи до уваги тенденцію до утилітарності й налаштованість доби на практицизм, мистець, на думку Леоніда Скрипника, повинен “відчути” запит споживача. Для 1920-х років в Советському союзі – це була єдина можлива форма легітимізації мистецького продукту. Поняття “відчуття” автор дослідження подає як термін, фіксуючи його розмитість: “Відчуття – це не політичне переконання, навіть не світогляд, це – річ порядку ‘вужчого’, глибоко індивідуального, порядку аспекту, симпатій, персональних поглядів, особливостей, здібностей тощо” [7, 13], тобто всього того, що важко увібгати в раціональні рамки наукового пояснення, а тим більше обґрунтувати як клясово детерміноване.

Позиція звичайного обивательського споживачького середовища неприйнятна для Скрипника. Попри те, що основний суб'єкт споживання мистецтва – маса, “процес споживання художнього твору – процес творчий” [7, 14], а тому вона має стати колективом. Чіткого розрізнення між масою й колективом Скрипник не дає, однак таке розрізнення він вибудовує за критеріями пасивності/активності, тому колектив можна трактувати як активну рецептивну спільноту.

Колектив і є основним реципієнтом кіно. Однак кіно у статусі мистецтва ще не набуло власного вираження серед інших мистецтв. Відсутність якісних розрізень призводить до того, що кіно перенасичене “літературизмами, маляризмами,

театралізмами". Найбільшою завадою для вироблення кіномови стає література. Як твердить російська кінознавиця Тамара Селезньова, "розірвати з літературою кінематографу виявилось набагато складніше, ніж із театром і малярством, навіть новаторському кінематографу 1920-х" [2, 92]. Упорівняння кіномови до літературної відчутне і в збірнику *Поетика кіно* (1927), в якому вміщено статті російських формалістів Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Ю. Тинянова та ін. (див.: [1]).

Для Л. Скрипника відмінність між кіно і літературою принципова – література розказує, описує, кіно – показує. І кіно, й література – "впорядковані на певних принципах впливові елементи", однак в кіно це елементи "зорового порядку", в літературі – "оформлені словесно" [7, 18]. І все ж взаємодія між ними можлива, особливо коли йдеться про принцип монтажу, що типологічний до літературних конструктів. Тому поряд із теорією кіномонтажу, він ставить питання про теорію літературного монтажу, вказуючи на появу таких жанрів як "кіно-поєми", "літмонтаж" тощо.

"Монтаж, – на його думку, – є організація заготовленого під час зйомання матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом переживання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку на протязі певних відрізків часу прийняти до свідомости весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого" [7, 65]. Такий технологічний опис роботи монтажу Л. Скрипник застосовує на прак-

тиці в своєму романі *Інтелігент* (1929) (див.: [4]).

Услід за Сергеем Ейзенштейном Леонід Скрипник вважає, що "сутність кіно слід шукати не в кадрах, а в взаємовідношеннях кадрів". Адже кадр сам по собі не має значення: значення народжується у зіставленні кадрів. Якщо кадр розуміти як знак, то кадрування можна звести до "динамічної системи" у значенні формалістів. Таким чином, Скрипник актуалізує не тільки проблему виражальності, але й проблему смислу, який можливий лише як зіставлення кадрів-знаків у площині кадрової позазнаходжуваности. Окрім встановлення принципу смислетворення, його цікавлять ще й інші власне теоретичні проблеми кіномови, а саме: фотогенічність гри, питання, хто грає в кіно – актор чи натурщик та ігрове значення руху?

Ці питання широко дискутовані у тогочасному французькому й російському кінематографі і вирішуються в площині зіставлення театру й кіно. Скрипник принципово протиставляє кіно театрові. Він вважає, що між ними, як і в кіно із літературою, немає нічого спільного. Єдине, що може їх зближувати – американська установка на "зірку", тобто актора, який подобається, але цей прийом не належить, на його переконання, до художніх засобів.

Із трьох можливих установок кіно – на "зірку" (американське кіно), на гру та переживання акторів (театр Станіславського) та зорові атракціони (режисерські роботи Ейзенштейна і Пудовкіна) – Скрипник обирає останню і трактує її як єдино кінематографічну й далеку від театру.

Через брак власної теорії, в кіно важко ввести розрізнення між кіноактором і театральним актором. Єдине розрізнення – зміна функцій актора. Услід за Всеволодом Пушовкіним, Леонід Скрипник вказує, що актор в кіно – “це лише один із об’єктів знімання” [7, 37], адже акторська гра в ньому повністю залежить від наміру режисера й оператора, а тому й становить певну умовність, бо тут присутня здатність “«перекладу» оригінальної гри на мову фотографії” [7, 39].

Леонід Скрипник впроваджує поняття “фотогенічність гри” – “гра відповідно до методи фотографування”. Це зближує його міркування з теорією “фотогенії” Луї Делюка з її імпресіоністичним забарвленням, однак для нього важлива не так специфіка зображення, як наслідковий процес пересемантизації предметів, витворення певного простору предметності.

Кіноактор для Л. Скрипника – лише предмет для знімання, фотографічний відбиток. Його гра повинна бути максимально формалізована, адже основа такої гри – рух. Звідси його інтерес до гри американського актора Лона Чейні (*Lon Chaney*). Дослідник вказує на специфічні “ченнеївські мускульні маски” і впроваджує поняття “грим мускулів” [7, 43]. Відповідно, він обирає орієнтацію на натурщика, поділяючи погляди Льва Кулешова, який рішуче виступив проти “системи переживань” Константіна Станіславського, з її глибокими традиціями в російському театрі. Та й сам Станіславський недаремно забороняв акторам зніматись у кіно, розуміючи, що кіногра й театральна гра відмінні. У Кулешова це

вилось у формулу не “від емоції до образу”, а “від руху до емоції а потім вже до образу” [2, 80-81].

Кіно – мистецтво, що протікає у часі, а тому й нерухомі предмети в кіно рухаються не в просторі, а в часі. Однак рух в кіно має подвійну оптику: рух самого предмету в кадрі і рух кінокамери. Це провадить до певної семантизації руху як кіноприйому, а відповідно й зміщення уваги зі змісту на форму вираження, що типологічно можна зіставити з намаганням Юрія Тинянова дослідити процес семантизації віршованої форми (див.: [11]).

Рух виявляє себе через ритм, а тому повертає до себе особливу увагу. Частково це пов’язано з розвитком фізіології та рефлексології та інших антипсихологічних теорій початку ХХ століття. Так, Олександр Богомазов твердив, що “вияв якісної ритмічності” охопив усі мистецтва, включно з театром як “синтезом усіх мистецтв” [12, 65].

Ритм сприймається по-різному в різних культурах як в синхронному, так і в діяхронному вимірах. Ритм формується на рівні – емоції, інстинкт, інтуїція, тому не надається до раціонального визначення. Для різних мистецтв характерний різний ритм: динамічний (мистецтва у часі) і статичний (малярство, архітектура). Для Л. Скрипника кіно сполучає обидва типи ритму. Із ритмом він пов’язує також монтаж, адже ритм є його основою. Через ритм монтаж спрямований на емоцію, бо ритм “відчувається” (підсвідомо), а не пізнається. І вкотре у Скрипника постає проблема рецепції.

Проблему кіно-рецепції він розглядає у зіставленні з рецепцією

художнього твору. Якщо літературне сприйняття вибудоване на певній раціоналізації через поняття, то кіно – на усвідомленні через зображення. Але ні література, ні кіно не мають безпосереднього зв'язку з дійсністю. Кіно, в тому форматі, як його приймає дослідник, за основу має фотографічну інтерпретацію, адже, на його думку, “формально кіно народилося з фотографії, з фото-хемії, оптики та механіки” [7, 15].

У світліні, за Скрипником, “дистанція” між оригіналом та інтерпретацією не менша, ніж в інших мистецтвах. Однак, фото має ту властивість, що стає мистецтвом, лише тоді, коли дія фотографа усвідомлена, бо фотографувати може кожен. Фото за основу має “певність”, яка зумовлена “автоматичністю” відбитку. Однак чи можна накладати спосіб отримання зображення, його певну об'єктивність на саме зображення? Світлина не дає об'єктивного зображення. У ній “як?” переважає над “що?”, а це формалізує підхід до кіно.

Російський формаліст Юрій Тинянов, який також порівнював фото й кіно, вказував на те, що світлина “деформує” матеріал. Однак художність фото з'являється не у відношенні відзнятого до оригіналу, а в межах самої світлини. Ю. Тинянов у статті *Про основи кіно* (1927) каже про “закон тісноти співвідношень”, певно за аналогією до раніше сформульованого у праці *Проблеми віршованої мови* (1924) поняття «тіснота віршованого ряду», тобто розміщення речей в кадрі набуває власного значення й встановлює власну ієрархію, якої ці речі не займають у ширшому контексті (див.: [10]). Не-

верифікаційність і контекстуальність значення вагомі й для Скрипника. Те, що він означає як “замкнення в рамці” стає основою розуміння кінотексту як немиметичного утворення. В кіно є лише те, що вміщене в кадрі. Звідси можна дійти висновку, позаяк “міметичною” основою в кіно є не предмет сам по собі, а його фотографічний відбиток, кіно може виступати як своєрідна інтерпретація інтерпретації.

Для обґрунтування неререференційності кіно, як і фотографії, Скрипник вводить наступні критерії:

- двовимірність,
- однокольоровість,
- замкнення в рамці (в “кадр”),
- вплив персонального.

Окрім людського чинника, Скрипник вказує на те, що на кіно-інтерпретацію впливають і технічні засоби. Суто технічні, на перший погляд, операції, необхідні для отримання світлини, такі як освітлення, експозиція, оптична передача та кут і точка зору об'єктиву, він розглядає як можливість художнього прийому, адже “відміни в характері фото-інтерпретації предмету глядачем неминуче приймаються, як відміни самого предмету” [7, 26], а такий ефект досягається саме завдяки технічним засобам, що й становить раціоналізовану основу творення художности, сполучену з інтуїтивно-підсвідомою, притаманною людині.

Підкреслення певної “предметности”, а не самого предмету – крок у феноменологію. Л. Скрипник вносить розрізнення між камерою й оком людини – камера фіксує все, а око робить селекцію. “Людина, коли спостерігає предмет, завжди виділяє якийсь елемент чи групу складових

елементів його, що на них і скупчує свою увагу, не помічаючи непотрібних, нехарактерних подробиць. Людське око *завжди* провадить цілком *художню* роботу, одбір головного, характерного в предметі спостереження” [7, 31]. до того ж “речі існують у нашому уявленні й існують такими, якими ми їх пізнаємо” [7, 89]. Звідси випливає те, що “справжній художник кіно мусить твердо знати, які саме відміни в сприйнятті світу людиною викликає кожен окремий стан його психіки” [7, 89].

Момент сприймання для Леоніда Скрипника лишається вагомим і не до кінця проясненим. Він лише частково поділяє установку Сергея Ейзенштейна на чітку раціоналізацію кадрування, і принцип математичних обрахунків нервових подразників, ґрунтованих на рефлексології Владіміра Бехтерева, бо визнає неможливість остаточно передбачити реакцію глядача, яка пов’язана з ритмом, що чинить неусвідомлений вплив.

Кіно творить ілюзію відсутності автора: камера оператора, ототожнена з оком глядача, редукує його присутність. Усю фотографічну умовність (двовірність, однокольоровість, показ із найзручнішої точки зору, підкреслення потрібних деталей, виокремлення головного) баченого на екрані, глядач, свідомість якого тяжіє до синтезу, не усвідомлює: він не мав справу з підготовкою фільму, навіть актор на екрані – це лише відбиток, властивий свідомості реципієнта. Позазнаходжуваність автора фільму й активна позиція реципієнта провадять до того, що “спостереження предмету очима” це “також засіб пізнання предмету

та створення його концепції”. Відповідно “більш правдивою буде та концепція, що з більшої кількості точок зору чи що із зручнішої точки зору ми предмет розглядаємо” [7, 32]. Така поліфонічна структура зображення позбавляє кіно смислового центру і нагадує побудову романів Фьодора Достоєвського і є визначальною для кіномови.

“В ‘перекладацькій’ роботі своїй з мови мистецтва на раціональну мову усвідомлення життя споживач відмовляється від присутності тлумача” [7, 36]. Скрипник вважає, що кіно, як і їжа повинні подаватись глядачеві неперетравленими, адже чим більше охоплений предмет, тим менше в ньому художности, тим менше такий твір викликає в реципієнта “специфічну художню насолоду”. Трохи згодом Роман Інґарден означає це як принцип схематичності й конкретизації. Леонід Скрипник як шанувальник чорно-білого кіно, вказує, що йому властива подібна схематичність, а тому воно й викликає інтерес у глядача, тоді як кольорове – лише “фальшування, підробка натури”. На його думку, камера, що одночасно дасть стереоскопічну, кольорову та звукову картину, сприятиме лише індустріялізації театру, але для кіно вона зайва.

Саме “стерео-кольоро-звукове здіймання”, зумовлене появою нових медійних носіїв – радіо, камера, дає змогу “переносити”, тиражувати спектаклі, музику, концерти. Скрипник ставить питання про наявність “індустріальної установи”, для літератури це “друкарня, комерційні й адміністративні організації, як видавництва і книгарні”. Розуміння того, що мистецтво проходить різні

форми інституалізації й легітимізації, поза якими його реалізація як певного продукту неможлива, упродовжує міркування Скрипника в ширше дискурсивне поле – ідеї пізнього формалізму й теорію “літературного поля” П'єра Бурдьє.

Він чи не вперше в українській гуманітаристиці вказує на таке явище, як “комерційна аналогія”: “З театром кіно має також повну комерційну аналогію: фільм, продажний продукт кіно-промисловости, це – повна аналогія спектаклю, що його продає театр. Різниця лише в «роздрібному» продажі театром і «оптовому» – кіно-промисловістю” [7, 81]. Це ще один вихід Скрипникових міркувань поза межі власне мистецького ряду. Мистецтво як продукт, підвладний тиражуванню й продажу, а це унеможлиблює творення будь-яких мистецьких монополій.

Дослідник чинить опір спробам трактувати кіно як мистецький синтез, або в його термінології – “суму мистецтв”, однак не заперечує, що кіно як новоутворене мистецьке явище справді якнайбільше зазнає атак традиційних форм із виробленими рецептивними стратегіями й уявленнями про мову. Він детально аналізує специфіку кіномови, вгадуючи в ній елементи інших мистецтв, але як таких, що лише оживляють “пам'ять жанру” (Міхаїл Бахтін), але не спонукають до розрізень і виразнення народження нової мови. Адже кіномова має свою специфіку, її елементами є фотографічна інтерпретація, рух (в ігровому, змістовому й композиційному значеннях), монтаж, формальна композиція кадру, змінна точка зору тощо. Водночас композиція в кіно інтегральна і

має містити власні змістотвірні елементи, такі як масштаб фотографування, точка зору, освітлення.

Осмислення кіно в біологічному й соціальному аспектах витворює певну стереоскопію, що виводить Леоніда Скрипника у міждисциплінарний простір. Феноменологічні, соціологічні, мистецтвознавчі рефлексії забезпечують його аргументам стале підґрунтя. Як наслідок Л. Скрипник робить парадоксальний висновок – кіно має спільне з усіма мистецтвами, кіно немає нічого спільного з іншими мистецтвами. Його генезу не можна виводити з наявних мистецтв.

Кіно – синтетичне мистецтво, але різниться від “синтетизму” чи то театру, чи опери, бо його “синтетизм справжній, не механічний”. Така синтетичність є самоцінною і не генетичною. У кіно взаємодія відбувається в межах однієї знакової системи, яку Л. Скрипник визначає як кіномову, тому елементи вмонтовані в кіно з інших мистецтв належать саме кіномові, і втрачають свої первинні функції, а відповідно всі семантичні паралелі й рецептивні означення. Однак, це не свідчить, що затирається їхня кодова репрезентативність. Переклад з мови одного мистецтва на мову іншого таки можливий, попри те, що між мистецтвами на рівні мови мало спільного. Йдеться про реверсний переклад – це завжди інтерпретація, що втрачає “оригінал”. Можна інтерпретувати літературний зміст музикою або танцем, але така інтерпретація вже не матиме ре-інтерпретації, бо кожна спроба “повернення” буде просто інтерпретацією інтерпретації. Йдеться про можливість пере-

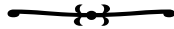
дачі певного значення, що не закріплене за формою, але і не є усталене за змістом. Леонід Скрипник прозірливо засвідчує, що з появою кіно постає потреба переструктурування усіх вироблених критеріїв розрізнення між мистецтвами і необхідність побудови нового системного підходу, а це можливо тільки за умови зіставного дослідження “граматики мов” усіх відомих мистецтв.

### Bibliography and Notes

1. *Поэтика кино*, Москва-Ленинград: Кинопечать 1927, 191 с.
2. Селезнева Тамара, *Киномысль 1920-х годов*, Ленинград: Искусство 1972, 184 с.
3. Скрипник Леонід, *Газета*, [у:] *Нова генерація* 1928, № 2, с. 53-61.
4. Скрипник Леонід, *Інтелігент. Екранізований роман на шість ча-*

*стин із прологом та епілогом*, Харків: Пролетарій 1929, 148 с.

5. Скрипник Леонід, *Література*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 5, с. 34-40.
6. Скрипник Леонід, *Мистецтва соціальні й асоціальні*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 11, с. 26-33; № 12, с. 25-29.
7. Скрипник Леонід, *Нариси з теорії мистецтва кіно*, Харків: Державне видавництво України 1928, 93 с.
8. Скрипник Леонід, *Поезія*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 9, с. 17-22.
9. Скрипник Леонід, *Театр, цирк, опера, танок, музика*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 4, с. 41-50.
10. Тынянов Юрий, *Об основах кино*, [у:] *Idem, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука 1977, с. 326-345.
11. Тынянов Юрий, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Асадемія 1924, 138 с.
12. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*, Київ: Тріумф 2005, 382 с.



**Violetta Demeschenko**

**THE ORIGINS OF POSTMODERN STYLISTICS  
OF MODERN SILENT FILM**

National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art, Ukraine

**Віолета Демещенко**

**ВИТОКИ ПОСТМОДЕРНОЇ СТИЛІСТИКИ  
СУЧАСНОГО НІМОГО КІНО**

*Abstract:* In the article there are examined the origins and main stylistic features of cinema of "silent film" period, their influence on the modern silent film and their further development in terms of postmodern paradigm. Special attention is paid to the analysis of the works of filmmakers and films that defined the dominant trends in the development of this art form and generated creative process, directing it into the stream of new ideas and concepts. The object of the work is to analyze the origins and extrapolate them on the ways and stylistic features of the modern style of silent film.

*Keywords:* silent movie, style, cinema

При будь-якій зміні соціокультурної парадигми гостро постає питання про збереження і продовження традицій. Тому не дивно, що сьогодні кіномистецтво все частіше звертається до творчих пошуків і досягнень раннього періоду кінематографу, до знахідок і експериментів Великого німого кіно, коли аскетизм художніх засобів (відсутність звуку і кольору) дозволяв авторам максимально самовиразитися через екранний простір, використовуючи закони кіномови.

Тенденція до розвитку досягнень певних стилістичних напрямків минулого виникає нерідко тоді, коли мистецтво виявляється в певному тупику, в пошуку нових напрямків

розвитку. Запропонована стаття ставить собі за мету розглянути основні стилістичні особливості розвитку кіномистецтва періоду «Німого кіно», від його виникнення до піку розвитку, зробивши головний акцент на тих напрямках у сучасному екранному мистецтві, в яких відчувається вплив естетики найцікавіших стилістичних тенденцій, що беруть початок у ранньому кінематографі.

Особлива увагу у статті спробуємо приділити творчості тих режисерів і аналізу фільмів, які визначали тенденції, що домінували в розвитку цього виду мистецтва і генерували креативний процес, спрямовуючи його в русло нових ідей і концепцій.



На жаль, у дослідницькій літературі поки що небагато праць, які детально розглядають вплив традицій і творчих пошуків кінематографа раннього періоду на сьгоднішній процес творення кіно і на екранне мистецтво загалом. У нашій статті намагатимемося заповнити в якійсь мірі цю прогалину і спробувати, проаналізувавши витoki, екстраполювати їх на шляхи та стилістичні особливості розвитку стилістики німого кіно.

Пріоритет у роботі відданий першоджерелам та мемуарам європейського кінематографа. Це роботи відомих режисерів-початківців звукового кіно ХХ століття Г. Александра, О. Довженка, С. Ейзенштейна, теоретиків та кінознавців Ж. Дельоза, З. Кракавера, Р. Клера, З. Лісси, Ж. Садуля, семіотика Ю. Лотмана, мистецтвознавців та кінознавців С. Безклубенка, В. Горпенко, З. Кракавера, М. Марселя, В. Скуратівського.

«Німе кіно» – це загальноприйняте визначення кінематографа в перші десятиліття його історії, коли фільми виходили на екрани без синхронно записаного звуку. Відсутність доступної технічної можливості запису та синхронного відтворення звуку виявилися найважливішими обставинами, що визначали художню специфіку кінофільмів у цей період. Інші обмеження (наприклад, відсутність кольору) були менш принциповими. У той час технічно було можливо відтворювати синхронний звук за допомогою запису його на грамплатівку, виставляючи в кінозалі грамофон, але така технологія майже не застосовувалася.

Відсутність у фільмах звуку людської мови стала каталізатором для

пошуку нових можливостей організації образотворчого ряду. Завдяки цьому обмеженню склалася «німа» школа викладу складного сюжету засобами монтажу, з'явилися титри, основою акторської гри став специфічний вид пантоміми.

Драматургічна основа німого образу базувалася на засобах мовчазної дії: великому пляні, деталі, ракурсі, чіткості мізансцен, плястичній виразності акторського виконання. Німий екран довів, що мовчазні погляди й жести, виразні ракурси камери можуть говорити та формувати складні психологічні епізоди. Німий кінематограф навчився передавати думки без слів.

Кінематограф із самого початку звертався у своєму мистецтві до масової аудиторії, він претендував на відображення життя в його фізично-реальних формах і тому не міг ігнорувати природні очікування глядачів. Саме тому під час прем'єри люм'єрівського фільму *Прибуття потяга* у 1896 році в Лондоні за екраном була встановлена спеціальна машина, яка імітувала гуркіт потяга. На думку Р. Казаряна, існування у феноменальному полі сприйняття постійно відчутного акустичного фону, є своєрідною біологічною необхідністю, яка гарантує неперервність живого зв'язку суб'єкта зі світом, що його оточує, й тим самим забезпечує відчуття реальності останнього [5, 81].

У кінці ХІХ століття рух як естетичний феномен у всій світовій культурі був серйозно осмислений тільки у сценічних мистецтвах: у театрі була традиція безперервного розвитку чого-небудь у часі, а у світлинах й у малярстві цього не було. На той мо-

мент шлях від театру до кіно був набагато коротшим, ніж від малярства до світлини: картина, що ожила, була принципово новим явищем, що не мало жодних аналогів і попередників, а художні можливості, які принесли в образотворче мистецтво рух, вимагали серйозного осмислення. Відображений на плівці спектакль все одно залишається спектаклем, відрізняючись лише відсутністю зворотного зв'язку з актором і звуку. Завдяки цьому, у початковий період свого існування кінематограф неминуче тяжів до сценічних мистецтв: до театру та, з огляду на соціальні причини, до балагану.

З перших кроків молодого кінематографа були визначеними основні способи зйомки й обробки зображення, що стали основою для класифікації головних напрямів у кіномистецтві. Відомий французький кінознавець й історик кіна Ж. Садуль визначив ці способи трактовки відзнятого кінокамерою матеріялу, як кінематограф Люм'єра й кінематограф Мельєса [11]. Надавши таку узагальнену характеристику основним напрямам творчих пошуків, Ж. Садуль, насамперед, мав на увазі ступінь трансформації реальної дійсності за допомогою кінематографічних засобів.

Звісно, що такий розподіл можна вважати умовним. Якщо розглядати особливості перших зйомок, здійснених братами Люм'єрами, то неважко помітити, що винахідники нового способу фіксації дійсності сприймали кіно, як оживлену фотографію (не дарма Л. Люм'єр називав кінематограф «науковою дивиною» [7, 59]). У свою чергу характер люм'єрівських фільмів дав Ж. Садулеві усі підстави

сказати, що Люм'єр «ішов безпосередньо від сімейного альбому» [11, 166]. Естетика сімейного альбому є аматорською, тому не художня світлина загалом ігнорувала всі досягнення світового малярства, тяжіючи до уподобань театрального глядача. І дійсно, естетика люм'єрівських картин, на перший погляд, була цілком театральною: загальні пляни, переважно нерухома камера тощо.

Історію кіно прийнято відраховувати не з першого фільму *Политий поливальник* (1895) із закінченою оповідною структурою, яка відповідає всім канонам класичної драматургії: експозиція, зав'язка, розвиток дії з поворотною точкою, кульмінація й розв'язка та не з *Виходу робітників із фабрики Люм'єр* (1895), яким відкрився перший кіносеанс на бульварі Капуцинів. Історія кіно відраховується із *Прибуття потяга на вокзал Ля Сьота* (1895), з фільму, в якому було зафіксовано виключно активний рух у напрямку непаралельному площині кадру в просторі, помітно подовженому в глибину. Тут має значення те, що тоді, на думку Ю. Ців'яна та Ю. Лотмана, сам по собі рух на екрані був не зовсім новиною – чарівні ліхтарі, за допомогою яких можна було досягти ефекту руху могли імітувати рух тільки вздовж екрана, але не вглиб [9, 45-46].

Наступним етапом розвитку «рухомої світлини» неминуче повинна була стати не просто екранна констатація явищ або подій, а розвиток дії за законами драматургії, яка б динамізувала увагу глядача (натяк на це можна було побачити лише у фільмі Люм'єрів *Политий поливальник*).

Безсумнівно, визначним кінорежисером на межі століть був Ж. Ме-

льєс, що починав свою професійну діяльність як театральний актор, режисер, а також ілюзіоніст. Він сприйняв кінематограф як засіб, здатний значно збагатити трюкові можливості сцени. Фільми Ж. Мельєса також були «рухомими світлинами», але тільки із використанням різних трюків, подібно до того, як це робиться під час створення фотомонтажу або фотоколажу.

Автори фільмів першого десятиліття (так само й Ж. Мельєс) на початку своєї діяльності ставили перед собою мету задовольнити потребу публіки в розвагах. Фільм був специфічним товаром, покликаним заповнити вільний час, дати емоційну розрядку, забезпечити новою інформацією. Ніяких художніх завдань автори не ставили. Навіть інсценізуючи певні сюжети, перші кінематографісти діяли за аналогією із суміжними мистецтвами (театром та літературними коміксами). Але нові можливості художніх рішень зйомка потенційно вже мала. Потрібні були чарівники, які цю потенційну енергію нового типу видовища могли проявити, вивести назовні [2, 16].

Ж. Мельєс починає знімати фільми через рік після винаходу кінематографа і вже найперша його стрічка *Палац диявола* (1896) містить у собі елементи незвичайного й нереального. Створення на екрані фантастичних образів – такою була ціль його пошуків. На відміну від театральних та циркових вистав, під час зйомок фільму не потрібно було використовувати спеціальні люки, системи дзеркал, виявляти чудеса кмітливості. У кіно всі ці трюки можна робити за допомогою технічних засобів. Мельєс прийшов до відомого

«чарівного перетворення», коли видимий на екрані об'єкт раптом різко змінюється або взагалі перетворюється у щось інше, для чого в потрібний момент зйомка ненадовго припинялася. Аналогічним чином він прийшов і до інших трюкових прийомів: подвійної експозиції, поєднання різномасштабних зображень тощо.

У більшості ранніх фільмів вивчалися головним чином внутрішньокадрові можливості кінематографа, але були також автори, що звернули увагу на здатність кіно формувати зміст і розповідати історії за допомогою показу серії різних зображень – монтажу. Першим, хто застосував у кіно монтажну склейку був Ж. Мельєс, який мабуть розглядав її як своєрідний аналог театральної завіси. Вперше вона була використана режисером у фільмі *Порятунок із річки* (1896 р.).

При всіх відмінностях технічних параметрів архітектонічна основа зображеного залишалася спільною: один безперервний шматок плівки був кінематографічним твором. Кожне з'єднання означало кінець одного й початок іншого. Поняття кінематографічної безперервності ще треба було відкрити. Перші кроки в цьому напрямку теж зробив Ж. Мельєс. Він першим за допомогою титрів звів до купи декілька сцен, зробивши спробу викласти драматичну історію не одним, а декількома кадрами.

На можливості монтажних побудов всередині сцени першими, мабуть, звернули увагу англійські кінематографісти, відомі під загальною назвою *Брайтонська школа*. Це, насамперед, Дж. А. Смит і Дж. Вільямсон, які у своїх фільмах досить вільно застосовували внутрішньоепізодний

монтаж (вперше – у фільмі *Бабусина лупа* А. Смита, 1900 р.). Також вони використовували прийоми, що помітно випереджали час (іноді навіть на десятиліття, як, наприклад, у випадку із монтажним переходом через нерізкість у одному з фільмів Смита): паралельний монтаж інтер'єрних і натурних кадрів, великі й надвеликі пляни, монтажну склейку на безперервному русі.

На початку 1900-х у кіно помітно збільшився інтерес до розповіді складних історій, і ключову роль у розвитку та поширенні необхідних для цього оповідальних прийомів зіграв американський режисер Е. Портер. Однак, навіть зосередженість раннього кінематографа на найпростіших оповідних структурах не призвела до того, що нова система викладу сюжету стала загальнозрозумілою публіці [2].

Наступним кроком в усвідомленні специфіки екранного видовища вважається відкриття *крупного пляну*. Уперше в 1898 році англієць Дж. А. Смит (у минулому фотограф) зняв фільм, де вперше показав крупним пляном старого, який п'є пиво, й стару, яка нюхає тютюн. Фільм називався *Смішні обличчя*. Також крупний плян був у фільмі Смита *Миша у школі образотворчого мистецтва* (1901) [3, 19].

Значним кроком уперед стало поєднання окремих зафіксованих моментів у одну подію, яка безперервно розвивається. У 1902 році американський режисер Е. Портер зняв фільм *Життя американського пожежника*, у якому він досить розгорнуто показав окремі частини дії не як відокремлені, а як такі, що знаходяться в послідовному зв'язку з іншими. Е.

Портер продемонстрував, що кадри можуть бути не самостійним замкнутим зображенням, а виступати частинами більшого фільму загалом, він довів, що засобами кіно можна показати розвиток сюжету [2, 30].

У середині 1910-х років німий кінематограф робить якісний стрибок та зі звичного видовища перетворюється на мистецтво. Видатний американський режисер Д. Гриффіт зробив колосальний внесок у розвиток кінематографа як мистецтва, відкривши його особливу кіномову. Гриффіт був одним із перших режисерів, що вчив акторів грати для екрану й виховав цілу плеяду талановитих виконавців – сестри Гіш, М. Марш, Р. Гаррон, М. Пікфорд. У пошуках нових форм роботи з актором режисер йшов від психологічних глибин і життєподібної достовірності їх відтворення.

Один із теоретиків французького авангарду Е. Вюйермоз описує роботу Гриффіта таким чином: «У *Нетерпимості* він зробив монтаж свого фільму начебто під диктовку викладача поліфонії. Одну за одною виклав чотири теми, розвинув їх, роздробив, розробив найрізноманітнішими способами, використовував найсуворіший образотворчий контрапункт, потім, одночасно прискорюючи й рух і частоту появи, він потроху ущільнює їх до того моменту, коли він переходить до фінальної стрето, що відповідає найсуворішим правилам учнівської фуґи» [1, 157].

Починаючи з гриффітівських фільмів, до кінематографу також прийшла така категорія, як час. До цього сюжет формувався у уяві глядача за допомогою написів. Вони становили основу розповіді, називали дію й вели її, а кадр-картинка ілюстрував

проміжки між опорними моментами словесно вираженого сюжету. До 1914 року написи у фільмах мають лише оповідальний характер – діалог у них відсутній, він з'являється лише тоді, коли екран опанує власні способи вираження дії [2, 44].

На початку ХХ століття шлях кінематографа, що був обумовлений самим процесом становлення молодого, ще мало відомого мистецтва, приваблював молодих композиторів, як ще невідома їм форма творчості. Саме тоді з'являється музика спеціально для кіно, для того чи іншого фільму. У 1908 році Сен-Санс пише опус 128 – інтродукцію для п'яти п'єс для струнного оркестру. Цей яскравий і по-своєму оригінальний музичний твір став супроводом фільму *Убивство герцога Гіза*. Відома дослідниця кіномузики З. Лісса ілюструє цей факт цифрами: з 1909 до 1912 років більше 300 фільмів, знятих у різних країнах, супроводжувалися спеціально написаною для них музикою, а музика тиражувалася за допомогою грамофонних платівок [8].

У 1913 році в Америці з'явилася перша *Кінотека* – каталог музичних творів і фрагментів, клясифікованих з перспективи їх програмно-виразного характеру. Каталог був укладений Й. Замечніком для фортепіано, він був продовжений великою кількістю музичних збірок для окремих інструментів, дуетів, тріо, квартетів і оркестрів. Музика була «запрошена» до кінотеатру задля того, щоб стати частиною супроводу фільму – в момент його демонстрації, а не самого кінотвору, їй відводилась експлікативна роль. То була своєрідна спроба подолати дискомфорт без звучання, за допомогою музики здійснювалися

намагання компенсувати природжену ваду нового мистецтва – його тимчасову німоту.

Перед режисерами того часу стояло складне завдання, як озвучити фільм, щоб глядачу став зрозумілий сюжет, тому для асоціативного сприйняття вони репрезентують звукове відображення життєвих реалій шляхом швидкісного монтажу. Теорія кіно має майже вичерпну характеристику цього методу: «дуже швидкий монтаж» (*flashes*) у німому кіно часто висловлював прагнення передати звукову палітру [10, 125]. Так фільм С. Ейзенштейна *Жовтень* має яскравий приклад швидкого монтажу, коли два пляни – черевики козаків-танцівників і кулемети, що стріляють просто у глядача, змінюються із такою швидкістю, що виникає майже реальне відчуття ритму, а не просто гуркотіння й пальби. Сам автор пояснює цей та інші аналогічні епізоди своїх кіноплівок таким чином: «Із монтажних шматків склався не тільки хід сцени, але й музика. Подібно до того, як німе обличчя “говорило” з екрану, так із екрану ж “звучало” й “зображення”» [12, 251].

Звукова фраза, рух мови виходили з інших принципів, не притаманних німому кінематографу, в якому панувало тільки зорове відношення до часу, на якому будувалося мистецтво монтажу в німому кіно. Потрібно було подолати зовнішню статику мови у кадрі, змінювалися уявлення про мізансцену. Сприйняття слова глядачем з екрану не відповідало природі зорового сприйняття, бо у слова, яке промовлялось, була своя природа часу.

Появу звуку на початку зустріли, як крах кіно. На думку Д. Гриффіта

фільм за своєю природою не міг бути пов'язаний зі словом. Він вважав, що кіно це лише Великий німий. Слово, що заговорило, ускладнювало вже визнану специфіку кіно. Звуковий екран у перші роки свого існування дійсно нагадував примітивний театр. Естетика німого фільму формувалась у протиставленні театральних засобів до засобів кінематографа. У законному прагненні ствердити відмінність кіно від театру заперечувався всілякий зв'язок із театральною культурою.

Слово, насправді, кардинально змінило природу й специфіку кіно-образу. Мистецтво жесту, мовчазної мови зображень, що так високо розвинулось у період німого кіно, уже не можна було перенести на звуковий екран. Багато що зі специфічного арсеналу виражальних засобів німого фільму в нових умовах опинилося просто зайвим та штучним.

До стилістики німого кіно звертаються багато сучасних режисерів. Наприклад, канадець Г. Маддін, творець таких стрічок, як *Найсумніша музика у світі* (2003 р.) і *Клеймо на мозку* (2006 р.), який зробив прийом дозвукowego кінематографа невід'ємною частиною своєї творчої манери. У 2007 році помітною кіно-подією світового кінематографу стала стрічка *Антенa* аргентинського постановника Е. Сапіра, витримана в естетиці німецького експресіонізму, французького авангарду й монтажного кіно 1920-х. Великий успіх на Канському фестивалі та прихильність глядачів супроводжував французьку мелодраму *Артист* (2011 р.), поставлену М. Хазанавічюсом, який звернувся до стилістики німих фільмів раннього Голівуду. М. Хазанаві-

чюс відтворює німе кіно як воно є, відтворює навіть стиль його титрів.

На жаль, проблематика сучасної стилістики німого кіно майже не вивчена мистецтвознавством сьогодні. Окремі напрацювання послугували основою наших розвідок [4] з цієї проблеми.

Так, розмірковуючи про фільм німий і фільм звуковий, Р. Клер зазначав: «Кіно, що говорить, у кращих своїх проявах уже не має нічого спільного з фотокопією театру, воно існує само по собі. І тоді видається, що завдяки різноманітності звуків і оркестру людських голосів воно багатше, ніж німе кіно. Але чи не сумнівне його багатство, чи не спустошлива його розкіш? Екран більше втрачає, ніж виграє від цього "прогресу". Він завоював світ голосів, але втратив світ мрій, яким володіло німе кіно. Я спостерігав за глядачами, які щойно подивилися фільм, що говорить. Видається, що вони виходять із мюзикхолу. Вони не відчули тієї блаженної напівдрімоти, яка полегшила нам перехід до країни чистих зорових образів. Вони говорили, сміялися, наспівували почуті мелодії. Вони не втрачали почуття реальності» [6, 212].

Із часом стане зрозумілим, що монтувати, будувати кадр, працювати з актором у звуковому кіно – простіше, ніж у німому, але не тому, що можливостей більше, а тому, що текст звільняє від лівової частки відповідальності за те, що відбувається на екрані: актор може словами доказати незігране, а режисер, шумами й музикою закрити дірку в логіці монтажу.

Роль музики у німому фільмі *Артист* важливіша, ніж у звуковому

кіно. Якщо в еру «Великого Німого» тапери в кінотеатрах намагалися передати музикою емоційний світ фільму, то М. Хазанавічюс запуслав кіномузику 40-50-х років уже на знімальному майданчику. Її ритми визначали спосіб існування акторів у кадрі та, на думку режисера, буквально тягнули їх за собою так потужно, що до кінця зйомок вони вже не могли обходитися без неї. Режисер зазначав, що інколи музика пояснювала те, що він хотів би пояснити, якнайкраще від будь-яких слів.

Аналізуючи стан кінематографу на сучасному етапі розвитку, можна прийти до висновку, що створена на ранній стадії розвитку кіномистецтва кіномова фактично не зазнала значних змін і що багато естетичних концепцій, закладених корифеями Великого Німого, продовжують розвиватися як у пляні драматургії, так і у пляні вдосконалення образотворчих і монтажних прийомів. Навіть найкасовіші й високотехнологічні твори екранного мистецтва виявилися фактично поверненням кіно в епоху, коли воно сприймалося як атракціон, або видовище, яке здатне відтворювати на екрані будь-які фантазії. З іншого боку, справжні мистці, звертаючись до класичної спадщини й черпаючи звідти художні ідеї, створюють талановиті твори, які не потребують при цьому ні величезного бюджету, ні залучення високотехнологічного інструментарію.

## Bibliography and Notes

1. Вюйермоз Еміль, *Музыка изображений*, [в:] *Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911 – 1933 гг.*, Москва: Искусство 1988, 157 с.
2. Горпенко Володимир, *Аудиовізуальна культура: витоки екранних мистецтв*, Київ: Київський міжнародний університет 2002, Частина1: *Нариси*, 250 с.
3. Горпенко Володимир, *Монтаж кіно і телебачення*, Київ: Київський міжнародний університет 2004, 272с.
4. Демещенко Віолета, *Кіно як синтез мистецтв: звук і музика*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2012, 332 с.
5. Казарян Р. А., *О мнимой самостоятельности изображения*, [в:] *Киноведческие записки*, Москва 1988, Выпуск 1, с. 71-84.
6. Клер Рене, *Кино вчера, кино сегодня*, Москва: Прогресс 1981, 360 с.
7. Кракауэр Зигфрид, *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*, Москва: Искусство 1974, 442 с.
8. Лисса Зофья, *Эстетика киномузыки*, Москва: Музыка 1970, 495 с.
9. Лотман Юрий, Цивьян Юрий, *Диалог с экраном*, Таллинн: Александра 1994, 216 с.
10. Марсель Мартен, *Язык кино*, Москва: Искусство 1959, 292 с.
11. Садуль Жорж, *Всеобщая история кино*, Москва: Искусство 1961, Том 1, 612 с.
12. Эйзенштейн С. М., *Неравнодушная природа*, [в:] *Idem, Избранные произведения: В 6-ти томах*, Москва: Искусство 1964, Том 3, 432 с.

# Social and Media Communication



**Yuliya Melnychuk**

**DISCUSSION ASPECTS OF RELIGIOUS ISSUES  
IN MAGAZINE "BUKOVYNA" AND OTHER MASS MEDIA  
OF AUSTRO-HUNGARIAN EMPIRE PERIOD**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Юлія Мельничук**

**ДИСКУСІЙНІ АСПЕКТИ РЕЛІГІЙНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ  
НА ШПАЛЬТАХ "БУКОВИНИ" ТА ІНШИХ МАС-МЕДІЙ ПЕРІОДУ  
АВСТРО-УГОРСЬКОЇ ІМПЕРІЇ**

*Abstract:* In this article there are analyzed religious issues in different media of Bukovyna of late 19<sup>th</sup> century. Government controlled newspapers held pro-Romanian stance with regard to the church while church magazines supported Moscowphilism. The main issues highlighted by the newspaper „Bukovyna” were romanization, division of diocese and rights of Ukrainians in Orthodox Church. Authors of religious materials were mostly political figures and intelligentsia representatives. In spite of all activists’ efforts, the claims of Ukrainians concerning the church were not implemented and Rumanization became total with Repta’s coming to Metropolitan office.

*Keywords:* media, Orthodox Church, church, human rights

Релігійна проблематика у буковинських часописах кінця ХІХ – початку ХХ ст. була однією з найпопулярніших тем, що пояснюється унікальними конфесійними особливостями краю того часу: за кількістю конфесій Буковина була першою серед 17 австрійських провінцій. При цьому фундаментальні засади мала православна Церква, якій, незважаючи на численні конфлікти навколо політики митрополії, вдалось зберегти своє панівне становище. Це можна проілюструвати церковною статистикою ХІХ – початку ХХ століття: кількість православних на той

час зросла з 213924 осіб (1823 р.) до 547603 осіб (1910 р.). Серед них українців було 274349, а румунів – 273254 осіб. При цьому станом на 1910 р. Буковину населяли 98565 римо-католиків, 26182 греко-католиків, 657 вірмено-католиків, 20029 лютеранів, 484 кальвіністи, 341 вірмено-григоріанин, 3232 липованів, 102919 юдеїв та 8 мусульманів [7].

Погляди дослідників на релігійне життя краю при цьому неоднозначні: наприклад, В. Докаш зауважує: „Однією з цікавих і повчальних особливостей краю є те, що в історичному розрізі тут не зафіксовано

якихось гострих міжнаціональних і міжконфесійних конфліктів, в які були би втягнуті значні маси населення, і які б призвели до сутичок і кровопролиття, як це мало місце в Галичині між українцями і поляками” [5]. Підтримують його бачення й В. Ботушанський та В. Лешан, наголошуючи на виключно мирному перебігові релігійних процесів [3], [7].

Натомість аналіз часописів періоду Австро-Угорщини демонструє зовсім іншу картину: довкола релігійної ситуації точились постійні дискусії та конфлікти. Характерно, що розмаїття газет було не менш строкатим, ніж кількість конфесій, проте прив'язувались вони більше до мовного чинника. З огляду на те, що важливим джерелом для вивчення соціорелігійних аспектів життя населення Буковини є саме газетна хроніка, спробуємо з'ясувати, які аспекти релігійної проблематики були найбільш обговорюваними в мас-медіях, і як це відображалось на перебігові релігійних процесів. Як основу за об'єкт дослідження обираємо часопис „Буковина” (1885 – 1909 рр.), оскільки на той час він був найбільш тиражним і відіграв важливу роль у суспільно-культурному житті краю.

Тема релігії в „Буковині” була однією із провідних, проте висвітлювалась вона, як правило, крізь призму політичної ситуації. Часопис мав свою чітку позицію щодо релігійної ситуації в краї: поділ православної дієцезії на українську та румунську єпархії; припинення румунізації Церкви; українським селам – священників-українців; унія як „порятунок” від румунізації населення та ін.

Опонентів у видання було чимало, тому для зручності спершу проведемо поділ за мовною політикою газет. Більшістю за частотою згадування у „Буковині” були румуномовні часописи: „Gazeta Bucovinei”, „Concordia”, „Tribuna”, „Parlamentar”, „Patria”, „Foaia ordinaciunilor”, „Candela”; далі – німецькомовні проурядові газети: „Bucowinaer Post”, „Bucowinaer Nachrichten”, „Wiener Zeitung”, „Neue freie Presse”; далі йдуть москвофільські видання „Православна Буковина”, „Православная Русь”, „Селянинъ” та „Галичанинъ”; польськомовна „Gazeta Polska”. Єдиним одностороннім в релігійному питанні серед усіх часописів „Буковина” вважала львівське україномовне „Діло”, передруковуючи часом звідти цілі статті.

Зважаючи на таку кількість видань, почати варто з того, що основна більшість з них виходила у Чернівцях, тому зрозуміло, що „Буковині” було зручно відслідковувати публікації на релігійні теми. При цьому дискусійні матеріали з інших часописів газета завжди подавала в перекладі українською мовою, тобто в редакції знаходились можливості перекладу і з румунської, і з німецької, і з польської мов, що свідчить про високий фаховий рівень видання. Дуже часто „Буковині” доводилось відповісти відразу кільком часописам; при цьому виразно помітно, що румуномовні й москвофільські видання дотримувались переважно однієї релігійної лінії, кожен при цьому прагнув досягнення своєї мети шляхом унеможливлення існування української Церкви.

Проблемним у цьому дослідженні є той момент, що часописи, які ви-

ходили в період Австро-Угорської імперії не українською мовою, залишаються зовсім недослідженими, тому часто відсутня навіть інформація про те, де конкретно виходила газета, хто її редагував і таке інше. Насамперед це стосується румуномовної періодики, даних про яку дуже мало, а саме ці видання були найбільш радикально налаштовані проти релігійних прагнень україномовного населення Буковини. Найчастіше „Буковина” вступала в суперечку з „Gazeta Bucovinei”, яка, як дізнаємось зі шпальт інших часописів, видавалась безкоштовно в друкарні, заснованій митрополитом Сильвестром, хоча за спрямуванням була проурядовим виданням, а це свідчить про нерозривну діяльність тогочасної православної Церкви з владою.

Приводом для початку дискусії між газетами були здебільшого матеріали на релігійні теми, щодо яких „Буковина” вважала за потрібне відразу ж подати своє бачення ситуації. З урахуванням тематичної спрямованості матеріалів на релігійну проблематику, вважаємо за доцільне поділити їх на наступні категорії, відповідно до яких буде проведено аналіз: 1) румунізаторська політика православної Церкви; 2) поділ православної Церкви на дві дієцезії; 3) змішування релігійних й політичних аспектів; 4) уніятство як альтернатива утискам; 5) українське питання в Церкві; 6) москвофільство й Церква.

Румунізаторська політика православної Церкви – це найбільша група матеріалів, що цілком пояснюється становищем єпархії: усі митрополити, за яких виходила „Буковина”, були прорумунськими, важким було релігійне становище українців за

Сильвестра, трохи кращим за Аркадія Чуперковича, проте тривало це покращення недовго, геть сумним стало, коли митрополитом призначили Репту.

„Буковина” розпочинала дискусію щодо цієї проблеми з найпростішого: аналізувала матеріали часопису „Concordia”, спрямовані проти українських священників та на підтримку румунізаторської політики Церкви (1891, № 6, с. 5). Проте вже замітка *Про нову штучку архи-румунізатора митрополита Мораря-Андрієвича*, яка була відповіддю на матеріал „Gazeta Bucovinei” (№ 91) з нагоди дня народження митрополита, підіймає важливі кадрові питання в Церкві: митрополит вирішив впровадити посаду архиерея-помічника, який колись зможе його замінити, але на посаду пропонуються лише румунізатори (1892, № 47, с. 4).

Дуже активно велась дискусія у цьому напрямку з німецькомовною „Bucowinaer Post”. Зокрема у статті *Румунізаторська бляга* аналізується матеріал „Bucowinaer Post” про те, хто має стати буковинським митрополитом. Редакція „Буковини” у відповідь наводить історичні факти, щоб спростувати твердження, що „православна церков на Буковині з самого початку була румунська”. Зауважено, що священники-румуні і вчать по-румунськи, а українцям нема де слухати занять українською, бо навіть курс слов'янської літератури читається німецькою (1895, № 90, с. 1). Продовжується ця дискусія у статті *Sitacuiesses...*, де передусім спростовується твердження „Bucowinaer Post”, що православна Церква була волоською завжди. „Буковина” наводить історичні факти

про Енценберга, який спеціально за-мовляв у школи вчителів-румунів із Семигорода; „Vucowinaer Post” стверджувала, що робив він це, бо більша частина населення Буковини – румуни (1895, № 93, с. 2).

Румунізація Церкви проводилась усіма можливими шляхами, мас-медії часто були її засобами. Уже згадувана архиєпископська друкарня у Чернівцях, перетворена за життя митрополита Сильвестра на за-сіб румунізації, видавала при ньому „Gazeta Bucovinei” та „Буковински Вѣдомости” майже задарма. Однак після смерти Морара таку можли-вість вони втратили, через що стра-шенно лютували (1895, № 97, с. 3). Уже у № 130 „Буковина” повідомила, що друкарню закривають, оскільки дозвіл на неї був виданий на ім'я по-кійного Сильвестра.

Після смерти Морара, доки ще не був призначений новий митрополит, настрої представників Церкви не змінились. Більше того, задля по-силення своїх позицій румунізатори не гребували навіть поширенням неправдивої інформації. Підтвер-дженням цьому є те, що відразу два німецькомовних урядових видан-ня – „Wiener Zeitung” та „Vucowinaer Nachrichten” опублікували недосто-вірну інформацію про призначення митрополитом буковинської право-славної архидієцезії архимандрита Репти. Це викликало страшенну ра-дість у румунізованих священно-служителів, але потім виявилось, що телеграма із повідомленням про це, надіслана в редакцію, підроблена (1895, № 144, с. 3).

Водночас знаходимо випадки, коли опозиційні до „Буковини” ви-дання підтримують її в окремих ре-

лігійних питаннях, зокрема Козар-кевич у своїй „Православной Буко-вине” у № 20 резюмує: надії народу на нового митрополита Чуперковича не справдилися, українські парохії віддають священикам-румунам. Як результат – народ не може порозумі-тися зі священиками, ще й підіймає на сміх їх перекручену мову (1897, № 237, с. 1).

Зрештою саме румунізаторська діяльність Церкви призвела до обго-ворення „Буковиною” необхідності поділу православної дієцезії на украї-нську та румунську частини. Ще в № 4 від 1890 р. опублікована відпо-відь на звинувачення митрополита Сильвестра щодо зв'язків часопису з „Bukowinaer Rundschau” та „Gazeta Polska”, які ніби-то виступають проти членів православної Церкви. „Буко-вина” зазначає, що у церковні справи не втручається, але таких звинувачень терпіти не може. Відповідь ре-дакції при цьому дуже жорстка: не-обхідно розділити єпархию на окре-му руську (українську) та румунську дієцезії, щоб уникнути суперечок. Надалі з приводу такої необхідності наводились усі можливі аргументи, зокрема й передруки із львівського „Діла”, а саме стаття *Про поділ дієце-зії*, в якій стверджувалось, що плоди румунізаторської політики митропо-лита Мораря привели до того, що на Буковині плянують утворити нову українську єпархию. Це й зрозуміло, бо на 140 українських парохій лише у 60-80 є священики, які володіють українською мовою (1894, № 20, с. 2). Проте заперечення можливості по-ділу в інших газетах не забарилось; причини цьому наводились різні, але найчастіше звучало питання релігій-ного фонду. Важливість цього пункту

для священнослужителів є зрозумілою, оскільки „джерелом фінансування Православної Церкви на Буковині був Релігійний фонд, створений австрійцями з секуляризованого церковного майна (переважно з майна закритих монастирів, земля яких становила на той час близько 20-30% території краю, або понад 200 тисяч га земельних угідь, лісів). [...] З моменту створення Релігійного фонду ним керували австрійські державні службовці (чиновники Міністерства віросповідань і освіти), що часто призводило до використання коштів Фонду на цілі, які не мали нічого спільного не тільки з православ'ям, але й з релігією узагалі. На гроші Фонду будувалися казарми, військові споруди, курорти для офіцерів і чиновників, гірничозаводські, промислові об'єкти, міські управлінські установи, суди, державні навчальні заклади тощо” [6]. Простіше кажучи, православна Церква не бажала ділити своє майно між українцями та румунами, що проілюструвала стаття *До поділу православної дієцезії* (1894, № 23, с. 1-2), в якій редакція „Буковини” зазначає, що польські і німецькі газети стверджують, що поділ дієцезії провести неможливо, бо нема як поділити релігійний фонд. Редакція пояснює, що „той самий фонд, що дотепер покривав видатки архидієцезії, може і далі покривати потреби двох православних дієцезій...”.

Дискусія щодо цього питання продовжилась у статті „Буковини” *Не фалшуйте історії*, в якій опубліковане звернення газети „Patria”: „Нехай «Буковина» оставить релігійний фонд в спокою і ліпше нехай інтересується уніятською церквою, щоб она не потонула в латиньстві...”. Редакція

відповідає, що православний релігійний фонд належить як українцям, так і румунам, а „Patria” займається фальшуванням історії, стверджуючи, що лише румунські пожертви наповнюють його; „Буковина” ж передусім захищає своїх передплатників, серед яких є й православні, й [греко-] католики (1897, № 252, с. 2).

Останнім аргументом проти можливості поділу став виступ „Галичанина”, але з дещо несподіваним поворотом, який цитує „Буковина”: „Через поділ дієцезії впаде православ'є на Буковині, бо з рускої православної дієцезії стане пізніше уніятська дієцезія...”. На це редакція відповідає: „Лиш не каже старий московський грішник: чому мусіла б переробитись акурат руска православна дієцезія на уніятську, чому не мало б ся то є, наприклад, з волоскою дієцезією стати?” (1894, № 25, с. 1-2).

Щодо наступної досліджуваної категорії матеріалів на релігійну проблематику, а саме змішування релігійних та політичних аспектів, то подача теми саме таким чином була для газет періоду Австро-Угорщини швидше нормою, аніж винятком. На жаль, це демонструє величезну залежність церковного життя від життя політичного, хоча „Буковина” у своїх публікаціях часто стверджувала, що не має на меті використовувати Церкву для політичних маніпуляцій, як це роблять інші газети. Показовою у цій перспективі є дискусія з „Gazeta Polska” щодо вивішування польського прапора у римо-католицькому костелі в Садгорі. „Буковина” відразу ж наголосила, що „змішувати церковне життя й політику неприпустимо” (1897, № 194, с. 2),

проте бути до кінця об'єктивною їй також не завжди вдавалось.

Крізь призму релігійних аспектів здійснювались прямі маніпуляції населенням, уке споживало інформацію з газет. Традиційно найбільше невдоволення Церкви викликала діяльність проукраїнських товариств на Буковині, зокрема „Руської бесіди”, а також її діячів. Боязнь того, що їм вдасться досягти своєї мети – відвоювати права українців – змушувала священнослужителів намагатись очорнити народівців, причому способи обирали різні. У передруці „Буковини” з „Діла” щодо видаваної львівськими уніятами „Червоної Руси”, про яку прихильно відгукнувся митрополит Морар, читаємо: „Характеристична то і сумна річ, що митрополит Морарь знайшов собі покровителя в львівській „Червоній Руси”. Газета ця стає на бік митрополита лише тому, що він бореться з ненависними їй русинами-народовцями (1890, № 8, с. 4).

Натомість „Gazeta Bucovinei” обрала інший шлях політичних маніпуляцій: вона прагнули своїми публікаціями посварити православних українців та українців-уніятів, таким чином розуміючи, що зможуть ослабити позиції народівців, серед яких значна кількість були греко-католиками. „Буковина” застерігає про такі кроки газети у статті *Жалі буковинських румунізаторів* (1891, № 22, с. 1-3).

Найбільшого резонансу серед буковинських газет набув митрополитський циркуляр 1894 року до священників, а по суті, політичне рішення уряду й Церкви, яким заборонялось усім священнослужителям і духовним особам читати, передплачувати

і поширювати українські видання, у тому числі й „Буковину”. Опублікували його в № 3 від 1894 р. консисторського видання „Foiaia ordinaciunilor”, яке „Буковина” називала румунським архиєпископським органом.

Ще 1893 року митрополита консисторія заборонила русинам купувати й читати православний календар „Руської бесіди”. „Буковина” реагує на такий кардинальний крок статтею *Діявольська робота*: „Священники проголосили той заказ вже по церквах тими словами, що хто з мирян буде зноситись з „Руською бесідою”, „Руською радою” і т. д., того віддалить митрополит від православної церкви, а хто би читав які-небудь видання тих руських товариств або газету «Буковина», той буде «штрафований» (!)” (1894, № 14, с. 1-3).

Радше винятковим можна назвати допис від читача в румунській газеті „Tribuna”, в якому критикувалась політична діяльність представників Церкви. Цей матеріал відразу ж подає „Буковина”, узагальнюючи його під заголовком *Слух волохів про нашу консисторію*. До цього редакція додає: „Для нас важна ся допись ще головню тим, що тут із уст самих волохів довідуємося, що владика Сильвестр замість пазити церкви займаєся справами політичними...” (1894, № 22, с. 2).

Необдумані політичні рішення Церкви задля знищення українства, які можуть мати сумні наслідки, критикуються з приводу матеріалу в газеті „Parlamentar”, цитату з якої подає „Буковина”: „Ми тишимось з приязні московських і румунських патріотів і архиєпископської поваги, що певно в таким союзі дуже причиниться до піддвиження православ'я. Церков

православна на Буковині була в небезпеці". Мова йде про „об'єднані зусилля" москвофілів й румунізаторів начебто для порятунку православної Церкви від унії. „Тепер союз москалів і румунів врятує церкву" – іронічно резюмує „Буковина" (1895, № 7, с. 2-3).

У статті *Три як рідні брати* (1895, № 159, с. 3) „Буковина" називає так „Православную Буковину", „Буковински вѣдомости" та „Селянина". Усіх їх поєднала брехня: „Православная Буковина" написала, що митрополічу друкарню закрили через буковинських народовців; „Селянин" стверджує, що „Буковински новоеристы розпустили вести, будь то все церковне книги мають печататися фонетикою [...] такого святотатства ни духовни власти, ни сам Бог не допустит"; у „Буковинских Вѣдомостях" Крушинський, син уніятського священика, виступає на захист православ'я, ніби між православними нема кому більше захищати Церкву.

„Нічого більше не жадаємо, як лиш того, щоби церков була церквою, а не орудєм до винародовлення", – підсумовує „Буковина", тим самим підтверджуючи свій нейтралітет у релігійно-політичних стосунках.

Дипломатами себе проявили „Gazeta Bucovinei", „Bucowinaer Post" та „Буковински вѣдомости", вітаючи нового митрополита (1896, № 45, с. 2), хоча ще кілька місяців тому напали на о. Чуперковича, оскільки були незадоволені призначенням священнослужителя, який може надати забагато прав українцям у Церкві. Проте діяльність митрополита Аркадія показала протилежне – він провадитиме політику румунізації й надалі. При цьому ніхто не задавався

питанням – що хорошого для розвитку православної Церкви може зробити новий митрополит? Цікавили всіх виключно його політичні рішення. Привітання митрополита знаходить своє продовження в „Православной Буковине" та „Буковинских Вѣдомостях", які вигадали брехню, що буковинські русини-народовці вислали на церемонію демонстративно лише двох уніятів – Смальстоцького і Винницького. „Буковина" зазначає, що „обидва видання ненавидять одне одного", але проти українців все одно діють спільно (1896, № 54, с. 3). Тобто задля досягнення політичної мети консисторія готова була використовувати будь-які методи, йти на поступки своїм ворогам, маніпулювати союзниками, що, зрештою, робила дуже вправно.

Загалом звинувачення православною Церквою газети „Буковина" у прихильності до унії було звичним явищем. Пояснювалось це перш за все тим, що багато працівників часопису були греко-католиками, а тому й чимало уваги надавали становищу Греко-Католицької Церкви та її митрополитові Сембратовичу. Робила редакція акцент і на тому, що уніяти правлять богослужіння в українських селах українською мовою, через що люди цілими селами приймали уніятство, і за що найбільше дорікань зазнала „Буковина" від консисторії. Проте це не применшує значення газети в боротьбі за покращення релігійної ситуації для українського православного населення, адже саме публікації про православну Церкву в „Буковині" є найбільш чисельними.

На звинувачення такого характеру „Православной Буковини", в яких сказано, що „Українофіли буковин-

ські, прислані на Буковину поляками для агітації против св. православної церкви і для деморалізації народу руского”, часопис відповідає статтею *Напасть московських наймитів*. Редакція цікавиться, в чому ж полягає агітація українофілів проти православної Церкви? Хіба що в тому, що виступають проти румунізації. Змосковщення силами митрополита українців уже є, але „споляченого русина-буковинця не видів ще ніхто” (1894, № 29, с. 1-2).

Не забували підігрівати ситуацію й віденські видання, зокрема „*Neue freie Presse*”, причому залучали до звинувачень у впливові унії на православну Церкву й російську сторону, котра тим самим реалізовувала й свої інтереси. Дописувач цієї віденської газети з Росії описує російське бачення релігійної ситуації на Буковині. Наводить він думки оберпрокурора синоду Побідоносцева, який стверджує, що вирішальними в Австро-Угорській імперії є єзуїтські забаганки: „Єзуїти, стремлячі завсігди до одної ціли, посуваються наперед. В сей спосіб поясняю собі відносини в Галичині і Буковині”. „Буковина” на це відповідає: „Балакане про вплив Єзуїтів навіть на Буковині – аргумент чисто кацапський. Дуже сумно було би, якби богата і сильна православна церков на Буковині мала боятися кількох єзуїтських костелів” (1896, № 160, с. 3).

„Православная Буковина”, незважаючи на свій статус релігійного видання, звинуватила „Буковину” у розміщенні статей з уніятськими тенденціями, маючи на увазі оповідання *Сестра Юлія Сторожівни* про „сестер милосердя”, яке викликало дуже схвальні відгуки серед читачів.

При цьому систематичну публікацію на своїх шпальтах русифікаторських матеріалів часопис, мабуть, вважав пропагандою православ'я (1897, № 48, с. 3).

Звинувачення в прихильності до унії серед мас-медій часто носили двосторонній характер, зокрема у статті *На що они є?* (1896, № 243, с. 1) „Буковина” аналізує вчинки видавців „Буковинских вѣдомостей” та „Православной Буковины”, які, за винятком кількох, всі є уніятами, але при цьому не соромляться називати себе борцями за православ'я. „Хто ж они є? чи скриті уніяти, чи скриті православні? Яким чолом ширять нетерпимість релігійну, коли самі фарисеї? Чому православна церков має собі шукати своїх оборонців поміж уніятами або навіть поміж жидами?”. Такі факти свідчать про не надто чесну редакційну політику часописів щодо релігійної проблематики, адже описували не реальну ситуацію, а бажану.

Права українців на свою Церкву, можливість слухати проповіді зрозумілою мовою, навчатись богослов'ю по-українськи – це неповний перелік прагнень „Буковини” щодо реалізації українського питання в православній Церкві. Зрозуміло, що саме такі публікації знаходили найбільший спротив у часописах-опонентах. „*Gazeta Bucovinei*” з матеріалом „*Situatiunea*”, в якому українців звинувачують у тому, що вони вимагають надмірних прав у Церкві та ще й хочуть отримати українську теологію й українську дієцезію, стала приводом до статті в „Буковині” під назвою *Румунізаторська логіка* (1895, № 61-62, с. 1-3); ця ж газета незабаром знову порушує це питання, висловлюючи невдово-



лення тим, що „навіть в православній Церкві починають Русини мати права...”, про що відразу ж повідомляє „Буковина” (1896, № 115, с. 3). Зрозуміло, що для провладного видання, яке ще й контролювала консисторія, будь-які привілеї для українців у Церкві були неприпустимі.

Принциповим українське питання стало після обрання митрополитом Чуперковича, на якого українофіли поклали чималі надії щодо покращення свого релігійного становища. У зв'язку з цим багато дискусійних матеріалів прив'язані саме до постаті митрополита Аркадія, зокрема „Gazeta Polska” написала, що „зادля румунського характеру прийняття впр. митрополита Чуперковича в Чернівцях стали Русини-народовці в опозиції до впр. митрополита”. „Буковина” ж відповідає, що „Русини вижидають передовсім діл впр. митрополита, або побачити, чи він хоче для православних Русинів бути справедливим” (1896, № 97, с. 2). Обережність прогнозів редакції щодо подальших дій православної консисторії зрозуміла – навчені гірким досвідом, спершу прагнули побачити якісь кроки щодо прав українців, а не вихвалити священнослужителів задля вислужування, як це робили провладні газети.

Мовне питання стало приводом для матеріалу *A тепер?* (1896, № 103, с. 3). „Буковина” аналізує захист „Буковинськими вѣдомостями” архимандрита Репти, котрий вітав нового митрополита румунською, бо ніби-то української Чуперкович не розуміє, хоча урядова газета „Czernowitzer zeitung” написала, що о. Калінеску й о. Реус говорили привітання українською, й митрополит їх

розумів. Достеменно встановити, хто в цій ситуації написав правду, дуже важко, оскільки неодноразовими є випадки, коли одні видання суперечать іншим, кожне відстоює свою точку зору й часто-густо перекручує факти, щоб виглядати переконливіше. У подальшому „Буковина” згадуватиме про те, що все ж українську Чуперкович розумів добре, але жодного разу на ній не промовив й слова перед вірянами.

На свою користь „Буковина” використовує матеріал із „Православної Буковини”, опублікований як лист читача у 14 числі від 1894 р, й вміщує прохання дати відповідь на наступні чутки: чи праві українофіли, коли кричать, що консисторія займається лише румунізаторською політикою; єзуїти звели в Чернівцях костел і плянують проповідувати обома крайовими мовами, а консисторії це байдуже; радники консисторії мають свої гріхи, а частина священників виразила консисторії вотум недовіри; вже 3 роки у Чернівцях не проповідують українською мовою. По суті, у кількох реченнях викладені основні прагнення українців щодо своєї Церкви, які, вочевидь, уже вийшли за межі дискусії проукраїнських видань й висвітлюються навіть у московфільських. „Буковина” пояснює таке явище просто: вже й палкі прихильники консисторії починають робити висновки що й до чого (1894, № 30, с. 2); до цього можна додати, що все викладене дописувачем насправді мало місце, бо неодноразово в аналізованих часописах знаходимо фактологічне підтвердження.

По справжньому гостро українське питання звучить в обвинувальному матеріалі „Bucowinaer Post”,

який у перекладі подає „Буковина”: „Народовці граються з вірою буковинських Русинів, они заманюючи підносять національний прапор, але се фальш, бо їм не розходиться так о руськість, як о відвернене буковинських Русинів від їх віри, від їх віроісповіданя” (1896, № 175, с. 1), таким чином німецькомовний часопис долучався до негласної війни проти народовців, обираючи найбільш вдалу стратегію – акцент на релігійних аспектах, які були для більшості населення визначальною складовою існування, а тому вдало використовувались для маніпуляцій. Читачі сприймали все українське як загрозу існування православ’я, з чим „Буковина” намагалась боротись, спростовуючи подібні твердження.

Врешті-решт цілком нові теоретичні засади для існування української православної церкви часопис обґрунтовує в матеріалах *Ты рекль еси...* (1898, № 11, с. 1-2) та *Церков а народність* (1898, № 11, с. 1-2), реагуючи на релігійні бачення часописів „Patria” та „Буковински вѣдомости”. „Patria” порушує питання, що православне духовенство – це дуже важливий чинник у політичному житті румунів, а тому воно мусить бути цілком румунським. „Буковински вѣдомости” при цьому стверджують, що хай би була в нас хоч „хінська” (китайська – Ю. М.) Церква, аби лиш була православна. У „Буковини” на такі політичні аспекти ролі Церкви в житті суспільства своє бачення: українському народові потрібна своя рідна Церква (у подальшому цю думку московфільські часописи трансформують у концепцію віри й держави), а православ’я має бути для нього матір’ю, а не мачухою.

Та не лише німецькомовні й румуномовні видання подавали на свій лад релігійні питання на Буковині. Навіть не маючи на цій території юридичної сили, знайшла можливість для впливу тут і Росія, трансформуючи його в московфільські видання. Робилось це з особливою влучністю, адже всі заангажовані часописи – мова йде про місцеві „Candela” та „Православную Буковину” – мали церковно-релігійне спрямування.

Дослідниця преси православної Церкви А. Бойко у своєму дослідженні зауважувала: „Концепція «Candela» визначалась православними духовними цінностями, що зумовлено метою – поширення релігійності в народі, і певним чином редакційним складом – редактори і автори мали духовну освіту і духовне звання: служили священиками, викладачами православних семінарій тощо” [2]. Та попри таку світлу мету видання, будучи на перших порах справді просвітником у питаннях релігії, з часом перетворилось на агітатора. Це стає зрозумілим, коли „Candela” зі спершу україномовної перетворилась на румуномовну, а далі не гребувала й російськомовними публікаціями, причому мова матеріалу для московфільських тенденцій на заваді не ставала. Так у № 20 від 1891 р. „Буковина” розповідає, що церковний румунізаторський часопис „Candela” друкує московські проповіді для народу якогось Іоанна Архангельського, а вже через кілька днів опублікував 3 проповіді для буковинського православного народу російською мовою, бо, мовляв, ніхто зі священиків проповідей українською мовою для друку не надсилає (1891, № 22, с. 4).

Першопризначення „Православної Буковини” взагалі питань не викликає: „Москвофільська спрямованість, орієнтація на «національно-культурну єдність з усім російським світом», боротьба за національні російські інтереси, яка проводилася під релігійними гаслами [...] – усі ці факти дають нам змогу дійти висновку щодо безсумнівного впливу офіційної російської церкви на це періодичне видання», – підсумовує вже згадана нами А. Бойко [1, 62]. При цьому священнослужителі не надто прихильно ставились до часопису, адже „язичіє” та церковно-слов'янська мова публікацій були складними для сприйняття, про що пише „Буковина”: „З провінції повідомляють, що священикам дано наказ заборонити читати «Буковину», натомість змусити читати запродану москалям і румунам «Православную Буковину». Та духовенство не дуже хоче її читати, бо кажуть, що не розуміють, про що там написано” (1894, № 16, с. 4), при цьому була відверта вказівка консисторії усіяко підтримувати „Православную Буковину”, хоча видавав її „московський агент з Відня Козаркевич, ревний товариш Григор. Купчанка” (1894, № 17, с. 1-2).

Москвофільські тенденції у діяльності Церкви пробував призупинити митрополит Чуперкович, про що повідомляє „Буковина”, зокрема в статті *Інші часи* (1895, № 40, с. 2-3) подана реакція „Parlamentar”-я та „Галичанина” з приводу заборони Чуперковичем брати участь священикам у вічі Купчанка. Ці видання страшенно обурені таким фактом. Наростаюче невдоволення посилювалось, коли митрополитом Греко-Католицької Церкви призначили кар-

динала Сильвестра Сембратовича, москвофільські видання, за оглядами „Буковини”, відразу ж заявили, що „багато чого нам це може коштувати” (1895, № 146, с. 3).

Відразу кілька проблемних аспектів щодо москвофільства й релігійної ситуації на Буковині стають предметом обговорення у статті І. Коник *Зелена Буковина* у „Православної Буковини”. По суті це відповідь на опубліковані в № 10 та 19 згаданої газети матеріали, в яких стверджується, що для викорінення православ'я на Буковині проводять латинізацію церкви: „1. Православне духовенство забуває на задачу своєї церкви і підкопує повагу єї. 2. Буковинські москвофіли підтримують румунізацію, бо она здержує розвій руского народу – і в тій ціли упадок поваги православної церкви приписують безпідставно посторонним впливам. 3. На Буковині москвофіли ширять небезпечну нетолеранцію релігійну, забуваючи, що в Австрії вільно жити і католикам, зненавидженим москвофілами і румунізаторами. 4. З того всего бачимо не підпільну, але явну роботу буковинських москвофілів на шкоду церкви, народу і краю” (1896, № 225, с. 1). Така відверта констатація фактів на редакційну політику „Православної Буковини”, однак, не впливала, релігійне бачення майбутнього православної Церкви вона вбачала виключно рука-об-руку з Росією.

Підсумовуючи результати дослідження, можна виокремити кілька тенденцій щодо дискусійних аспектів релігійної проблематики у буковинських мас-медіях. Незважаючи на мовний фактор, німецькомовні, румуномовні, польськомовні – усі ча-

сописи Австро-Угорської доби в релігійному питанні були однакові: краще, аби православна Церква була цілком румунською; уніятство (греко-католицизм) – це головна загроза для православ'я на Буковині; поділ православної дієцезії неможливий. При цьому ніхто не обґрунтовував пояснення цих тверджень, як того вимагала „Буковина”, а просто вгадувалися незрозумілі загрози для консисторії від народівців. Задля досягнення мети провладні видання не гребували навіть підтримкою москвофілів: для них це видавалось кращим, аніж сприяти розвитку проукраїнського руху в Церкві. „Буковина” зі свого боку намагалась і відстоювати власне релігійне бачення, й спростовувати можливість небезпеки для православ'я через національні рухи. Дискусія між різними газетами щодо цих аспектів велась доволі активно, проте вона не призводила до вирішення конфліктних ситуацій, а лише ще більше їх загострювала. Жодна із серйозних вимог „Буковини” щодо прав українців щодо Церкви виконана консисторією не була. Консисторія обмежувалась дрібними подачками – наприклад, за митрополита Чуперковича дозволили викладання богослов'я українською мовою, натомість після обрання митрополитом Репти ні про які привілеї для українців народу не могло бути й мови.

## Bibliography and Notes

1. Бойко Алла, *Преса православної церкви. Культура. Суспільство. Мораль*, Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету 2002, 306 с.
2. Бойко Алла, „Candela” – несподівана знахідка в архівному океані, Web. 14.07.2011. <[http://risu.org.ua/ua/index/studios/studies\\_of\\_religions/43342/](http://risu.org.ua/ua/index/studios/studies_of_religions/43342/)>.
3. Ботушанський В., Ботушанська Г., Скорейко Г., *Національний і релігійний склад населення Чернівців за урядовими переписами другої половини XIX – початку XX століття*, [у:] *Вісник центру буковинознавства: Серія історична*, Випуск 1, Чернівці 1993, с. 126.
4. *Буковина: Суспільно-політичний часопис*, 1885 – 1909.
5. Докаш Віталій, *Релігійна мережа Буковини: соціологічний зріз*, [у:] *Соціологія та суспільство: взаємодія в умовах кризи*, Харків: Харківський національний університет імені В. Каразіна 2013, с.181-182.
6. *Історія Чернівецької єпархії УПЦ (до візиту Патріярха Кирила на Буковину)*, Web. 28.09.2011. <<http://religions.unian.ua/religinossociety/547890>>.
7. Лешан Володимир, *Особливості та тенденції релігійних процесів на Буковині*, [у:] *Релігія та соціум* 2008, № 2, с. 121-128.
8. Рибачук Микола, *Українська Церква: історія, сучасність, персоналії*, Київ 2001, 288 с.
9. Старик Володимир, *Між націоналізмом і толерантністю*, Чернівці: Прут 2009, 185 с.

**Yuliya Popovych**

**UNITY AS A KEY IDEA IN THE EDITORIAL POLICY  
OF THE NEWSPAPER "BUKOVYNA" (IN 1895 - 1897)**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Юлія Попович**

**СОБОРНІСТЬ – КЛЮЧОВА ІДЕЯ У РЕДАКЦІЙНІЙ ПОЛІТИЦІ  
ГАЗЕТИ "БУКОВИНА" (1895 – 1897 РОКИ)**

*Abstract:* The article is devoted to media coverage of the idea of unity on the pages of the Chernivtsi magazine "Bukovyna" in 1895 – 1897. During this period the newspaper reached the highest rise in its development due to the editorial talent of Osyp Makovey. He continued to embody the strategic program of the newspaper aimed at the awakening of national consciousness of Ukrainians and their spiritual unity around the idea of building their own state.

*Keywords:* magazine, newspaper, national idea, unity, content, history of the press

Українська преса минулого – потужний і неоціненний пляст інформації, вивчення якого має надто важливе значення для пізнання української історії, зокрема сторінок боротьби за соборницьку ідентичність українців. За останні два десятиріччя особливої актуальності набуло наукове осмислення регіональної журналістики як важливого медія-сигменту в українському медійному просторі.

Ідейно-тематичний аналіз періодичних видань, особливо тих, що виходили в умовах окупації українських земель чужими державами наприкінці XIX – в першій половині XX ст., свідчить, що головною стратегією в діяльності редакцій була орієнтація на

соборність. Сучасний *Словник української мови* ототожнює «соборність» з терміном «соборний» – «об'єднаний, неподільний». «Соборність» може вживатися у контексті «соборність держави, мови» [17, 1072]. Із концептом соборности тісно пов'язуємо концепт Україна, або Русь-Україна, як номінували в другій половині XIX ст. всі українські землі – і західні, й східні. Адже, «багато століть належачи чужинцям, український простір маніфестував себе у культурі, зокрема й у журналістиці, яка розвинула код України як концептуальний» [2, 109]. Переважна більшість видань, що сповідували українську національну ідею, у своїх публікаціях закликали

українців до єднання довкола Києва. Якщо простежити українську історію, то ідея соборності є невіддільною від неї, оскільки упродовж віків тривала боротьба за державність України. На думку Степана Костя, «ідея соборності появилася і викристалізувалася в українській політичній думці навіть раніше, ніж ідея державності» [10].

У контексті порушеної проблеми, на нашу думку, ретельної уваги потребує перша у Чернівцях українська газета «Буковина», яка виходила з 1885 до початку 1910 рр. Вона свого часу привертала увагу авторів *Історії української дожовтневої журналістики* [6], Павла Федченка [18], Володимира Дмитрука [7], Федора Погребенника [14]. Лише на початку 1990-х років до України потрапила монументальна праця за редакцією Дениса Квітковського, Теофіла Бринзана та Аркадія Жуковського *Буковина. Її минуле і сучасне* [1], де в контексті розділу *Українська преса і періодичні видання на Буковині* чимало місця відведено висвітленню ролі газети «Буковина» в суспільно-культурному житті краю. Сучасний вчений-журналістикознавець Микола Тимошик у 1999 р. перевидав унікальну книгу Аркадія Животка *Історія української преси* [8]. У ній, хоч і коротко, автор веде мову й про розвиток української преси Буковини та однойменної газети зокрема.

Серед найновіших та найповніших медіастудій з історії буковинської періодики є праця Мирослава Романюка *Українська преса Північної Буковини як джерело вивчення суспільно-політичного життя краю (1870-1940)* [15], побудована на колосальному архівному матеріалі та детальному аналізі періодики краю.

Розгорнуті відомості про «Буковину» подав харківський учений Ігор Михайлин [13]. Не стоять осторонь дослідження «Буковини» й сучасні чернівецькі науковці: Любов Василик [3], Олег Горбатюк [4], Андрій Гречанюк [5], Лідія Ковалець [9], Олександр Масан [12] та ін.

Скупа довідка про цей часопис міститься у *Словнику журналіста: терміни, мас-медія, постаті* (Ужгород, 2007): «“Буковина” – українська тижнева газета, виходила в Чернівцях (1885 – 1910), пізніше – у Відні (1910 – 1918), видавав Союз українських послів на Буковині. Редактори: Ю[рій] Федькович (1885 – 1888), С[ильвестр] Дашкевич (1888 – 1894), О[сип] Маковей (1895 – 1897) та ін. У суспільно-політичних питаннях дотримувалася ліберально-буржуазних поглядів. “Буковина” друкувала твори клясиків української літератури і переклади красномовного письменства зарубіжжя. Літературно-наукові додатки до “Буковини” – два випуски збірника “Зерна”, тижневик “Неділя” (1895)» [16, 103]. До зазначеного додамо, що Союз українських послів на Буковині мав відношення до видання газети лише у другий період її виходу в 1910 – 1918 роках, а в 1885 – 1910 роках її видавало спочатку товариство «Руська Бесіда», а з 1895 р. (№ 133) – «Руська Рада». Слід уточнити й таке, що після Ю. Федьковича за редакцію «Буковини» відповідали П. Кирчів (1888, № 1-21), С. Дашкевич (1888, № 22-24; 1889 – 1891; 1892, № 1-41), М. Токарик (1892, № 42-52; 1893, № 1-17), В. Дутчак (1893, № 18-52; 1894; 1895, № 1-12). Два випуски збірника «Зерна» з'явилися в 1887 та 1888 роках.

«Буковина» виходила у світ понад тридцять років. Вона будила українську національну думку і віддзеркалювала національно-політичне й культурне життя. У запропонованій статті спробуємо дослідити 1895 – 1897-мі роки в історії газети, коли, за нашими спостереженнями, вона набула кульмінаційного розвитку й насправді стала неформальним всеукраїнським громадсько-політичним та літературно-художнім органом. Редакцію часопису в зазначені роки очолював відомий письменник і журналіст Осип Маковей.

Газета була зініційована першим на Буковині українським громадським, культурним та освітнім товариством «Руська Бесіда» (засноване 1869 р.), в якому на початках переважали москвофіли. З 1884 року в цій організації відбуваються зміни, в результаті яких керівництво переходить до кардинально протилежної суспільної сили – народовців. Після «зміни влади» «Руська Бесіда» активно почала займатися видавничою діяльністю і, як наслідок, 1 січня 1885 року побачила світ справді народна перша українська газета краю «Буковина». До складу «Руської Бесіди» входили освічені, національно свідомі, прогресивні представники української інтелігенції Буковини (С. Смаль-Стоцький, О. Попович, С. Воробкевич та ін.), тому газета намагалася на своїх сторінках розвивати націєтворчі ідеї – підтримувати українське слово, українську книгу, відстоювати державну єдність та нероздільність українських земель.

Щоб краще зрозуміти роль «Буковини» у промоції соборницьких ідей в краї та роль Осипа Маковея як «редактора з-над синього Прута»,

який у своїй редакційній діяльності орієнтувався на Київ, звернемося до організації роботи редакції, структури газети та змістового наповнення її шпальт. При цьому нагадаємо, що О. Маковей успішно втілював у практику редакційну програму, яку ще в першому числі оприлюднила «Буковина»: «[...] Подавати вістки про духове життя галицьких, угорських і на Україні жиючих братів наших, належачих до одної і тої ж самої великої родини – вірних синів одної рідної неньки нашої Матері-Руси». У редакційній статті *Родимці!* (1885, № 1, 1 січня) визначалася стратегія часопису на десятиліття вперед. Зазначимо, що стаття написана з тонким розумінням суспільно-політичних обставин, у яких перебувала Буковина у часи австрійського правління. З одного боку, підноситься роль конституції, яка забезпечувала певні права народам імперії. І який народ зуміє більше використати конституційні права, він заживе «новимъ, природнимъ, життьемъ свободнымъ», – бо въ его хатъ своя правда, сила і воля», – зазначалося у статті.

У «Родимцях» порушується українське важливе питання про роль періодичних видань як засобу у досягненні суспільної мети, у пробудженні самосвідомости народу. «Всѣ просвѣчени народы познали і зрозумѣли давно вже велике значенъе часописей, познали і мы Буковински Русины велику вагу сего дѣла [...]». Одночасно у матеріялі чітко простежується омріяне завдання першого українського часопису краю – «[...] поставити Народъ Рускій Буковини на равный степень духовного і морального розвою съ иншими народами австрійскої монархіи».

Важливим є те, чи «Буковина» дотримувалася задекларованої у першому числі програми на всіх етапах свого існування? Як проблема єднання української нації висвітлювалася на шпальтах часопису в 1895 – 1897 роках, коли його очолив Осип Маковей?

Для початку слід звернути увагу на редакційну статтю *Нащо ми розширяєм «Буковину»* (1895, № 11, 17 березня). Вже на початку редакція дає відповідь на поставлене у назві запитання – «щоб тим успішніше ширити ідеї, яким щиро служить («Буковина» – Ю. П.) вже одинадцятий рік; щоб єднаючи для тих ідей весь руский нарід, могла якнайбільше прислужитися рускій народній справі». «Газета, – наголошується у статті, – се найліпший спосіб ширити ідеї» і саме через неї народ якнайскорше прийде до національного самоусвідомлення.

Хоча О. Маковей офіційно приступив до виконання обов'язків редактора «Буковини» з 1 квітня 1895 р. та за стилем викладу, ідейним спрямуванням у статті відчувається його перо, особливо у тій частині, де заявлено, що «Буковина» «національно-руська» газета і «вся Русь-Україна завсіди буде перед очима» і «всі рускі справи» осуджуватимуться із загально-руського становища. Редакція зобов'язувалася опікуватися «справами галицькими, хоть очевидно справи буковинські не перестануть бути у неї на першому пляні. Але і Україна, і угорська, і американська Русь буде предметом [...] пильної уваги». Таким чином, газета зобов'язувалася бути органом всієї Руси-України, «живо займатися справами всіх частин єї, [...] тримати свою руку на живчику матери Руси», бути «баштовим сторожем Руси».

За нашими підрахунками, лише з 1895 по 1897 рр. вийшло близько 750 чисел «Буковини», зустрічаються спарені номери. Редакторами у цей період були: Василь Дутчак (1895 р. № 1-12), Осип Маковей (з № 13 1895 р. по № 258 1897 р.), Іван Хромовський (1897 р. № 259-287). За час редагування В. Дутчака перші 12 номерів виходили з періодичністю раз на тиждень – щоп'ятниці. З приходом до газети О. Маковея у квітні 1895 р. періодичність видання зростає до чотирьох разів на тиждень (вівторок, четвер, субота і неділя), а з першого номера 1896 р. – виходить щоденно, окрім неділі та «руских сьвят». Так, у числах 13-132 за 1895 р. на останній сторінці внизу зазначалося: «Видає і за редакцію відповідає Осип Маковей. З друкарні Г. Чоппа», а з 133 номера 1895 р. вказано: «Видає тов. “Руска Рада” в Чернівцях. Відповідає за редакцію Осип Маковей. З друкарні Г. Чоппа». У 1896 р. «Буковина» з 27 номера змінила популярну на той час друкарню Г. Чоппа на друкарню «Рускої Ради» «під зарядом Осипа Бучканича», а з № 16 1897 р. виходила «під зарядом Івана Хромовського». Саме Іван Хромовський, починаючи з № 259 1897 р. зазначатиметься як редактор часопису «Буковина». Як бачимо, основним редактором упродовж цих трьох років залишався все ж таки Осип Маковей. Талановитий письменник і публіцист, журналіст і редактор перетворив газету «Буковина» на щоденник. У редакційній роботі О. Маковееві допомагав лише один помічник (перших два роки С. Кравчук, на третьому – Л. Лопатинський).

Перу Осипа Маковея належить чимало публікацій на сторінках «Бу-



ковини». Зокрема він виступав у часописі як поет, прозаїк, літературний критик і неперевершений публіцист.

Редактор зізнавався, щоб заповнити шпальти газети, мусив часто писати і на політичну, і на економічну тему статті, й оповідання, і вірші, рецензії. Дійсно, у багатьох номерах «Буковини» знаходимо по тричотири статті, написані О. Маковеем. Особливо йому вдавалися нариси, статті, фейлетони. Кожного року він друкував у середньому понад 30 публіцистичних статей, чимало з яких залишаються актуальними й нині. Переважна більшість публіцистичних матеріалів у газеті, очевидно, з цензурних міркувань, підписані псевдонімами, криптонімами, або взагалі без підпису. У науковій бібліотеці Чернівецького університету зберігаються редакційні підшивки «Буковини» за 1895 – 1897 рр., у яких рукою О. Маковея олівцем розшифровано переважну більшість статей і встановлено таким чином їх авторство.

Під пером талановитого редактора розкривалися найрізноманітніші теми із життя буковинців, галичан, наддніпрянців. За його словами, «писав так, як думав, та вибирав “свою печатку” на газеті». Він помічав факти соціальних та національних утисків українців в умовах Австро-Угорщини та Росії, заскоружність, вузькоглядність, а часто й байдужість інтелігенції до суспільного життя, складне матеріальне та фінансове становище українських письменників, редакцій часописів та видавців тощо. Осип Маковей своїми публіцистичними, художніми творами намагався зарадити ситуації, підказував свідомим національним силам шлях до волі – об'єднатися у своїх діях. На підтвер-

дження цих думок є статті-фейлетони О. Маковея, у яких він виступив як блискучий майстер слова, який добре розумів суспільно-політичну ситуацію на усіх частинах Руси-України. У рубриці *З життя* (1896, № 85, 17 квітня) під довгим заголовком [...] *Многомовна Буковина. Німеччина горою. Уступчиві Русини. Чужому научайтесь, свого не цурайтесь!* порушена проблема полімовності буковинців (на вулиці чи в кав'ярні можна було почути мову українську, румунську, польську, ідиш і всі співрозмовники розумілися між собою). При тім відчутною була поступливість русинів перед наступом германізації. Як приклад, хто не забув «ні своєї мови, ні своєї віри», О. Маковей наводить липованів (старообрядців), яких на Буковині проживало кілька тисяч, та проте вони змогли зберегти свою ідентичність.

*Від Вислока аж по Дон – Русин всюди автохтон* (1897, № 106, 14 травня) – це редакційна стаття О. Маковея, що підписана псевдонімом «Spectator». У ній автор розвінчує тих галицьких українців-патріотів, для яких Русь – «то трикутник землі поміж містами Перемишль, Тернопіль і Коломия; на заході Сян, на сході Збруч, а на полудни Прут». А щодо Великої України, то там таких патріотів тисячі, вони сумують, що їм «кайданами ноги пов'язали». На тій великій і широкій Україні, пише О. Маковей, на «тій землі, на котру австрійські Русини покладають такі великі надії, нема ніякого хісна (добра – Ю. П.) нашому народови». Навіть колишні козаки замкнулися у собі «на три замки» і лише зі сльозами на очах згадують минувшину. Автор констатує, що між українцями немає «почуття спільнос-

ти, нема зносин, нема широкої спільної помочи, нема свідомости, що не тільки світа, що в вікні». Насамкінець нагадує, що 1898 рік – рік 100-літнього ювілею національного відродження. І лише коли цей рік навчить усіх українців, «що від Вислока аж по Дон Русин всюди автохтон», що кожному повинна бути дорогою «кожда земля руська, що всі ми спільно повинні собі помагати, то більшої користи від того року не можемо й гадати».

У редакційній статті *З'їзд письменників* (1897, № 156, 16 липня) О. Маковей повертається до питання про з'їзд українських письменників, яке порушувалося ним у пресі, починаючи ще з 1892 року. Він висловлює сумнів щодо скликання форуму у рік відзначення 100-літнього ювілею *Енеїди* Івана Котляревського та 25-ліття від часу заснування Наукового Товариства імени Шевченка. Редактор пояснює свої міркування тим, що в Україні мало ще серйозних письменників, багато дилетантів. До того ж «політика заїла і самих письменників», вони часто пишуть на догоду певній партії. Така ситуація вела до протистоянь, а не до єдності. О. Маковей, із властивою йому іронією, пише: «Простити щось комусь в ім'я его інших заслуг або оправдати – борони Боже! Признати політичному противникови его заслуги на поли письменства – також борони Боже!». Відповідно, при таких взаєминах між письменниками зростала й громада, а за менше ніж рік змінити свідомість народу неможливо, тому й в успіх з'їзду публіцист мало вірить.

Своєрідним продовженням розпочатої розмови у цьому ж числі «Буковини» є стаття *Руська публіцистика*, яку О. Маковей підписав своєрід-

но – «Один з них». Стаття написана Маковеем у зв'язку з тим, що у 1898 році минало 50 літ від часу появи в австрійській частині української землі першої «руської» газети «Зоря Галицька». Тому, на думку автора, з тієї нагоди «руські публіцисти» (треба розуміти – «українські журналісти». – Ю. П.) мали б зробити підсумок досягнутого за 50 літ і вибудувати плян на майбутнє.

Публіцист наголошує, що вплив газет на публіку величезний, «часто навіть рішачий». Через те слід подбати насамперед про відбір здібних редакторів і співробітників часописів. До того ж читачі не є вимогливими до опублікованих матеріалів, а відносини між журналістами погані – всю ненависть партійну переносять на особисту. О. Маковей правильно висновковує: які б прикрі суспільні відносини не настали, русини-українці вже без газет не обійдуться, і подальший розвиток народу у великій мірі залежить від часописів і їхніх редакторів.

Критикуючи партійних провідників, які про своїх редакторів не дбали, О. Маковей таким чином стає на захист виснажливої праці тодішнього журналіста. За 10 років роботи редакційний працівник «стає безпомічним і нікому непотрібним зробком». Торкнувшись проблем «руської публіцистики» О. Маковей покладав надії на їх вирішення під час майбутнього письменницького з'їзду.

1897 року О. Маковей побував у Києві. Як наслідок, під враженнями від побаченого у «столиці городів руських» народився цикл віршів *Подорож до Києва*, надрукований спочатку в «Буковині» (1897, № 251-256, 11-16 листопада), а у 1917 р. склав

одноіменну поетичну збірку. Двадцять віршів, частина яких написана в іронічно-сатиричній формі, виражали почуття синів одного народу, які волею долі жили по різні боки австрійсько-російського кордону. Ідеєю духового єднання, болем за втратою незалежності України під зверхністю Росії, засудженням русифікаторської політики імперії та віра у воскресіння своєї держави наповнені вірші *Привіт Україні, Мати городів руських, Кияни, Нова думка, Пам'ятник Хмельницькому* та ін. Отже, і своїм художнім словом О. Маковей закликав буковинців до соборності із братами-наддніпрянцями, вірячи, що

Нова Україна постала сьогодні,  
Іде покоління нове, –  
Нехай же лунає скрізь слава  
народна,  
Нехай Україна живе! [11, 47].

Дотримуючись заявленої програми, О. Маковей як редактор значно розширив сітку дописувачів, насамперед зі Східної України. У *Споминах колишніх редакторів «Буковини». Роки 1895-1897 в історії «Буковини»* (Додаток до № 6-го «Буковини» з дня 6-го січня 1909 р.) Осип Маковей із вдячністю згадував дописувачів із України, особливо Олександра Кониського, а також Михайла Драгоманова й Бориса Грінченка, які ще в 1893 – 1894 роках полемізували між собою у «Буковині». Але «стільки дописів з України, як у роках 1895 – 1897, не було у «Буковині» ні передше ні пізніше», – писав він.

О. Маковей володів не лише талантом журналіста, але й як письменник і літературознавець ширив через часопис інформацію про українських письменників з усіх українських земель. Так у статті *Вік*

*наших письменників* (1895, № 103, 5 вересня) йдеться про наддніпрянців П. Куліша, Ганни Барвінок, Я. Щоголева, Данила Мордовця, О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та ін. Згадується у статті галичанин І. Гушалеви́ч та буковинці Ю. Федькович і С. Воробкевич. Автор наостанок закликає підтримувати письменницькі таланти, які становлять славу народу.

До «Буковини» звертався український поет-засланець Павло Грабовський. Збереглися два його листи з Вілюйська до редакції газети від 6 травня та 6 вересня 1895 р. Із першого дізнаємося, що П. Грабовський надіслав до часопису 16 віршованих перекладів із російської літератури та висловив свою позитивну думку про вірші Т. Галіпа (друкувалися раніше в «Буковині»). У другому листі поет дякує редакції за підтримку та просить припинити поки що надсилати йому «Буковину», оскільки він хворий і переїжджає в інше місто, за 300 верств від Вілюйська.

В архіві О. Маковея зберігся лист до редакції «Буковини» від 22 квітня 1895 р., писаний Ф. Волховським – редактором «Листков фонда вольной русской прессы въ Лондоне». Надсилаючи до Чернівців комплекти лондонського видання російських політичних емігрантів за 1894 і 1895 роки, редактор у листі просить надсилати взамін «шановну часопись» «Буковину» та додаток до неї «Неділю».

Не можемо оминати увагою такі яскраві публікації 1895 р., заголовки яких самі говорять про їхнє змістове наповнення: *Хроніка з України (3 листів і часописів, № 20, № 21, № 123)*, 3

*життя на Україні* (№ 35, с. 1; № 54, с. 2; № 57, с. 1-2), *Відгук Галичини на Україні* (Допись з України, № 157, с. 1-2, № 158, с. 1-2), *Лист з Лубен в Росії* (№ 145, с. 3), *Вісти з Росії* (№ 49, с. 2-3), *Фінанси Росії* (Допись «Буковини», № 77, с. 1-2), *Новини з Росії* (Допись «Буковини», № 131, с. 2; № 132, с. 2; № 136, с. 3; № 137, с. 2; № 143, с. 2-3; № 149, с. 2-3).

У 1896 році коло дописів та інформаційних заміток із Наддніпрянщини розширюється – *Допись з Києва* (№ 122, с. 1-2), *Що ви собі думаєте, Москалі?* (№ 41, с. 1-2), Мих. К-ий, *Допись з України* (№ 201, с. 2), *Справа мови на Україні* (№ 233, с. 1-2), Віра Коцюбинська, *Хліборобські спілки в Херсонщині* (№ 143, 144, 145), Володимир Масляк, *Памяти Тараса Шевченка* (№ 51, № 52), Осип Маковей, *Російські часописи про Шевченка* (№ 66, с. 1-2), О. М., *З історії нашої літератури* (№ 133, с. 1-3; № 134, с. 1-3).

1897 рік запам'ятався такими опублікованими матеріалами: Др. М. П., *Роковини в 1897 році в літературнім життю України-Руси* (№ 1, с. 2-3; № 2, с. 1), «*Історична правда*» (№ 3, с. 1), Осип Маковей, *Микола Івасюк (Руский артист-маляр)*, № 5, с. 1-2, *Польща а Україна* (№ 7, с. 1-2), Ол. Кониський, *На кримських виноградниках. IV.\* Дорогі устриці* (№ 10, с. 1-2, № 11, с. 1-2), Володимир Масляк, *Галицко-руський ділетантизм а українсько-руська агресивність* (№ 17, с. 1; № 18, № 19, № 20), *1872 – 1897. Чи навчилися ми чого за остатних 25 літ?* (№ 23, с. 1-2), Кирило Ґеник, *господар в Канаді, Вісти з Канади* (№ 24, с. 1-2), *Дещо з угорської Руси* (№ 30, с. 1-2), *Пантелеймон Олександрович Куліш (Некролог)* (№ 32, с. 1), *Русини в Сполучених державах* (№ 38, с. 1-3;

№ 39, с. 1-3; № 40, с. 1-3), *Українець, Російські відносини. Допись «Буковини» з Росії* (№ 42, с. 1-2) та ін.

Серед актуальних матеріалів, оприлюднених у «Буковині» 1897 р. (№ 126-149, 277-285, 287-288), особне місце відводимо серії розділів із майбутньої книги С. Смаль-Стоцького з історії українців Буковини *Буковинська Русь*.

Щодо рубрик у «Буковині» за 1895 – 1897 роки, то сталих, які б виходили періодично із номера у номер, не так вже й багато. Зокрема, це такі рубрики, як *З життя, Дрібні вісті, Допись, Перегляд політичний, Телеграми «Буковини»*, хоча й вони зустрічаються не в кожному номері.

Розквіт „Буковини” у 1895 – 1897 роках пов’язуємо саме із діяльністю на посту редактора Осипа Маковея. Його заслуга полягає у тому, що він, *по-перше*, виробив чітку програму газети, спрямовану на піднесення національної свідомости та духове єднання українців; *по-друге*, подбав про збільшення накладу, перетворивши газету у щоденник; *по-третє*, залучив до співпраці дописувачів із Наддніпрянської частини України, Галичини, Буковини та із-за океану; *по-четверте*, робив ставку на молоді творчі сили (у 1895 – 1897 роках у газеті надруковано художні твори близько трьох десятків белетристів-початківців); *по-п’яте*, у газеті систематично друкувалися переклади із європейських літератур (німецької, французької, польської та ін.); *по-шосте*, значно реформував структуру газети, запровадивши нові рубрики (*З життя, Російська освіта і культура в зеркалі статистики, Справи економічні, Хроніка з України, Книгарня, Наука, штука і література* та ін.);

по-сьоме, власними публікаціями художніх, публіцистичних творів на актуальні тогочасні теми (германізація, русифікація українців, складні матеріально-фінансові, цензурні умови для розвитку журналістики, письменницької праці, викриття лжепатріотів, перекинчиків тощо) автор повернувся до газети інтерес широкої читачької аудиторії.

Отже, «Буковина» у час свого піднесення 1895 – 1897 роках продовжила услід за Сидором Воробкевичем (у 1877 році видав у Чернівцях український альманах «Руська хата»), Юрієм Федьковичем (перший редактор газети) будити національну гідність українців краю. Вона виконувала дуже важливу суспільно-політичну роль – єднала духово з Києвом-столицею не тільки буковинців, але й усіх українців Галичини, Закарпаття та тих, що мешкали далеко поза її етнографічними кордонами.

### Bibliography and Notes

1. Буковина. Її минуле і сучасне / Ред. Д. Квітковський, Т. Бринзан, А. Жуковський, Париж-Філадельфія-Дітройт 1956, 965 с.

2. Василик Любов, *Світоглядна публіцистика сучасних літературно-художніх видань: концептосфера національної ідентичності*, Чернівці: Чернівецький національний університет 2010, 416 с.

3. Василик Любов, *Іван Франко і буковинська періодика кін. XIX – поч. XX ст.*, [у:] *Буковинський журнал* 2007, № 1, с. 150-164.

4. Горбатюк Олег, *Юрій Федькович в оцінці Степана Смалья-Стоцького*, [у:] *Буковинський журнал* 2005, № 4, с. 196-201.

5. Гречанюк Андрій, *Газета «Буковина» (1885) та її роль у громадському та літературному житті краю*, [у:] Науко-

вий вісник Чернівецького університету, Чернівці 2000, Випуск 87, с. 61-65.

6. Дей Олексій, Моторнюк Ігор, Нечиталюк Михайло, *Історія української дожовтневої журналістики*, Львів: Вища школа 1983, 511 с.

7. Дмитрук Володимир, *Нарис історії української журналістики XIX ст.*, Львів 1969, 145 с.

8. Животко Аркадій, *Історія української преси*, Київ: Наша культура і наука 1999, 368 с.

9. Ковалець Лідія, *Юрій Федькович: Історія розвитку творчої індивідуальності письменника*, Київ: Академія 2011, 440 с.

10. Кость Степан, *Ідея соборності як методологічна засада західноукраїнської преси першої половини XX ст.*, Web. 12.01.2016. <<http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/publications/visnyk27/Statti>>.

11. Маковей Осип, *Воскресення*, [у:] *Idem, Подорож до Києва*, Київ: Бібліотека українця 1998, 50 с.

12. Масан Олександр, *З літопису української преси на Буковині*, [у:] *Засоби масової інформації Чернівецької області: Довідник*, Чернівці 1996, с. 3-12.

13. Михайлин Ігор, *Історія української журналістики: Книга перша*, Харків 2000, 279 с.

14. Погребенник Федір, *Юрій Федькович і газета «Буковина»*, [у:] *Радянське літературознавство* 1966, № 4, с. 41-46.

15. Романюк Мирослав, *Українська преса Північної Буковини як джерело вивчення суспільно-політичного життя краю (1870 – 1940)*, Львів: Фенікс 2000, 588 с.

16. *Словник журналіста: Терміни, мас-медія, постаті* / Ред. Ю. Бідзілі, Ужгород: Закарпаття 2007, 224 с.

17. *Словник української мови* / Ред. В. Жайворонок, Київ: Просвіта 2012, 1320 с.

18. Федченко Павло, *Преса та її попередники. Історія зародження й основні закономірності розвитку*, Київ: Наукова думка 1969, 217 с.



**Людмила Теодорська**

**СПРИЙНЯТТЯ РЕКЛЯМИ ДИТЯЧОЮ АВДИТОРІЄЮ  
(ЗА МАТЕРІЯЛАМИ АНКЕТУВАННЯ)**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Liudmyla Teodorska**

**PERCEPTION OF ADVERTISING BY CHILDREN'S AUDIENCE  
(ON THE RESULTS OF THE SURVEY)**

*Abstract:* The article discusses the attitudes towards advertising by children and adolescents. The study is based on a survey conducted at one of Kharkiv's schools. The key results reflect the division into classes, stages of secondary education, gender and age characteristics. The paper presents the specifics of interest to advertising messages from children's audience with due regard to their age and gender. The study is made in the form of quantitative calculations and graphics. To obtain the most accurate information we conducted the survey, developed according to requirements for this type of research. The four types of questionnaires were used to cover the students of different educational stages. The aim of the study was to trace the level of conscious or unconscious attitude of children to advertising, despite the age and gender, and to explore how growing up affects their interest.

*Keywords:* advertising, children's audience, a survey, contingent of a school, male and female

Рекламні повідомлення досліджувалися у різних аспектах, у межах різних наук реклами вивчалася як чинник впливу на споживача, інструмент маніпуляції, документ доби, фактор соціалізації, чинник формування світогляду тощо. При цьому серед позитивного та негативного аспектів рекламного впливу винятково важливим залишається взаємодія реклами з дитячою аудиторією як особливо чутливою та уразливою. Рекламодавці використовують дитячу аудиторію, адже вона є найбільш

сприятливою та перспективною – і в сучасній, і в майбутній проєкціях.

Сучасних дітей рекламні повідомлення оточують від самого народження, і наразі реклама має неабиякий вплив на дитячу аудиторію. Діти запам'ятовують багато рекламних звернень, часто не відмежовуючи рекламу від іншої медіапродукції. Як зазначає Любов Хавкіна, «у випадку рекламних текстів, для яких діти є основними потенційними реципієнтами, реклама може виступати як чинник соціалізації – або ж, у випад-

ку її неетичности, формувати хибні уявлення, потреби, та світоглядні установки» [8, 229]. Сучасний інформаційний простір насичений різноманітною рекламою, тому сьогодні стає актуальним питання впливу реклами на дітей та виявлення ставлення дитячої аудиторії до рекламних повідомлень.

У нашій статті ми спробуємо визначити особливості ставлення дітей до реклами залежно від вікових та гендерних параметрів на основі анкетування.

Дослідженням у сфері рекламної діяльності присвячені роботи Н. Грицюті [2], Л. Хавкіної [8], зокрема питанням впливу реклами на дітей займалися дослідники Н. Авдєєва [1], Н. Фоміних [1], С. Кузнецова [5] та інші.

Для досягнення поставленої мети було проведено анкетне опитування всього контингенту дітей та підлітків загальноосвітньої школи міста Харкова (666 респондентів віком від 6 до 18 років, з 1-ої по 11-у класу) з метою виявлення їхнього ставлення до реклами. Саме анкетування реалізовано 4 квітня 2016 року. (Повне найменування школи не зазначаємо для запобігання проявів некоректного ставлення як до учнів, так і до навчального закладу, оскільки наведені результати можуть хибно трактуватися й впливати на рейтинг школи: згідно зі статтею 10 Закону України Про охорону дитинства забороняється «розголошення чи публікація будь-якої інформації про дитину, що може заподіяти їй шкоду, без згоди законного представника дитини» [4]).

Анкети розроблялися із дотриманням стандартних вимог до та-

кого різновиду опитування [7]. Під час анкетування використовувалися питальники чотирьох типів і рівнів складності, розраховані на учнів різних класів. Для дослідження важливим фактором була вікова та гендерна приналежність, тому ці характеристики реципієнта уточнювалися, при тому анкетування проводилося анонімно, лише із зазначенням віку та статі.

Анкети для школярів склалися із різної кількості запитань. Питання для усього контингенту школи були сформульовані однаково, однак для учнів старших клас питальники доповнювалися ще кількома позиціями. Так, кількість запитань варіювалася від 4 – для 1-х клас, 6 – для 2–4-х клас, 10 – для 5–8-х клас, 14 – для 9–11-х клас.

Серед усіх питань першим та базовим, вміщеним у всіх анкетах для клас від перших до одинадцятого, було «Чи подобається тобі дивитися рекламу?» – із варіантами відповіді: А) так; Б) іноді; В) ні.

Це питання демонструє загальне ставлення дітей до реклами. Воно є ключовим, оскільки завдяки йому можна чітко встановити рівень свідомого ставлення дітей та підлітків безпосередньо до реклами, простежити, чи змінюються вподобання щодо рекламних повідомлень, зважаючи на стать та вік. Під час дослідження враховувалися декілька параметрів: вікова категорія, гендерна приналежність, поділ на класи.

Для подальшого аналізу використовується нижче зазначена періодизація віку школярів та розподілу загальноосвітнього навчального закладу за ступенями. У роботі Вікова психологія Мирослава Савчин та

Любов Василенко виділяють кілька вікових категорій: «у віковій і педагогічній психології використовують таку періодизацію вікового розвитку:

[...] Молодший шкільний вік (зріле дитинство) – 1-4 класи (від 6 / 7 років до 10 / 11 років).

Дорослішання:

– підлітковий (середній шкільний) вік – 4-8 класи (від 11 до 14 років) у дівчаток, 5-9 класи (від 12 до 15 років) у хлопчиків;

– рання юність (старший шкільний вік) – 10-11 класи (від 15 / 16 до 17 / 18 років)...» [6, 72].

Згідно статті 12 Закону України Про загальну середню освіту, термін навчання становить 11 років і поділяється на:

– I ступінь (молодша школа) – 4 роки, тобто 1-4 класи;

– II ступінь (середня школа) – 5 років, тобто 5-9 класи;

– III ступінь (старша школа) – 2 роки, тобто 10-11 класи [3].

Спираючись на цей Закон, анкетне опитування також аналізується із поділом на класи та ступені.

Для зручності подачі інформації у таблицях використовуються скорочення:

– Н/З – не зазначено вік та / або стать;

– Б/В – без відповіді.

У графі «ІНШЕ» вказані такі варіанти, як «немає відповіді взагалі» або «відповідь неоднозначна» (наприклад, «так» і «іноді») та ін.

Кількісні результати проведеного анкетування репрезентовані в Таблиці 1 і Таблиці 2.

У Таблиці 1 представлені відповіді всіх учнів школи жіночої та чоловічої статі. Основним критерієм є приналежність до певної класи. Го-

Таблиця 1

		Чи подобається тобі дивитися рекламу?														
		КЛАСИ														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11				
Варіанти відповідей	ТАК	Ч	21	6	4	7	12	3						53	120	
		Ж	23	7	10	7	7	5		1	1	3		64		
		Н/З		1			1	1						3		
	НІ	Ч	5	15	17	19	8	10	13	10	4	3	5	109	205	
		Ж	5	14	7	11	6	5	10	8	10	2	7	85		
		Н/З			2		3	2		3			1	11		
	СТАТЬ	ІНОДІ	Ч	12	9	11	18	22	17	16	12	11	5	3	136	331
			Ж	14	18	28	20	17	19	14	18	15	8	9	180	
			Н/З			4	1	3	2		4		1		15	
	ІНШЕ	Ч	1 – б/в	2 – б/в				1 – б/в						4	10	
		Ж		1 – б/в; 1 – так; ні					3 – іноді; ні	1 – так; іноді				6		
		Н/З														
		КОНТИНГЕНТ УЧНІВ														
		81	74	83	83	79	65	56	57	41	22	25	666			
		321					298				47					



ловним завданням було показати, чи змінюються інтерес до реклами у молодшій, середній та старшій школі. У таблиці наведена розгорнута інформація про кількість відповідей «так», «ні», «іноді», «інше» серед представників чоловічої та жіночої статі. Контингент учнів поділений на класи. Виведена загальна кількість відповідей за групами, ступенями освіти.

Усього учнями 1-4 клас є 321 особа, що становить майже половину від загальної кількості опитаних усієї школи. В 5-9 класах анкетування пройшли 298 учнів. В 10-11 класах – 47 підлітків.

Рисунок 1



На Рисунку 1 представлено, що усього в опитуванні взяли участь 666 учнів, із них – 302 чоловічої статі, 335 – жіночої й 29 респондентів не зазначили свій вік і стать. Згідно загальних результатів усього контингенту школи на перше питання відповіли: «так» – 331 учень, «ні» – 205 учнів, «іноді» – 120 учнів. 10 учнів зазначили інші відповіді, серед яких 1 – «так» і «іноді»; 1 – «так» і «ні»; 3 – «іноді» та «ні»; 5 респондентів не вказали жодного варіанту.

Нижче графічно наведені загальні результати серед представників чоловічої та жіночої статі – молодшої, середньої та старшої школи відповідно.

Рисунок 2



Рисунок 3



Рисунок 4



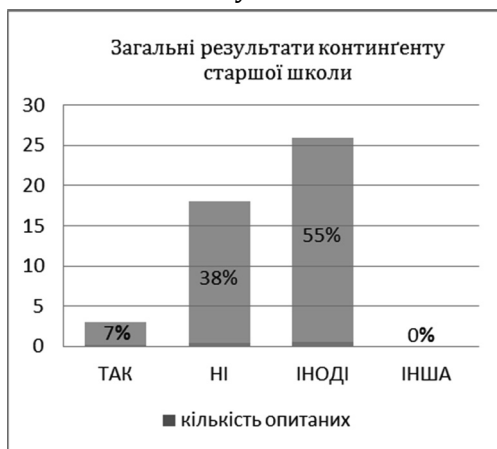
Рисунок 5



Рисунок 6



Рисунок 7

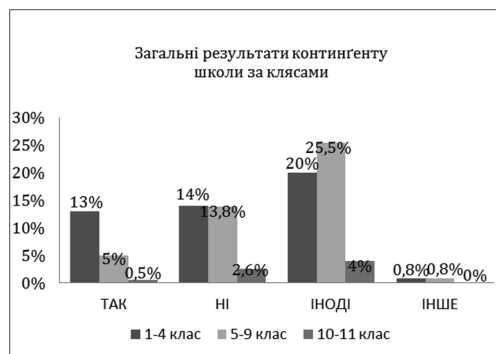


Серед 302 учнів чоловічої статі відповіді на питання розподілилися таким чином: «так» – 53, «ні» – 109, «іноді» – 136; «інше» – 4. Серед 335 учнів жіночої статі: «так» – 64, «ні» – 85, «іноді» – 180, «інше» – 6. В анкетах, де не було зазначено стать та вік, із 29 осіб «так» вказали 3, «ні» – 11, «іноді» – 15.

Враховуючи те, що загальна кількість дівчат на 33 особи перевищує кількість хлопців, то розбіжності є незначними. Проте дані анкетного опитування показують, що представникам жіночої статі більше подобається дивитися рекламу.

Для отримання максимально об'єктивної оцінки результатів анкетування серед учнів було поділено на молодшу, середню та старшу школи. Це допомогло встановити, як розподіляється інтерес до реклами серед представників певного ступеня. Учні 1–4-х класів вказали: «так» – 86, «ні» – 95, «іноді» – 135, «інше» – 5. Серед тих, хто навчається у 5–9-х класах, відповіли «так» – 31, «ні» – 92, «іноді» – 170, «інше» – 5. Троє осіб у 10–11-х класах зазначили, що їм подобається дивитися рекламу, 18 вказали протилежну відповідь, 26 підкреслили «іноді», інших варіантів відповідей не було.

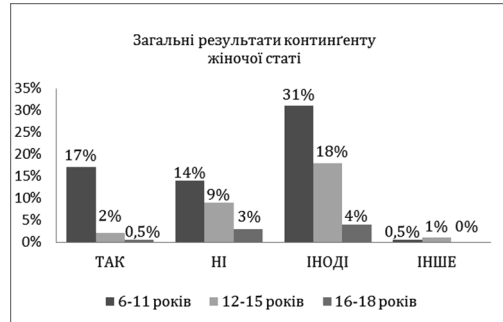
Рисунок 8



Простежується тенденція, що з переходом до наступного ступеня позитивні відповіді кількісно зменшуються, а негативні зростають, але в більшості випадків кількість респондентів різних вікових рівнів наголошують, що реклама їм подобається «іноді».

У Таблиці 2 інформація розраховується за віком водночас із розмежуванням відповідей за гендером. Подача результатів таким чином зумовлена тим, що поділ за класами надає інформацію лише за приблизною віковою приналежністю. Але вік школярів у різних класах

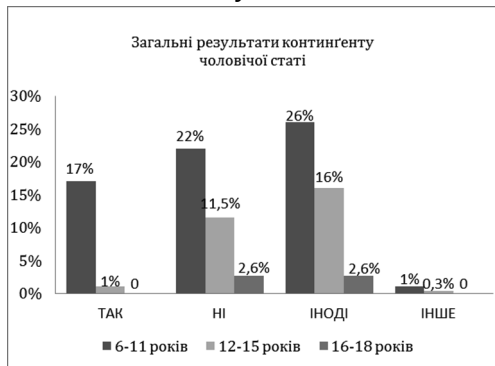
Рисунок 10



Серед загальної кількості учнів віком 6-11 років (407 осіб) на питання «Чи подобається дивитися рекламу?» відповідали: «так» – 106, «ні» – 112, «іноді» – 184, «інше» – 5. Учні 12-15 років (усього 189) зазначили варіанти «так» – 9, «ні» – 65, «іноді» – 110, «інше» – 5. Відповіді серед учнів 16-18 років (усього 41) розподілися між «так» – 2, «ні» – 17, «іноді» – 22, «інше» – 0.

Загальні результати контингенту чоловічої статі показали, що серед опитаних 6-11 річних дітей інтерес до реклами виявили 50 хлопчиків,

Рисунок 9



Таблиця 2

Варіанти відповідей		Чи подобається тобі дивитися рекламу?													
		ВІК													
		6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
СТАТЬ	ТАК	Ч	9	14	5	5	7	10	2	1	0	0	0	0	
		Ж	11	14	7	13	4	7	4	0	0	2	2	0	
		Н/З	3												
	НІ	Ч	4	6	15	19	13	9	14	13	5	3	5	2	1
		Ж	2	8	14	9	6	7	4	9	10	7	4	4	1
		Н/З	11												
	ІНОДІ	Ч	5	8	13	14	16	23	19	15	7	8	6	2	
		Ж	7	11	31	17	20	19	16	16	19	10	10	4	
		Н/З	15												
	ІНШЕ	Ч		1 - б/в	2 - б/в							1 - б/в			
		Ж		1 - б/в	1 - так, ні							3 - іноді, ні; 1 - так, іноді			
		Н/З													
		Загальні результати													
			38	63	88	77	66	75	59	59	41	30	27	12	2

рекламні повідомлення не викликають ніякої зацікавленості у 66 респондентів, 79 представників чоловічої статі зазначили, що до рекламних зразків виявляють цікавість лише іноді, і в 5 анкетах були зазначені інші відповіді. Для групи школярів 12–15 річного віку відповіді розподілися наступним чином: «так» – 3, «ні» – 35, «іноді» – 49, «інше» – 1. Хлопчики вікової групи 16–18 років варіант «так» не зазначили, «ні» вказали 8, «іноді» – також 8.

Загальні результати серед жіночої статі виявили, що 56 дівчатам 6-11 років подобається дивитися рекламу, 46 відповіли «ні», 105 ученицям подобається дивитися «іноді» і 2 людини вказали «інше». У 6 представниць категорії 12-15 років перегляд рекламних повідомлень викликає інтерес, у 30 – зацікавленості немає, для 61 дівчинки реклама цікавість виникає «іноді», 4 – зазначили «інше». Серед представниць жіночої статі 16-18 років на питання відповіли «так» – 2, «ні» – 9, «іноді» – 14.

Отже, опрацювавши результати анкетування, можна зробити висновки, що реклама приваблює дитячу аудиторію будь-якого віку, але різною мірою. Дітям молодшого віку важко ідентифікувати рекламні повідомлення та відмежовувати їх від іншої продукції, тобто у більшості випадків рекламна повідомлення ототожнюють із чимсь казковим, розважальним. Перегляд рекламних повідомлень у дітей не викликає агресії, однак із дорослішанням інтерес до реклами зменшується. Це зумовлено тим, що у підлітковому віці дитина починає усвідомлено розмежовувати по-

тік інформації та обирати важливу саме для неї. Серед пропонованих в українському інформаційному просторі зразків підліток обирає ту рекламу, яка задовольняє його цікавість та потреби. За результатами анкетування виявлено, що у дітей шкільного віку від 6 до 18 років інтерес до рекламних повідомлень є частковим та непостійним. Такий висновок можна зробити, зважаючи на відсоток відповідей «іноді» серед усього контингенту школи: те, чи подобається дитині дивитися рекламу, залежить від самої реклами, від того, як побудований сюжет, які персонажі створені та яку ідею закладено.

#### Bibliography and Notes

1. Авдеева Н. Н., *Влияние телевизионной рекламы на детей и подростков*, Web. 21.06.2016. <<http://vivovoco.as-tronet.ru>>.
2. Грицюта Наталія, *Етика реклами як естимацийний орієнтир сучасного суспільства*, Київ 2012, 416 с.
3. Закон України Про загальну середню освіту, Web. 16.05.1999. <<http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/651-14>>.
4. Закон України Про охорону дитинства, Web. 26.04.2001. <<http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/2402-14/page>>.
5. Кузнецова С. В., Бумарскова К. П., Шадьярова А. В., *Исследование особенностей отношения детей к телевизионной рекламе*, [у:] *Наука вчера, сегодня, завтра*, Новосибирск 2013, с. 96-101.
6. Савчин Мирослав, Василенко Леся, *Вікова психологія*, Київ: Академвидав 2006, 360 с.
7. Сірий Євген, Соціологія, Web. <<http://westudents.com.ua/glavy/87742>>.
8. Хавкіна Любов, *Сучасний український рекламний міф*, Харків: Харківське історико-філологічне товариство 2010, 352 с.



# Reviews

## IHOR NYRYCH STUDIES OF HRUSHEVSKYI

Ihor Nyrych, *Mykhaylo Hrushevskiy: the Constructor of Ukrainian Modern Nation* [In Ukrainian], Kyiv: Smoloskyp 2016, 840 pp.

## ГРУШЕВСЬКІЯНА ІГОРЯ ГИРИЧА

Ігор Гирич, *Михайло Грушевський: конструктор української модерної нації*, Київ: Смолоскип 2016, 840 с.

*Abstract:* In the book there are presented the most important works of famous researcher of Hrushevskiy Ihor Nyrych about the life and activity of the great historian, public and political figure – Mykhaylo Hrushevskiy, written in the 1990's – 2010's. The emphasizes of studies is made on the socio-political aspect of the historian activity, his contribution to the ideology of the Ukrainian movement of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century.

Ім'я Ігоря Гирича добре знане не тільки у середовищі його колег-істориків, але й широкій освіченій публіці: як один із небагатьох публічних українських інтелектуалів, він нерідко є запрошеним експертом на численних теле- і радіоетерах. Така популярність українського вченого пояснюється різноплановістю його творчих зацікавлень, передусім, глибоким знанням інтелектуальної історії України XIX – XX ст. Дослідники ж української історіографії знають І. Гирича як одного з піонерів новітнього грушевськознавства, який у першій половині 1990-х років чи не найбільше доклався до упорядкування та вивчення рукописної спад-

щини Михайла Грушевського. Підсумком всебічного осмислення феномену М. Грушевського стало близько сотні праць різного жанру та обсягу – від критичних заміток і невеликих передмов, що супроводжували друк джерел, до об'ємних статей синтетичного пляну. Велика частина цих текстів була надрукована в низько-накладових виданнях кінця минулого століття та давно стали малодоступними навіть для дослідників. Тож неодноразово колеги та приятелі дослідника звертали його увагу на потребу поновного видання хоча б тих статей, які вже стали хрестоматійними для грушевськознавців. Стоп'ятдесятиліття М. Грушевського стало доброю нагодою та поштовхом до реалізації цього проєкту. І, в підсумку, маємо ошатно видану видавництвом «Смолоскип», завдяки фінансовій підтримці Видавничого фонду Ірини Турченко, збірку дібраних та упорядкованих самим автором 34 грушевськознавчих текстів обсягом 840 (!) сторінок.

Відкриває книгу *Передне слово*, де автор стисло оповідає, як він

«став грушевськознацем». Молодий на той час вихованець Київського університету, поряд із його іменитими колегами Сергієм Білоконем та Ярославом Дашкевичем, у діяльний спосіб долучився до повернення спадщини Михайла Грушевського. Йдеться і про наполегливу роботу з упорядкування архіву визначного інтелектуала (частина цієї роботи була узагальнена І. Гиричем у його дисертації), й про видання його щоденника та незнаних епістолярних корпусів, і про важливу працю з розвінчання численних стереотипів у сприйнятті М. Грушевського нашими сучасниками та ін. У підсумку, протягом чверті століття постав поважний корпус грушевськознавчих текстів, більшість із яких і по сьогодні не втратили своєї актуальності.

Далі власне йдуть дібрані автором статті, згруповані у шість тематичних рубрик: архівна спадщина М. Грушевського; суспільно-політичні погляди і науково-організаційна діяльність; громадсько-політична діяльність; історія написання окремих творів; у колі сучасників; рецензії і полеміка. Відзначаючи загальну влучність запропонованої тематичної рубрикації, вкажемо, що, на нашу думку, присвячені суспільно-політичним поглядам тексти більш доречно йшли б у парі зі студіями громадсько-політичної, а не науково-організаційної діяльності М. Грушевського.

Відведена архівній грушевськянні перша тематична рубрика містить статті, присвячені загальному аналізу інформаційного потенціалу документів М. Грушевського у фонді 1235 у Центральному державному історичному архіві України в м. Київ,

джерелознавчій вартості невиданої частини щоденника вченого, спробі реконструкції знищених російськими більшовиками банд Муравйова його мистецької збірки та архіву, що зберігалися в родинній кам'яниці на вулиці Паньківській у Києві. І хоча сам автор у передмові зазначав, що не вноситиме жодних змін до своїх текстів, слід було все-таки поправити чи прокоментувати дрібні поодинокі помилки, зумовлені тогочасним станом грушевськознавства. Приміром, вітальні телеграми 1906 р., що відклалися в родинному фонді, були надіслані не з нагоди 40-ліття вченого (с. 14), а з приводу відзначення галичанами десятиліття його перебування в Галичині. Потребує, на нашу думку, коментарів і написана в 1997 р. стаття про неопубліковане у київській архівній спадщині М. Грушевського. Адже саме І. Гирич, як один із найкращих знавців фонду 1235, міг би показати, як протягом наступних десяти років просунулася справа удосконалення широкому колу читачів спадщини видатного українського ученого. Завершує цю рубрику важлива концептуальна стаття *Спадщина М. Грушевського і сьогодення*, в якій розставлені важливі акценти щодо розуміння актуальності різнопланового доробку Михайла Грушевського для сьогодення, що є аргументованою відповіддю адептам архаїзації його інтелектуальних новацій.

Наступна рубрика містить тексти, присвячені суспільно-політичним поглядам та науково-організаційній діяльності М. Грушевського. За задумом автора, сюди були віднесені його розвідки, присвячені осмисленню проблеми громадського виміру антиномії «народництво-державни-



цтво» в українській інтелектуальній культурі (крізь призму взаємин В. Липинського та М. Грушевського), політичній публіцистиці вченого та його рецензійній спадщині. Відзначимо, що з більшості обговорених у цій частині книги проблем, сучасна наука й досі послуговується спостереженнями та висновками І. Гирича.

Наступну рубрику, відведену опрацюванням громадсько-політичної діяльності М. Грушевського, відкриває розвідка І. Гирича про організацію видатним ученим археографічної роботи в керованому ним Науковому товаристві імені Шевченка. Цей текст, поза сумнівом, більш органічно виглядав би у попередній рубриці, адже висвітлює одну із яскравих граней науково-організаційного таланту видатного дослідника. Далі йдуть дві студії про суспільну працю М. Грушевського львівської доби, реконструйовану за його невиданим щоденником. Наступні два тексти висвітлюють цікаву проблему еволюції релігійності М. Грушевського та його ставлення до інституту Церкви. Попри скромне зауваження автора, що ці студії «є лише тезами» до теми «Грушевський і Церква», ми й понині, фактично, відштовхуємося від концептуальних спостережень Ігоря Гирича. Завершує рубрику ще одна важлива для гуманітаристики концептуальна розвідка, в якій запропоновано оригінальний погляд на Наукове товариство імені Шевченка як культурно-політичний проєкт М. Грушевського. Зауважимо, що тривалий час і з помітним успіхом поборюючи стереотипи у сприйнятті багатопланої діяльності М. Грушевського, автор і сам не уник впливу одного з них, говорячи про

«авторитарну модель керівництва» Товариством (с. 404). Наскільки ми ознайомлені з проблемою «Грушевський і Наукове товариство імені Шевченка», вчений жодного разу не знехтував прописаними у статутних документах Товариства принципами колегіальності при вирішенні будь-яких проблем його функціонування.

Наступна, найменша за обсягом рубрика, містить тексти, присвячені історії написання окремих творів. У першу чергу, І. Гирич знайомить нас із обставинами створення Андрієм Жуком його знаної статті *М. Грушевський та СВУ*. Далі автор знайомить нас із малознаними обставинами написання М. Грушевським його резонансної рецензії на *Історію* Миколи Аркаса, реконструюючи цю проблему в широкому контексті складних взаємин ученого з наддніпрянськими українцями. Третя розвідка присвячена обставинам написання недрукованої за життя М. Грушевського його статті *Зайві сумніви*, якою він відгукнувся на смерть Олександра Русова.

Далі йде найбільша за обсягом рубрика, в якій зібрані статті, присвячені проблемам непростих взаємин Михайла Грушевського з його виданими сучасниками: Володимиром Антоновичем, Миколою Василенком, Василем Герасимчуком, Олександром Грушевським, Сергієм Єфремовим, Агатангелом Кримським, Іваном Франком, Василем Кузівим та Євгеном Чикаленком. Деякі з цих текстів є невеликими передмовами до опублікованого листування. Втім, більшість із представлених розвідок містять найдетальнішу на сьогодні спробу реконструкції взаємин знаменитого історика зі знаковими

представниками українства доби національного відродження. Важливою рисою цих текстів Ігоря Гирича є майстерне проникнення у внутрішній світ героїв його студій, слушне намагання уникати моралізаторства чи покладання провини за конфліктні ситуації на якусь одну зі сторін, відтворення комунікативних практик, які досліджуються, у часовій генезі та на тлі подій тієї бурхливої епохи.

Остання частина книги відведена рецензіям Ігоря Гирича на грушевськознавчі видання та його полемічним заміткам із приводу оцінок постаті Михайла Грушевського нашими сучасниками. Тут передруковано критичні відгуки на знане дослідження В. Пристайка та Ю. Шаповала, біографічні нариси авторства Верби-Шаповала і Тельваків-Новацького, спробу психобіографії М. Грушевського авторства В. Ващенка. Також у цій рубриці знайшли місце полемічні виступи автора, викликані текстами Олега Однороженка («Звичайна схема» української історії) та Лукаша Адамського (відповідь на рецензію Віталія Тельвака). Осібно у цій рубриці стоїть цікава концептуального характеру стаття Ігоря Гирича, присвячена філософському осмисленню проблеми написання та рецепції голосної у свій час статті Омеляна Пріцака *У століття народин М. Грушевського*.

Важливим додатком до книги є укладена автором бібліографія його грушевськознавчих студій, що нараховує сімдесят сім позицій. Насправді ж, історіографічний доробок Ігоря Гирича, присвячений Михайлові Грушевському, є значно численнішим, адже до переліку чомусь потра-

пили лише ті праці, де увага сфокусована виключно на постаті автора *Історії України-Руси*. Натомість, не менш доречно у бібліографії виглядали б і ті студії, де про М. Грушевського йдеться у контексті осмислення багатьох подій його доби. Наприклад, цілком виправдано до цього переліку слід було додати одну з останніх монографічних студій автора *Українські інтелектуали і політична окремішність (середина XIX – початок XX ст.)*, де М. Грушевському відведені окремі частини книги.

Завершує рецензоване видання невеличка рубрика *Фотоматеріали*, яка знайомить нас як із головним героєм грушевськознавчих нарисів І. Гирича, так і з близькими йому людьми, а також зі знаковими у творчій біографії М. Грушевського місцями. Цей фотододаток підкреслює надзвичайно симпатичну поліграфічно-ілюстративну сторону рецензованої книги.

Насамкінець відзначимо, що рецензована збірка Ігоря Гирича стала помітним явищем цього річної ювілейної грушевськянни (загалом скромної на книжкові видання), адже таким чином відбулося повернення до сучасного наукового вжитку багатьох значною мірою призабутих, але й надалі актуальних текстів. З не меншою цікавістю, переконані, сучасні дослідники зустріли б, приміром, подібну збірку липинськянни нашого київського колеги. І зовсім не обов'язково в цьому випадку чекати відповідних ювілеїв.

**Vitalii Telvak,**  
Ivan Franko Drohobych State  
Pedagogical University, Ukraine

## “GREAT DEFOLIATION OF MESSAGES...”

Vitaliy Nazarets, *Genre Modifications of the Ukrainian Addressed Lyrics*  
[In Ukrainian], Rivne: O. Zen' 2014, 384 pp.

## “ПОСЛАНЬ ВЕЛИКИЙ ЛИСТОПАД...”

Віталій Назарець, *Жанрові модифікації української адресованої лірики*,  
Рівне: О. Зень, 2014, 384 с.

*Abstract:* For the first time in Ukrainian literary criticism there is conducted a complex research on the basis of wide actual and theoretical material in the monograph of Vitaliy Nazarets – there is conducted complex research of Addressed Lyrics and there are distinguished its genre forms; there is traced their evolution from antiquity to present times; there are outlined genre thematic varieties and artistic modifications of verse messages, dedications and letters; there are analyzed semantic aspects of subjective-objective organization of poetic texts.

Проблема ліричних жанрів є однією з найскладніших і найбільш дискусійних у сучасному літературознавстві. З одного боку, у багатьох дефініціях підкреслюється історична константа, незмінність, тяглість, малорухливість, статичність цієї важливої категорії поезики (наприклад, [2, 915]). А з іншого, – жанр уважають динамічною, непостійною системою, що руйнує традиційні уявлення про його усталену статичну природу (наприклад, [7, 202]). Такі суперечливі, навіть полярні судження, а особливо практичні труднощі визначення жанрів викликали своє-

рідну методологічну розгубленість і навіть породили «теорію» жанрової атрофії, відмову від чітких жанрових критеріїв (наприклад, [7, 322]). Це й не дивно, адже ще Іван Франко свого часу писав, що «історія літератур усіх народів показує нам одно загальне правило, що кождий великий талант опрокидав установлені правила критичні, творив разом із великими творами і нові критичні мірки для них, вказував нові точки опори, нові горизонти для критики...» [8, 214].

Проте, як слушно зауважувала Нонна Копистянська, «твір завжди написаний у якомусь жанрі (чистому або гібридному), адже це форма його існування, тому жанровий поділ стосується всього мистецтва (інша річ, не завжди легко визначити жанр твору)» [3, 97-8]. Тому жанр, зберігаючи в пам'яті первісну, традиційну формотворчу домінанту, набуває ознак еластичности, пружности, динаміки і схильний до постійного оновлення. Ця перманентна рухливість особливо притаманна ліриці, де виникають чи не найбільші про-

блеми з параметрами розмежування віршових форм. Пропонуючи літературознавцям розробити універсальну ґенологічну «сітку» класифікаційних понять, польська дослідниця Стефанія Скварчинська застерігала, що «єдиний клопіт, який міг би тут виникнути, це неминучість “витворення” низки жанрових назв для цілого ряду не роздрібнених науково жанрів лірики» [9, 374]. Вона справедливо зазначала, що «щодо лірики ми оперуємо, по суті, майже виключно назвами тих жанрів, які викристалізувалися ще у давнину й тоді залишилися розпізнаними у своїй одиничності й індивідуальності» [9, 374]. Отже, незважаючи на спроби позбавити лірику «пра́ва» на жанрове розмежування, об'єктивно жанр як одна із головних категорій поетики все-таки існує. Необхідно просто усвідомити, що після краху класицистичних канонів з'явилися інші способи художнього моделювання дійсності, інші принципи конструювання образного світу. Тож, зважаючи на запропоновані концептуально нові підходи до осмислення ґенологічної природи поетичного твору, рецензована монографія Віталія Назарця видається особливо актуальною, тим паче коли йдеться про таке «безмежнеє поле в сніжному завої», як адресована лірика в її метажанровому вимірі.

Віталій Назарець – давно знаний широкий філологічний спільноті як один із тріумвірату авторів широко відомого й багатотиражного підручника *Теорія літератури* (див.: [1]). Композиція його одноосібного дослідження нагадує, перефразовуючи Олександра Білецького, добротний «будинок із багатьма прибудовами

й надбудовами», але, на відміну од відомого роману Панаса Мирного й Івана Білика, зробленого за строгим пляном. Наче дбайливий господар, автор монографії розмістив у п'яти великих за обсягом розділах: *Жанрова природа лірики в аспекті літературознавчих досліджень; Генеза теоретичних уявлень про адресовану лірику; Типологія жанрових форм адресованої лірики; Жанрово-тематичні модифікації адресованої лірики; Об'єктно-суб'єктна структура комунікативної організації адресованої лірики*. Кожен із таких розділів своєю чергою складається із численних підрозділів, пунктів і підпунктів, умістивши все добротне й цінне, що зумів «нажати» дослідник на літературній ниві, простудіювавши 2600 текстів 250 українських поетів. Дивує й викликає захоплення ця копітка й не завжди вдячна праця заради «різноаспектного аналізу жанрових форм адресованої лірики, їхніх художніх закономірностей, основних принципів їхньої типології та поетики» [6, 6]. Але не меншу повагу викликає й глибока обізнаність автора із теоретико-методологічними ґенологічними концепціями, що склали основу його дослідження.

Перші сторінки монографії (вступ, розділ I) дають зрозуміти, що Віталій Назарець добре орієнтується не лише у теоретичних лабіринтах ліричних жанрів, знає ґенологічну історію роду, його сучасне поетикальне осмислення, а й пропонує розглядати віршовані тексти з домінантою звернення чи адресації у форматі такого метажанрового утворення, як адресована лірика – «специфічного художнього комплексу, що поєднує три жанри –

послання, присвяту та віршований лист” [6, 38]. Із цим жанровим триптихом, хоч, мабуть, існують ще й інші форми, цілком можна погодитися, оскільки в наступних «практичних» розділах учений наповнює цю тріяду численними модифікаціями, постійно дбаючи, щоб вона не вийшла з-під його літературознавчого контролю.

Прекрасну ерудицію демонструє Віталій Назарець, коли розглядає «генезис теоретичних уявлень про адресовану лірику» в діапазоні від античних поетик до сучасних наукових доктрин (розділ II). Зокрема, він визначає «основні віхи розвитку віршованої епістолярної форми» та її «початкові літературно-критичні рецепції». З’ясувавши «родову належність послання», дослідник звертає увагу на його провідну історико-літературну роль у трансформації жанрової системи класицизму. А заглибившись у жанрову специфіку послання, він аналізує основні типологічні моделі його жанрової організації.

Окремий спеціальний розділ книги (III-ій) присвячено власне типології жанрових форм адресованої лірики в аспекті комунікації. Узагальнюючи різні класифікації типів комунікативної організації ліричного твору, Віталій Назарець робить слушний висновок про «подвійну – зовнішньо- і внутрішньотекстову – семантичну природу реалізації принципу адресованості в поетичному творі». З одного боку, на його думку, «кожен художній текст (прозовий, драматургічний чи поетичний) є принципово адресованим, оскільки автор створює текст з розрахунку на потенційне його

сприйняття читачем» [6, 96]. Це так званий зовнішньотекстовий, тобто авторсько-читацький тип комунікації. Але з іншого боку, існує принципово інакший за своєю семантикою спосіб поетичного спілкування, у якому «адресація виступає не як риторичний прийом, а як специфічний предмет зображення, як певна комунікативно-семантична стратегія, що передбачає підпорядкування собі всіх структурних елементів художньої організації твору» [6, 99]. Дослідник називає такий тип «внутрішньотекстовим». Порівняльний аналіз поетичної гоголіяни переконує в доцільності такої комунікативної моделі віршованого тексту.

Розмірковуючи над «історичним підґрунтям та художньою трансформацією адресованості в комунікативній структурі ліричного твору», учений вирізняє три основні апелятивні типи літературної словесності: а) апелятивні поетичні тексти; б) церковні послання; і в) побутові епістолярні тексти. Стосовно ж генетичних типів адресованої лірики, зокрема послання, то тут класифікація значно ускладнена авторським жанровим рефлексивом, що проявляється безпосередньо у заголовку, у підзаголовку, у структурі самого поетичного тексту. Віталій Назарець зауважив й інший, значно ширший спектр «рефлексивів із семантикою адресованості»: супліку, привітання, лемент, маніфест, вінок, побажання, деклярацію, інвективу, записку, промовляння, величання, надпис, запрошення тощо. А ось лист, посвята і присвята, на його думку, здебільшого містять рефлексиви в заголовку чи підзаголовку. Осібне місце у цій жанровій конгломера-

ції займають такі «рефлексиви», як розмова, звертання, звернення або ж ті номінації, що обмежуються прийменником «до» чи зовсім позбавлені чітких ознак адресації, як-от: *Паж і королева* Миколи Вороного, *Наш прапор* Юрія Данильчука, *За руку з донькою* Володимира Коломійця, *Соняшники* Алли Коссовської, *Сестра приїхала* Миколи Луківа, *Розмова з лікарем* Степана Будного та ін.

Специфіка віршованого листа, на думку дослідника, полягає в інтимізованій, відкритій і безпосередній інтонації без помітної маніфестації. Це більш особистісна й менш «олітературена» форма поетичної комунікації, наближена до реального побуту та сфери спілкування. У присвяті ж характер авторської адресної настанови значно послаблений, і комунікативна ситуація умовно-діялогічного спілкування майже відсутня. Свої теоретичні розмисли Віталій Назарець вдало ілюструє на прикладі віршів, присвячених Тарасові Шевченкові: *До Шевченка* Пантелеймона Куліша (послання), *Лист до Т. Г. Шевченка, революціонера й демократа* Олександра Ірванця (віршований лист) і *На роковини смерті Шевченка* Володимира Самійленка (присвята). «Загальною умовою зарахування всіх трьох творів до метажанрового утворення адресованої лірики, – вважає автор, – є, поперше, наявність у кожному з них підкресленої адресної настанови, образу внутрішньотекстового адресата; по-друге, його маркованість заголовком твору» [6, 125]. Водночас він усвідомлює, що деколи «чітке виокремлення жанрових форм адресованої лірики є проблематичним», а тому не потрібно забувати про

жанровий синкретизм – «схрещення у межах одного тексту ґенологічних ознак кількох ліричних жанрів або їх жанрових форм» [6, 121].

На екваторі монографії Віталій Назарець робить спробу класифікації тематичних різновидів жанрових форм адресованої лірики (розділ IV). Зокрема, він вирізняє чотири тематичні різновиди послань: 1) громадянське, 2) дружнє, 3) родинне, 4) любовне. Своєю чергою громадянське послання буває з компліментарною, дидактичною, декларативною та інвективною настановою. В основі таких творів завжди лежать певні ідеологеми. Дружнє послання, що відтворює насамперед атмосферу невимушених товариських або безпосередньо дружніх стосунків між автором та його адресатом, поділяється на елегійне й жартівливо-іронічне. Однак це не означає, що в дружньому посланні не простежуються подекуди ознаки високого громадянського послання. Родинні ж послання фактично окреслені мотивами сімейного затишку, інтимного спілкування, ставлення з боку одних членів родини до інших тощо. Здебільшого вони мають підкреслено біографічний характер й орієнтовані на родинний статус адресата. Любовне послання, на думку дослідника, можна розглядати як певною мірою «семантичний аналог дружнього послання, але з діялогічною настановою на контекст спілкування, зумовлений наявністю в адресанта й адресата (або тільки в адресанта) інтимних, любовних почуттів» [6, 165].

«Провідною ґенологічною ознакою розмежування тематичних різновидів віршованого листа, –

розмірковує далі Віталій Назарець, – можна вважати характер об'єктивованості інформації, деклярованої у його діялогічній настанові» [6, 168]. Тому він виокремлює два основні різновиди цього жанру: 1) лист інформативного типу і 2) лист рефлексивного типу. Вдало підібрані й проаналізовані приклади підкреслюють доцільність такого поділу. І врешті присвяти, де послаблюється настанова на діялогічність ліричної комунікації, бувають ситуативними, асоціативними, латентними та інтроспективними. Ця частина дослідження, як і огляд етапів становлення жанрових форм адресованої лірики в українській поезії, виявилися особливо інформативними, переповненими численними іменами й назвами творів. Учений переконаний, що витoki української адресованої лірики сягають сивої давнини, проявляючись як в усній, так і писемній словесності, а її зачинателями в новій українській літературі слід уважати Петра Гулака-Артемовського, Тараса Шевченка, українських поетів-романтиків. Проте свого розквіту жанрові форми адресованої лірики досягли у ХХ столітті завдяки надзвичайній гнучкості, продуктивності, можливості стилізації, дифузії й синтезу з іншими ліричними жанрами.

Надскладною у висвітленні Віталія Назарця є об'єктно-суб'єктна структура комунікативної організації адресованої лірики (розділ V). За його спостереженням, статус адресата в системі ліричної комунікації залежить від морально-психологічних особливостей, суспільного, професійного становища, характеру стосунків із автором, того чи іншого

змісту та типу спрямованості адресації. Дослідник вважає за доцільне класифікувати структурно-семантичні типи внутрішньотекстового адресата ліричного твору за трьома ознаками: 1) персоналізованості адресації; 2) суб'єктної належності адресації; 3) текстуального вияву адресації. При цьому перший тип адресата утворює чотири семантичні опозиції: зовнішньо текстовий / внутрішньотекстовий; недиференційований / диференційований; одноосібний / узагальнений; реальний / умовний. За ознакою суб'єктної належності адресації вчений виокремлює лише одну семантичну опозицію: власне адресат / автоадресат, а за ознакою текстуального вияву адресації – чотири семантичні пари: експліцитний / імпліцитний адресат; автологічний / метаадресат; фактичний / псевдоадресат; моноадресат / поліадресат. Функціонування кожного такого типу він теоретично обґрунтовує, подає відповідні дефініції й наводить численні переконливі приклади.

Остерігаючись «вичерпного аналізу суб'єктної організації текстів української адресованої лірики», що могло б стати темою окремого дослідження, Віталій Назарець усе ж таки диференціює особу й оцінює позицію автора «за характером їхньої співвіднесеності із власне авторським “я”». Таким чином, суб'єктна площина вияву авторської позиції, на його думку, може мати три форми: а) персоналізовану, б) надособову, в) персоніфіковану. Цікавими видаються міркування дослідника про персоналізованого адресанта, який може бути формально вираженим, тобто граматично представленим

займенниковими формами «я» чи «ми» або ж їхньою комбінацією. Цієї можливості позбавлена надособова форма вираження авторської свідомості, якій притаманний так званий авторський «голос». Персоніфіковану форму репрезентують ліричний герой і герой рольової лірики, що специфічно виражають авторську свідомість. Учений виявив три типи таких рольових адресантів: 1) одноосібний, 2) узагальнений, 3) умовний. Наостанок він уводить поняття авторських комунікативних стратегій, які можна розрізнити за характером комунікативної домінанти. Це – стратегії прямої, опосередкованої і зворотної (віддзеркаленої) адресації.

*Висновки* органічно впливають з основної частини дослідження. Тут, підводячи підсумки, автор критично визнає, що залишається достатньо багато чинників жанрової організації адресованої лірики, які потребують подальшого скрупульозного опрацювання й аналізу. Тому він накреслює цілу програму більш глибокого теоретичного осмислення сюжетно-композиційних особливостей організації адресованих текстів, граматичних, лексичних форм «зверненого слова», кола мотивів, притаманних і кожному із трьох жанрів адресованої лірики, і їхнім жанрово-тематичним модифікаціям. Перспективним, на його думку, є також вивчення семантики заголовкового комплексу та специфіки віршованої організації адресованої лірики, історичних етапів розвитку української адресованої лірики, її літературного контексту тощо.

Зрештою, зрозуміло, що задекларована тема такого масштабу не

може бути вичерпною, а саме дослідження, попри всі заслужені компліменти, – не викликати полеміки. Тому заадресую шановному авторові кілька дрібних шпильок, аби не спочивав на лаврах:

- Дискусійним, на мою думку, є сам термін «адресована лірика». Якщо в російському літературознавстві він цілком природний (наприклад, [4] і [5]), то в українському науковому просторі така дієприкметникова конструкція є небажаною. Загалом пасивні дієприкметники в українській мові є здебільшого штучними і, мабуть, не варто їх уводити в ранг наукових термінів. Натомість можливі такі варіанти, як вокативна, інвокативна (інвокаційна), апелятивна лірика тощо. Кожне із цих означень містить у собі сему «звернення до когось, чогось». Польські літературознавці, наприклад, використовують термін «*liryka inwokasujna*» [10, 278]. Можна зауважити, що всі ці слова іншомовного походження, але й романо-германська «адреса» у нас натуралізована. Однак це вже право автора вибирати й обґрунтовувати той чи інший науковий термін.

- У першому розділі привертає увагу надмірне засилля наукових концепцій російських літературознавців, які, безперечно, мають відповідні заслуги в жанрології, але ж не на них зійшовся клином світ. Тим паче, що Віталій Назарець знає й перераховує імена провідних європейських теоретиків, але обмежується лише констатацією того факту, що їхні праці визнано «найбільш вагомими досягненнями західної жанрології 50–90-х років ХХ ст.». Правда, у цьому переліку відсутня одна з най-



авторитетніших постатей у сучасній генології – Стефанія Скварчинська, автор знаменитої тритомової монографії *Wstęp do nauki o literaturze* і не менш відомої *Teorii listu*. Її українська послідовниця Нонна Копистянська, автор фундаментального дослідження *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства* справедливо вважала польську колегу «величиною у світовій теорії літератури номер один». На жаль, на відміну від російських науковців, аналіз праць українських учених займає надто скромне місце. І навздогін – якщо вже покликатися на Віссаріона Белінського, то, мабуть, таки варто називати його не «одним із найбільш авторитетних на той час теоретиків літератури» [6, 12], а принаймні «одіозним» чи «сумнозвісним».

- Звичайно, кожен дослідник має ексклюзивне право у виборі художніх текстів для аналізу. Проте в огромі ліричних творів, згаданих і проаналізованих у монографії, не загубився би знаменитий триптих Павла Тичини *Листи до поета* як унікальна спроба автохарактеристики, авторецензії, самокритики. А ще цікавішим міг би стати аналіз іншого вірша цього ж автора *Ти Павле, ходиш по землі...*, що вперше був надрукований лише в 1984 році. Елеонора Соловей почула в ньому голоси роздвоєного «Я», зауважила внутрішній дискомфорт поета, який виставляє собі суворий рахунок.

- Розглядаючи етапи становлення жанрових форм адресованої лірики в українській поезії, Віталій Назарець принагідно згадує окремі твори давньоукраїнської літератури з «апелятивним типом організації».

А чи не можна було сюди зарахувати *Поученіє* Володимира Мономаха і особливо його ж *Грамотку до Олега Святославича*, написану у формі листа? Адже на відміну від сумнівного *Послання оріян хозарам* [6, 209] автентичність *Грамотки* не викликає сумнівів.

- Погоджуючись загалом із класифікацією тематичних різновидів послань та їх модифікацій, запитую, а до якого різновиду можемо віднести *Пролог до Мойсея (Народе, мій замучений, розбитий...)* Івана Франка? Чи не варто виокремити ще й таку модифікацію, як «громадянське послання з політичною настановою»? Це ж саме стосується й *Заповіту* Тараса Шевченка.

- Очевидно, зайвою є фіксація кількості знайдених текстів, яким «притаманна жанрова взаємодія адресованої лірики» з іншими жанрами. Наприклад, «з колядкою (1 текст): Б. Кравців *Колядка для Лади* [6, 232]. А чому ще й не *Коляда (Руським господарям)* Івана Франка? Так само величезна кількість опрацьованих творів, адресованих тій чи іншій особі, говорить лише про муравлину сумлінність автора, а не про їхню абсолютну повноту.

- Аналізуючи взаємообмін дружніми поетичними посланнями між Іваном Франком і Миколою Вороним не зайвим було згадати й аналогічні, але значно гостріші полеміки між Іваном Франком і Василем Щуратом – *Декадент* і *Се не декадент!*. До речі, не можна назву Франкової веснянки *Vivere temento!* подавати лише в перекладі: *Пам'ятай, що живеш!* [6, 230].

Проте висловлені критично-полемічні зауваження зовсім не при-

меншують ваги наукового досягнення цієї книжки, адже процес пізнання літературного твору нескінченний. Без сумніву, теоретично знакова й фактологічно багатогранна рецензована монографія – цінний внесок у сучасне віршознавство, адже вона відкриває широкі перспективи для майбутніх аналогічних студій.

### Bibliography and Notes

1. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген, *Теорія літератури: Підручник*, Київ: Либідь 2001, 488 с.

2. Кожинів Вадим, *Жанр літературний*, [у:] *Краткая литературная энциклопедия*: В 5-ти томах, Москва 1964, Том 2, с. 915.

3. Копистянская Нонна, *К вопросу о системности в изучении жанра*, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź, Tom XXXVI, Zeszyt 1-2 (71-72), s. 97-111.

4. Круглова Татьяна, «Адресованная» лирика Марины Цветаевой: коммуникативно-жанровый аспект, автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Москва 2008, 17 с.

5. Круглова Татьяна, *Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект*, автореферат диссертации ... доктора филологических наук, Москва 2013, 38 с.

6. Назарець Віталій, *Жанрові модифікації української адресованої лірики*, Рівне: О. Зень, 2014, 384 с.

7. Тынянов Юрий, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука 1977, 574 с.

8. Франко Іван, *Слово про критику*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1981, Том 30, с. 214-218.

9. Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa: Instytut wydawniczy PAX 1965, Tom 3, Część 5: *Rodzaj literacki. A. Ogólna problematyka genologii*, 412 s.

10. *Słownik terminów literackich* / Red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000, 706 s.

**Valeriy Korniychuk,**  
Ivan Franko Lviv  
National University,  
Ukraine

## **NON-FICTION LITERATURE OF UKRAINIAN SIXTIERS AS PURPOSE GENRE**

Oleh Rarytskyi, *Sheets music of text and spirit (Artistic and Documentary Prose of Ukrainian Sixtiers)* [In Ukrainian], Kyiv: Smoloskyp 2016, 488 pp.

## **ЛІТЕРАТУРА NON-FICTION УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА ЯК МЕТАЖАНР**

Олег Рарицький, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.

*Abstract:* The goal of Oleh Rarytskyi monography *Sheets Music of Text and Spirit (Artistic and Documentary Prose of Ukrainian Sixtiers)* is systematic and analytical study of Purpose Genre Artistic and documentary prose of Ukrainian Sixtiers. This creativity is reviewed as as integral segment of the literary process of the second half of the 20<sup>th</sup> century until today.

Інструментарій сучасного літературознавства все більше втрачає чіткість дефініювання. Низка усталених понять, якими оперують дослідники, не зазнає додаткових уточнень і втрачає процедурну ефективність для опису чи інтерпретації новітніх літературних фактів. Тому кожна спроба побудови теоретичного конструкту чи увиразнення клясичних понять через методологічну ревізію й верифікацію до конкретного історико-літературного матеріалу засвідчує не лише амбіційність автора, але й готовність до серйозної наукової полеміки.

Саме такою спробою і є монографія Олега Рарицького. Поставивши

перед собою завдання проаналізувати художньо-документальну прозу українських шістдесятників, дослідник вдався до побудови теоретичної моделі, в якій би вдалося умістити різномірні жанрово-художні феномени й проаналізувати їх, застосувавши єдиний інструментарій і критерії.

Структуротвірною матрицею такої теоретичної моделі виступає метажанр. Рарицький включає до нього твори з «невизначеною генологією», які більшість науковців зараховували до проміжних жанрів «особливо при цьому не заглиблюючись у їхню художню своєрідність і не пояснюючи її». Тому аналізуючи різні підходи, що склались у літературознавстві, дослідник пропонує визначити метажанр як «особливу новочасну обрзану модель світу або частин його, структурною особливістю якої є жанровий синкретизм, ускладнена архітектоніка, основана на авторській здатності до освоєння мистецького, буттєво-літературного зокрема, досвіду» [29]. Як бачимо таке визна-

чення ґрунтоване на світоглядних і, власне, структурно-функціональних параметрах. Подібна структура може вмещувати різні жанрові утворення. Однак дослідникові йдеться про можливість крізь призму метажанру проаналізувати саме художньо-документальну прозу конкретної доби.

Розуміння художньо-документальної прози як метажанру зумовлене різножанровістю її складників, що утворюють певний тип центральної організації. Така організація закладає власну систему жанрів, що діють лише в межах конкретного метажанру. Дослідник чітко означає ці жанри, даючи їм відповідну характеристику й не лише теоретичне, але й історико-літературне обґрунтування. Йдеться про «епістолярій, мемуари, щоденники, записки, автобіографію, некролог, усну оповідь», квалітативною особливістю яких є «міжжанровий синтез» [31]. Усі зазначені жанрові різновиди нефікційної прози, на думку дослідника, «створяться за принципом ґенологічної дифузії, постійно зазнаючи художніх трансформацій, модифікацій і водночас тяжіючи до внормованого співіснування у площині єдиного метажанрового мистецького цілого» [с. 389].

Текстам такого рівня властиві «мовні ігри» (Жан-Франсуа Ліотар). Варіативність «свого», авторського, та «чужого» голосів у межах однієї текстової площинності провадить до «міксування різногалузевих текстів». Чужий текст працює як художній прийом, відповідаючи наміру автора, а відповідно набуває тих функцій, що підлягають структурі оповіді, адже завдання автора не просто створити документ, а витворити наратив, який би вповні відповідав

принципові художнього моделювання світу.

Дослідник доволі ретельно фіксує сліди «чужого тексту» в художньо-документальній прозі, вказуючи на те, що виявити співмірність його застосування важко. Відповідно, для визначення жанру важлива лише констатація наявності чужого тексту, а не його кількісна представленість.

Метажанрова структура поліморфна, відкрита і підлягає постійному перекомбінуванню. Її основними атрибутами, на думку дослідника, є «суб'єктивність, ретроспекція, основанийість на факті, хронотопічний чинник, концептуальність» [34]. Таке теоретичне увиразнення потрібне дослідникові для того, щоб виробити критерії й інструментарій для вивчення жанрової парадигми художньо-документальної прози українського шістдесятництва.

Розвиток цієї літератури опосередкований позалітературними чинниками – тотальним ідеологічним тиском, і все ж найпродуктивнішими формами 1960-х дослідник вважає епістолярій, щоденники й мемуари. Автор послідовно вдається до філологічного аналізу цих жанрових різновидів, акцентуючи на тематичних, наративних, структурних та інших особливостях цих текстів. Скажімо, епістолярій він осмислює як «ґенологічний різновид художньо-документального метажанру», що дає можливість виявити «епістолярний образ мистця», виокремлюючи в ньому такі жанрові утворення як «епістолярний семінарій», «епістолярний діалог», «епістолярна критика й самокритика».

Мемуари Олег Рарицький визначає як «наймолодший» жанр, од-

нак не вказує на те, що вони займають іншу хронологічну нішу і мають приналежність не так до 1960-х, як мінімум до другої половини 1980-х років. Спростовуючи різні класифікаційні підходи, він пропонує власне розуміння жанрового поділу мемуарної прози, в основі якого виокремлює «епічну доміную і ґенологічну множинність тексту». Тож мемуарну літературу розподіляє за такими жанрами: «мемуарно-документальні романи-хроніки, мемуарні автобіографічні й біографічні повісті, мемуарні збірники, есеї та нариси з їхніми численними видовими й тематичними варіантами (як-то: подорожні нотатки, мемуарні літературні портрети)» [67]. Так само він розрізняє письменницькі мемуари й мемуари про письменників. Останні мають ознаки «мемуарної повісті», бо їм властиві «розгорнутий сюжет, акцентована однолінійність авторської оповіді, обмежений у часі зображуваний період та визначене коло охоплених авторською увагою проблем» [71]. Також до цієї групи дослідник зараховує і «колективні мемуарні збірники», що, на його думку, вповні відповідають ознакам мемуарної літератури. На його думку, таким збірникам властива висока міра фрагментарності, що підлягає певному «мозаїчному принципу», з якого й постає цілісність тематичного образу. Однак варто було би додати до цієї характеристики мимохідь згадані, але не актуалізовані як жанрові ознаки, такі риси: не один автор, а багато, різночасовість дописів, які синхронізовано в межах одного збірника: зміна їхнього контекстуально розташування провадить до їхньої пересемантизації тексту.

Як цілком новаторський жанр мемуарної прози О. Рарицький розглядає квазімемуари. За визначенням автора – це «твори, в основу яких закладено умовне фактографічне тло, тісно переплетене з художньою уявою письменника, що дає змогу в цій наративній структурі впізнавати власне автора, його оточення, епоху, а водночас і домислювати дії та вчинки зображених постатей» [75]. До цієї групи він зараховує власне художні утворення, такі як *Записки українського самашедшого* Ліни Костенко чи щоденникові модифікації Тимофія Гаврилів, Марії Матіос, Галини Пагутяк та інших, де художній вимисел «превалює над достовірним фактажем і вказує на те, що це речі не документальні, а власне художні» [75].

Чи не варто в такому випадку було б ввести розрізнення між художньо-документальною і документально-художньою прозою, що відразу вказало б на перевагу художнього або документального начала у творі? Відсутність такого розрізнення дається взнаки у твердженні, що поодинокі мемуари письменників-соцреалістів «не мали під собою правдивої фактографічної основи, а тому сприймаються сьогодні швидше як явище кітчевої псевдокультури» [385], а це свідчить про те, що сам дослідник в оцінці мемуарної літератури керується не так естетичним, як історичним принципом, надаючи перевагу фактографічному елементу перед художнім.

Момент фікціональності загалом у Рарицького прописаний лише на рівні констатування, але не проаналізований на конкретних прикладах, тому важко зрозуміти, на чому

ґрунтована його довіра до документальності свідчень, якщо документ у цій літературі має не лише історико-фактологічну функцію, а й зведений до статусу художнього прийому. А відповідно, його завдання – викликати в читача певну умовну ілюзію присутності того, що конструюється у тексті. Самого питання конструювання художньої реальності автор не торкається, тоді як специфіка мемуарної літератури замикає оповідача в низку часових структур, де ретроспективне осмислення накладає різні типи оцінок, що не збігаються в часі синхронно з подією. Тому мемуари це й фікційна література попри те, що дослідник це заперечує, бо в їхній основі реальність, яку конструює автор.

Варто додати, що мемуари – жанр літературний, що має власні закони співдії із реальністю. Він зазвичай екстрапольований назовні й покликаний творити образ дійсності загальноприйнятної, виходячи із поєднання документалістики та художності. Спогад, на рівні тексту, перетворює особистий досвід на загальний, заміщує ті фрагменти реальності, які непідвладні одній свідомості, й претендує на історичність зображення. Тому все, що наявне в мемуарному тексті і розуміється нами як виражальність, – співвіднесенне з нашим уявленням про ту реальність, якій би мусив відповідати твір. Такої реальності не існує, вона як і текст, який ми прочитуємо, є фікцією. Адже реальність, віддалена від нашого буттєвого досвіду, є просто наративним комплексом, опосередкованим структурами суспільного бачення. Таким чином, і наше ставлення до тексту не може бути вери-

фікованим, бо цей текст повстає перед нами як цілісно-замкнений світ.

Серед інших жанрових різновидів автор монографії виокремлює автобіографію, автокоментар, некролог, а також записки, нотатки, записні книжки, які пропонує вважати синонімами, не бачачи між ними суттєвих жанрових розрізень. Однак, найцікавішою є спроба введення в літературознавство жанру «усна оповідь». (Цей термін належить власне авторіві монографії).

На основі «методу усної історії» О. Рарицький визнає цінність інтерв'ю, фіксує в ньому «виразне мемуарне тло, підкріплене суб'єктивним баченням подій, що вже стали надбанням історії», а тому пропонує їх розглядати як метажанрове утворення, що за своєю художньою природою «повністю відповідають цьому формату та вписуються в парадигму художньо-документального метажанру» [102]. Автор пропонує означити інтерв'ю терміном «усна оповідь» і впровадити в літературознавство на рівні літературного факту.

Однак вписування інтерв'ю як «усної оповіді» в літературний ряд не впливає на зміну його функцій, адже основна функція – фактологічна – так і лишається наріжною, бо як твердить Рарицький «через інтерв'ю та отримані усні свідчення дослідник набуває можливості більш реалістично та об'єктивно реконструювати факти минулого» [102]. Як бачимо, інтерв'ю розглядається як джерело інформації, а не самоцільний художній феномен, тоді яке місце в цьому відведене художності? Чи не варто було б означити усну оповідь не просто як літературний, а як інтермедійний жанр?

Наводячи цитату історика Алли Киридон, яка в підході до усної історії пропонує брати до уваги «особливості характеристик респондента; роль особи інтерв'юера; композиційну схему опитування / розповіді; локально-темпоральні характеристики, компоненти впливу (стереотипи сприйняття певної ситуації, соціокультурні коди) тощо» [115], сам Олег Рарицький їх не бере до уваги. Тому осмислення усної оповіді як літературного факту ще потребує поглиблення на рівні прикладання літературознавчого, а ширше – інтермедійного аналізу до конкретного матеріалу, який доходить до дослідника або у вигляді письма, або у вигляді аудіо- чи відеозапису, що насправді може вносити потребу розрізнення, бо задіює різні типи реципієнтів – читач, слухач, глядач і різні форми представлення. У цьому річці було би добре осмислити й фотографію, яку дослідник розглядає як структурний компонент нефікційної прози, зводячи його роль на рівень допоміжного засобу для увиразнення вербального наративу, а не розглядає як осібний медійний жанр із усіма властивими йому інтермедіальними функціями.

Інтерв'юера О. Рарицький означає як співрозмовника-скриптора. Таке сполучення потребує певного розрізнення: співрозмовник – суб'єктивована позиція – той, хто бере участь у розмові й певним чином на неї впливає, скриптор – об'єктивована позиція – той, хто фіксує письмо. Співрозмовник впливає на зміст, скриптор – на форму, хоча здатність до фіксування межі тексту також може виконувати змістотвірну функцію. Дослідник, зводячи в

одне співрозмовника й скриптора, не поглиблює відмінності між цими позиціями, хоча таке поглиблення може мати несповіданий вихід в осмислення інтерактивної природи інтерв'ю, його колективного творення. Для нього головним у тексті є автор, а не інтерв'юер, якого він зводить таки до позиції скриптора, вказуючи, що той «мусить точно передавати думки опитаного, не допускати зовнішніх вербальних втручань у його висловлювання». Цінність такої дії – отримати «якісний і правдивий матеріал усної оповіді з урахуванням індивідуальних ресурсів особистості мистця, особливостей її самовияву, відкритий для глибшого пізнання дослідниками» [с. 114].

Попри ці дискусійні моменти, дослідник доволі вдало оперує матеріалами «усної оповіді», поділяючи їх на політематичні й однотематичні, як так зване «фокусоване» інтерв'ю, що в шістдесятників закручене доквуж «змістових ядер», якими є ключові для цієї епохи події, такі як «смерть Сталіна, участь творчої інтелігенції у діяльності Клубу творчої молоді, протести проти арештів на презентації фільму С. Параджанова *Тіні забутих предків*, ув'язнення 1965 і 1972 рр.» [111]).

Дослідник доволі детально реконструює культуро-історичне тло, починаючи від «епохи раннього шістдесятництва», осередками якого були літературні студії при університетах і видавництвах, а також Клуби творчої молоді в Києві «Сучасник» (1960) і у Львові – «Пролісок», говорить про культових для початку 1960-х років поетів Василя Симоненка, Бориса Нечерду, Володимира Під-

палого, аналізує епістолярій «в'язнів сумління».

Науковець уважно прослідковує діалогічність епістолярію в'язнів сумління. У таборах, які означували як «малу зону», дисидент почував себе вільніше, ніж у «великій зоні». В'язень міг собі дозволити вільнодумство навіть на рівні листа, коли того не зауважували цензори. Листування свідчить, що більшість ув'язнених активно цікавились літературним процесом, реагували на різні видавничі новинки й пересмилювали для себе цілу українську літературу, бачення якої за советських умов підлягало ідеологічним корективам. У рецепції шістдесятниками Т. Шевченка О. Рарицький зауважує, що «творчість цього покоління і є взірцем глибоко органічного перебування в Шевченковій традиції, свідченням невпинного зв'язання себе з його ідеалом» [172]. Оцьому «зв'язанню себе з ідеалом» підлягала й «неоромантична площина буття героїв драм Лесі Українки» [182] і увага до творчості спаленого живцем російськими енкаведистами поета «Розстріляного відродження» Володимира Свідзинського.

Рецепцію сучасного для шістдесятників літературного процесу зумовлювали «побіжні враження від щойно прочитаного» [208]. Реконструюючи цілий пляст рецептивних вражень і оцінок, дослідник зауважує: «звісно, маємо зважати на питання особистого смаку реципієнтів й умови вироблення оцінного погляду, однак здебільшого міркування й аргументи критиків цілком слушні» [207].

Насамперед це стосується літератури соціалістичного реалізму і

його представників. На жаль, соцреалізм автор трактує однозначно як художню псевдоестетику, попри те, що це явище потребує більш неупередженого ставлення й перенесення оцінок з ідеологічних на естетичні. Так само, досліджуючи змістові компоненти художньо-документальної прози, узалежнює творчу діяльність мистця від його ціннісно-світоглядних орієнтирів.

Однією з наріжних проблем усієї художньо-документальної прози, на думку дослідника, є проблема «мистець та влада». І в цьому випадку він вдається до однозначних оцінок: «як засвідчує історія літератури, твори, позначені ідеологічним впливом, утрачають художню вартість і з плином часу витісняються з пам'яті нащадків» [224]. Однак, та ж таки історія літератури засвідчує, що ідеологічність багатьох творів у діяхронії поступається місцем перед їхньою художністю (твори Данієля Дефо, Джонатана Свіфта чи ближчі до нас у часі фільми Олександра Довженка та Лені Ріфеншталь), тому більш переконливо звучало б твердження, що лише ті ідеологічні твори забуваються, які від початку не мали художності.

З цього погляду, дискусійним також є твердження дослідника, що вартісною є лише творчість тих, хто лишився «взірцем непорушної самототожності, моральної досконалості, духової цільності» [224]. Такий етичний крин в оцінці художності характерний для більшості дослідників 1960-х, а може, й української літератури загалом. Ця тенденція властива й для тих культур (вужче літератур), які пережили тоталітаризм. Як оцінювати творчість мист-



ця, який став коляборантом? Чи особиста позиція мистця впливає на естетичну вартість його творів? Певно, через брак відповіді на ці питання, постає різке й однозначне, що тяжіє до схематизму, бачення мистця-шістдесятника як опозиціонера до чинної влади, що дбає про своє «неповторне мистецьке я».

Однак, чи існують механізми розотожнення етичних і естетичних оцінок у прикладанні до конкретної культурної ситуації, де етико-естетичні цінності й особистісний стоїцизм домінують? У цьому випадку О. Рарицький пробує описати епоху «з-середини», не накладаючи на її розуміння новітніх методологічних деконструктивних схем. Саме стоїцизм він найбільше пов'язує із феноменом «тихої лірики», явища в українській літературі малодослідженого. У «тихій ліриці», на думку дослідника, «виформовуються сковородинські мотиви самозосередження, спокою, самоти – такого стану, коли людина затишно і комфортно у створеній власноруч моделі внутрішнього світу, а відтак вона має насагу до творчості» [231], а це і становить різновид спротиву «асимілятивній агресії тоталітаризму». Недаремно літературознавець ставить в один ряд творчість і долю Володимира Підпаолого, як одного з зачинателів «тихої

лірики», й Василя Симоненка – поета-трибуна, чим констатує, що обидва типи творчості, інтровертивна й екстравертивна, медитативна й публіцистична, в своїх різновидах були неприйнятними для тоталітарної системи, адже обох мистців советська російська окупаційна влада фізично знищила.

Дослідження О. Рарицького має теоретичне спрямування, а тому історико-літературні вкраплення в монографії мають прикладний характер, що й зумовлює певні «наративні розриви» й неоднорідність представлення учасників мистецько-літературного процесу 1960-х років. Охопивши доволі широкий пляс літератури, увівши в науковий обіг численні документи, дослідник уміло застосував власну розроблену теоретичну схему історико-літературного аналізу. Його спроба розглянути художньо-документальну прозу шістдесятників крізь призму метанаративу спрацювала не лише на рівні робочої гіпотези, але й засвідчила потребу повернення до розробки літературознавчого інструментарію й вироблення новітніх критеріїв опису літературних фактів.

**Oleksiy Sinchenko,**

Borys Hrinchenko Kyiv University,  
Ukraine

## GOSPEL OF BIRD: PIECES OF PARADISE WITH OBSOLETE TRACES OF GOD

Svitlana Kyryliuk, *The Garden of Earthly Delights*

[Selected Poetry; In Ukrainian], Chernivtsi: Druk Art 2016, 240 pp.

## ЄВАНГЕЛІЄ ВІД ПТАХА: ЗЛІПКИ РАЮ, У ЯКОМУ ВИСТИГЛИ СЛІДИ БОГА

Світлана Кирилюк, *Сад земних насолод*, Чернівці: Друк Арт 2016, 240 с.

*Abstract:* Poetries and cycles included in book *The Garden of Earthly Delights* by Svitlana Kyryliuk reflect human realization of boundary time. This is lyric filled with allusions to biblical images, images of world culture.

*знову зліпки садів розкладаєш в уяві  
цей час – твої штири стіни  
на них образ раю відсутній...*

**Світлана Кирилюк**

*...Хоче намалювати гієрогліф «САД»,  
а з'являється «СУД»...*

**Юрко Гудзь**

Зміни соціальних формацій і культурних поколінь приносять не лише позитивні сенси оновлення, вдосконалення й осягнення бажаного та реалізації наміреного для багатьох людей. Вони мають у собі багато смутку, породжуючи в учасників цих тектонічних зсувів відчуття приреченості й водночас прагнення з'ясувати джерела цього епохального фаталізму, що веде до відстороненого споглядання та самовідчуження. Перехідні епохи породжують мистців, які мислять себе як

*verlorene Generation* (втрачене покоління), котре вимушене жити у цих розламах поміж епохами і культурами, що підважують цивілізаційну товщу, розгортаючи її до пекельних глибин, із яких витікає маґма історичної архаїки, трапляються тверді скам'янілості віджилих цінностей, звідкіль виривається болоче сяйво духових прозрінь, але й вивергається їдкий отруйний дим розчарування і зневіри.

Книга Світлани Кирилюк *Сад земних насолод*, іронічно-сумна назва якої алюзійно відсилає до відомого однойменного триптиха Ієроніма Боша (Босха), твору парадоксального і багатозначного, належить саме до цього типу творчості – автора переступного чи переломного віку. Про балансування «на межі земного та метафізичного, реального та оніричного» [5], як і про реальні життєві «пограниччя» – життя поблизу українсько-румунського кордону, студентські роки, що випали на період розпаду Советського союзу й проголошення незалежності Укра-

їни – пише в уважній і проникливій інтермедіальній студії-передмові до книги Ігор Набитович.

Потрапивши в поетичний усесвіт Світлани Кирилюк, читач стає свідком численних процесів завмирання, зникання і втишення, вистигання слідів і старіння речей, живих істот, подій та ідей. Советсько-імперський монстр, перейшовши через фазу агонії, вступає у довготривалу фазу розпаду, прирікаючи сучасників жити поміж зогнилих решток і випадкового непотребу, задихатися від браку чистого повітря і розгрібати сміття, торуючи незвідані й не надто освітлені добрими надіями власні шляхи. Мотиви Еклезіястової проповіді майже нав'язливо витають тут над кожною сторінкою, породжуючи символічні втілення марнотности усього суцього, безвиході й гнітючої статички. Велике тіло мертвої держави створює хаотичний безвихідний лабіринт, алгоритмом виходу із якого може бути лише щоденна безжальна констатація смерти, санація загромождених мертвотою просторів і вдивляння у себе – в пошуках чистих джерел, ясного сонця чи хоча б місячного світла у нічній темряві, світла внутрішніх істин.

Ліричні герої книги гостро відчувають зовнішні обмеження і запрограмованість власного життя цим часовим виміром як майже зримим, майже матеріально відчутним кордоном: «бо кора днів занадто розтріснута / і хто знає, / в якій зі щілин таки пропаду» [83], «дні мов прочинені двері – / в обидва боки / ввиходиш – виходиш, / виходиш – ввиходиш / рухаються допоки / не заскиглять завіси / і не заклинить замки» [139], «витинанки днів» [214], «ти знаєш що ти

ріка / тебе вигойдує час / на своїх берегах» [140], «і ріки днів, і дні шалених рік» [69], «ці думки мури, / де дні, наче книги, чита Еліот» [32], «і зятим, упертим плястом / залягають роки. Проступають / в темних плесах контури днів» [38]. Двері, береги, нетривкі витинанки, ріки, повні песимізму книги – це все метафори часу, у межах якого відбувається буттєве тривання – безжальний і розхитаний хронотоп буднів:

Батогами буднів  
гнаний і злий,  
упадеш з усвідомленням  
хисткості світу,  
у якому усе –  
від сльозини до злив –  
переплутане [53].

Книга пройнята мінорною тональністю, яка досягається проте не стільки емоційною експресією ліричного героя, скільки моделюванням незатишних і неолюднених краєвидів. У віршах проговорюється сублимований, пропущений багато разів через внутрішньо-психологічні лабіринти досвід. На стилістичному рівні часто констатується доконана, завершена дія: «боги повмирили» [24], «звірі, покинувши теплі печери, / подалися у мандри» [25], «протяги всі / всі вітри / уже викричані / у простір» [35], «витече, наче око дикого звіра, / наше тепер. ... / Ми протечемо дощами» [39] та ін. На імагологічному рівні все це – символи завершення, вмирання, зникнення. Авторка творить багато розмаїтих образів, що вказують на постійну й неминучу присутність смерти у бутті. І це не просто діалектика життя-смерти, а повсякчасне *emento mori*, яке створює настрій безнадії, приречености, зловісности:

крихкість –  
ознака з якою живеш  
усе розпадається  
надто швидко [143];

залишилися  
символи слів  
мов облупані хати

у пустелю мого століття  
злітаються  
бузьки вмирати [51];

і відчуваєш себе  
на дні колодезя  
до якого ніхто  
не приходять по воду

каменіють дерева в саду  
важчає час

дозрівають його плоди  
у тілі  
що відходить від тебе  
чужіючи [91].

Типово для перехідних історико-культурних періодів актуалізується символіка ветхости різних світових явищ, старости й розпорошення. Екзистенція плінна й мінлива, у кожній своїй миттєвості приречена на вмирання: «Мов покинуті замки / легендами, / обростає роками» [43], «дні як дні / вигаслі остаточно» [86], «тут ніколи не буде інакше / запах старіючих тіл / зужита одіж / дух забиває» [142], «Вік спорожнілих ірїїв. / Полишених гнізд символіка / обростає мохами спогадів» [63], «Що-миті причетність до притч проростає в тобі. / Це мох у затінених шпарах склепів» [65]. Вжити у цьому хроно-топі можливо лише коштом втрати чуттєвості – позбуванням зору, слуху, теплокровної вітальності:

Треба вчитися  
жити у риб.  
Плавниками тремкими  
розтинаючи  
простір води,  
вони вірять  
у цілісність світу,  
в якому  
відсутнє небо [64].

Звідси й інші архетипно-мітологічні бестіярні метафори тожсамості: бджола, комаха, змія, риба, вуж.

Поетичний світ Світлани Кирилюк – виразно інтровертний. Ліричні герої не знаходять у зовнішньому соціальному житті жодних речей, які дозволили б забути про власну самоту і допомогли б заповнити зячучу й болючу порожнечу. Тому доводиться вглядатися у дзеркала і дослухатися до звуків природи поза людським світом, віднаходячи там аналогії до власних переживань і долі свого покоління:

Знак листу  
на чорній землі.  
Він стане її губами.

Із них проростуть  
слова,  
вростаючи  
в білі брами

зимових німих феєрій,  
безглуздих байдужих  
бунтів.

Ми в небо  
зламали двері  
й не знаєм тепер,  
як бути

[Передзим'я, 36].

Це вражаюче самотній світ, у якому світлими острівцями постають поодинокі згадки про дитинство,

наївну віру, «гру в зелене» і жорстоке світло світоглядних осяянь. Тому найбільш об'ємно зі всіх пір року представлена у книзі зима, а надто ж – тривожні грудневі краєвиди, час, коли найдовші ночі, коли майбутній ріст сонця здається примарним і непевним: «Ці спогади світла страшні, коли довшають ночі / в протяжнім витті зголоднілих бездомних псів. / І хочеш померти. Й ніколи померти не хочеш. / І кличеш слова. І боїшся накликаних слів [Дош у грудні, 61]

Слова у поетичному космосі Світлани Кирилюк народжуються у внутрішньому інтуїтивному сяянні, поза контролем свідомості, як посланці «найкращого співрозмовника Бога», як рятунок і спроможність вийти із замкнутої сфери самоти, виговоритися, дістатися-доторкнутися до Іншого. Авторка творить безліч метафор про народження у собі, у власних напівснах цього таємничого мовлення:

На губах, наче  
первісний мед,  
стигне досвід.  
Мовчи.  
Ці рої лиш твої.  
Ці оголені плеса слова  
заховають тебе,  
Як прибудуть чужі гінці  
(ми у світі  
оцім випадкові) [33]

а в мені пишуться світи  
я виношую в собі  
простори світла [81]

я їх хочу забути  
і не вмію  
бо кора днів занадто  
розтріснута  
з-під неї виповзає  
щораз нова мурашва

поселяється  
у комірчинах пам'яті  
і живе своїм  
не залежним  
від мене життям  
і ношу в собі вже  
цілий мурашник  
з ходами-переходами  
від одного  
до іншого сну  
боюся загубитися  
у цих лабіринтах [83].

вірші знову  
приходять до мене  
мовби з іншого світу  
чужі  
я багато років  
не підпускала їх  
затуляла вуха

і лише очі  
зраджували  
вихлюпуючи  
зелену музику

і одної ночі  
я не замкнула двері  
вони прийшли  
по мене [89].

Внутрішня альтернативна реальність («світла років сфокусувалися на мені / вимагаючи сатисфакції за сні / (з'ясувалося: я проміняла себе на сні)» [81]; «так починаєш жити алюзіями / розгубивши назавше ілюзії» [91]; «реальність яка не існує / світ у розламах пазлів» [201]) захоплює добре освоєними ландшафтами, надійно прокладеними шляхами, органічними міжтекстовими діалогами. Біблійні алюзії, відсилання до текстів Овідія, Дж. Мільтона, Т. Еліота, Ф. Ніцше, І. Франка, М. Капора, І. Калинця, кінострічок І. Бергмана,

А. Гічкака, С. Параджанова, Ю. Ілленка, художніх робіт І. Боша (Босха), М. Приймаченко – далеко не повний перелік експліцитно заявлених міжтекстових зв'язків у поетичній збірці С. Кирилюк. Порятунком приходять саме звідси – із діалогу, що ведеться через віки й десятиліття – зі скарбниці надбаного людством досвіду, який дозволяє дивитися на свій час і людей із відстороненої перспективи, відрефлексовуючи неквапливий хід історії й тривожно насторожуючись від часових протягів.

Проте розбудований авторкою внутрішній світ далекий від декадансу як потреби у втечі від реальності, спраглості ілюзій, мрійливості чи проповідування естетики смерті. Це неоромантичний світ, асоціативно пов'язаний із духовним самодоланням, філософією активного чину, які зустрічаємо у творчості Лесі Українки, поетів-вісниківців, поетів-шістдесятників. У концептосфері неоромантизму важливе місце займає досвід самопожертви й самообмеження задля народження світу більш досконалого та приходу особистості стійкішої і вітальнішої, ніж актуальне *Я* ліричних героїв. Тому відбувається ненастанне різьблення себе, у ході якого відтинається все хворобливе і зайве, а погляд навіть крізь біль і сльози вдивляється у горішне світло, сподіваючись руху і змін: «врости очима у світ / де багато світла / де знак небес // пророцтва неписані / віддихом вчуті / на дотик / як кров – на смак // біжиш-утікаєш / у хащі у темін – / приречений звір – / навспак» [109].

Чудо духовного переродження – Преображення – спрагло вичікується, як поява чудесної стрілки-цвіту,

випущеної звиклим до невибагливого ґрунту кактусом:

відрощувати усвідомленість  
як кактус колючки

надтонкими антенами  
вростаючи у простір  
унезалежнюючись від світу

щоби нарешті вибухнути  
яскравим суцвіттям:  
досить!.. [145].

Прагнення духовного руху і дій наштовхуються на неблаганність буднів, помножену на самотність у світі, де найліпшою є філософія риб і кротів:

не користуючись ліфтом  
збігаю  
творюючи ілюзію вітру  
вниз із восьмого поверху  
перечіпляючись за перила  
і здається ще мить і –  
ось-ось – крила  
виростуть за спиною  
в темнім мішкові під'їзду  
запах смаженої картоплі  
упереміш з сечею  
залізні двері  
з кодовим числом 18 [88].

Тому лірична героїня й означає себе «добровільним в'язнем / що знає кодове число 18» – буття одиницею, індивідуальністю у порожнечі вісімки-нескінченності. Духовий неспокій ліричних героїв Світлани Кирилюк споріднений із життям мешканців повітряної стихії. Вони надчутливі до вітру і подій, що відбуваються у високостях гір, кронах дерев і небесах. Небесна твердь у цих віршах не буває залишеною у спокої та чужою – вона повна отворів, прокладених птахами, світлом, поглядами, вітами дерев: «Бо небо – то лиш льоди, лише аполо-

гія міту. / З-під товщі днів виринаю,  
/ намащуючи початки усіх берегів. /  
Там досі невтомні кроти наслухають,  
/ як дорослішають дерева, / як їхні  
скрипучі хребти / все глибше враста-  
ють у небо» [64].

Ця відкритість до неба не завжди  
безболісна, адже буває завмирання  
на півдорозі:

ця безпробудність віт  
врослих у небо –  
там отвори для птахів і вітру  
пастки  
в які не поткнешся –  
заклинить зразу  
і скажуть:  
ангел що падає [141]

Або ж дерево сягає межі у своєму  
рості:

приходить час коли деревам  
нема куди більше рости

коли коріння  
в осклизлих нішах глибин  
не відчуває крони

коли забуто імена птахів  
коли порожнеча дупла –  
безодня [202].

Образ пахів – багатозначний  
символ у поезіях Світлани Кири-  
люк. Птахи втілюють омріяний  
стан душі – динамізму і легкості,  
лету, долання інерційних сил тя-  
жіння. Водночас це й символ духо-  
вного аристократизму, готовності  
до вищого суду: «я не належу до тих  
хто буде панікувати / коли зграї  
гіччоківського птаства / оселяться  
побіля будівель / ті хто гукає і б'є  
на сполох / згодом обов'язково схо-  
ваються / так показує досвід / так  
навчає історія / я їм відкрию воро-

та саду / віднайду Босха / викличу  
Пана / най вслухаються в голоси /  
птахів що принесли вість / хто зда-  
тен читати знаки / відколи помер  
Діоніс / й зруйновані всі ітаки [...] /  
так починатиметься / нове Єванге-  
ліє від Птаха» [129].

Це Євангеліє відкриває двері для  
янголів співчуття й демонструє не-  
відворотність проминання:

ніхто не зачинить двері  
птах битиметься об скло  
вдихаючи світло біле  
білого світу біль [197]

Назва збірки *Сад земних насолод*  
схиляє роздивлятися заховані за сто-  
рінками книги Світлани Кирилук, її  
метафоричним і символічним роз-  
маїттям інші палімпсестні сліди –  
зокрема, райські міти й докладно  
деталізовану картину земних чутте-  
вих утіх, створену Ієронімом Бошем  
(Босхом) на початку XVI ст., на поро-  
зі виникнення новочасної філософії  
раціоналізму. Авторка ніби запози-  
чує з твору мляра рівномірне світло,  
завдяки якому всі зображені на кар-  
тині об'єкти позбавлені тіні, справ-  
ляючи враження ірреальності. У  
проекції літератури це виражається  
в домінуванні образної умовності,  
панування тропічних засобів – мета-  
фор, алегорій, символів. У вірші *Сад  
земних насолод*. Версія досить про-  
мовисто вказано на першовитоки  
авторського поетичного мітосвіту:  
«Коли Ева з Адамом зійшли із кар-  
тини Босха, / була північ. І вітер хо-  
лодний обмацував вигини тіл. / Біла  
ангельська одіж між небом й землею  
сохла. / Задивився Адам і для Еви зі-  
рвати хотів. / Була північ. І яблуко  
черви сточили. І Змія / слід застиг  
на стежках зеленим м'яким полотні.  
/ І старий Саваоф, мов приречений,

небо міряв / і відмірював кожному білі і чорні дні. / Тихо північ минала. Ішли без дороги в нікуди. / затерпало в Адамовім тілі уперте насіння. / І вслухалася Ева, як дивно тепліють груди / й проростає у лоні туге й прохолодне коріння» [41].

Адам і Ева на картині Босха зображені не вигнанцями божого Едему, а благословенною Христом парою. Проте центральна частина роботи – своєрідне випробування земними спокусами, які необхідно пройти – відміряні Саваофом «білі і чорні дні», які мають розкрити їх істинне призначення. І призначення це, виходячи із середньовічних цінностей, аж ніяк не в чуттєвих насолодах, які врешті завершуються покаранням. Тому вдало резонує у віршах Світлани Кирилюк сумна констатація Тараса Федюка: «ці люде – вони не від Бога – / від Босха...». У поетичній збірці *Сад земних насолод* змодельовано світ яскраво сублимованої, відчуженої чи заблокованої жіночності, і загалом, чуттєвості та бажань, у якому не лишається місця ані для звірів і трави, ані для зеленого кольору й теплої крові:

запах плодів передчасно  
зогнилих  
солodka акустика бджіл  
запізнилих  
травинки подолані спекою  
і комашині концерти

здавалося:  
все це зі мною завжди

а коли зупинилася  
щоби розкрити навстіж  
ворота саду старого

не віднайшла нічого [127]

Жінка як Ева, як істота біологічна, у цьому світі заперечується, як і знімається чиста жіноча ідентичність ліричної героїні, яка зчаста збивається у своїх рефлексіях на чоловічий рід, і промовляє чоловічим голосом. Жінка долається задля народження людини універсальної – просвітленої вірою, спорідненої деревам і птахам. *Сад земних насолод* – всього лиш зліпок, начеркова й недосконала копія обітованого на початку творення, а мандри цим садом – тимчасове земне паломництво. Попри те, що у першому вірші збірки констатується смерть кумирів, ліричні герої віршів Світлани Кирилюк уперто шукають свого Бога, загострено відчувають власну приреченість долати саме цей, відведений їм шлях, вузький і безрадінний, у цій напівмертвій, забутій Творцем країні.

Досвід духовного шляху проживається і проговорюється, проте у якусь мить це мовленнєве самовираження втрачає актуальність і зазнає знецінення, заперечуючись уславленням мовчання. Заключний поетичний цикл збірки – *Заповнення порожнечі: Розмови* приводить до висновку, що у цьому ветхому світі слова марні, ніби циклічно завершуючи тезу про марність усього, висловлену вже у першому розділі книги в іронічно названому вірші *Бунт*: «Кидаю під ноги дрантя мрій / (ця одіж ніколи не мала пристойного вигляду!) / і гола, мов заблукана / в літі дитина / іду шукати теплий пісок, / аби будувати / високі замки ілюзій / (будувати і загортати, / будувати і загортати, / і відтиски пальців / на жовтому піску / лишати)» [28].



Зрештою, усе, що мало відбутися, і всі пророцтва – були давно і наперед знані. Усвідомлення марности слова веде в останньому розділі книги до остаточного зречення – ісихазму, на різні лики якого нашттовхується читач, завершуючи читання книги: «мовчання таке досконале / як цупка не розтиснена пружина / на воротах старого дому / де живуть привиди / тіні чужих таємниць // іржава колодочка болю / до котрої нікому немає діла» [211].

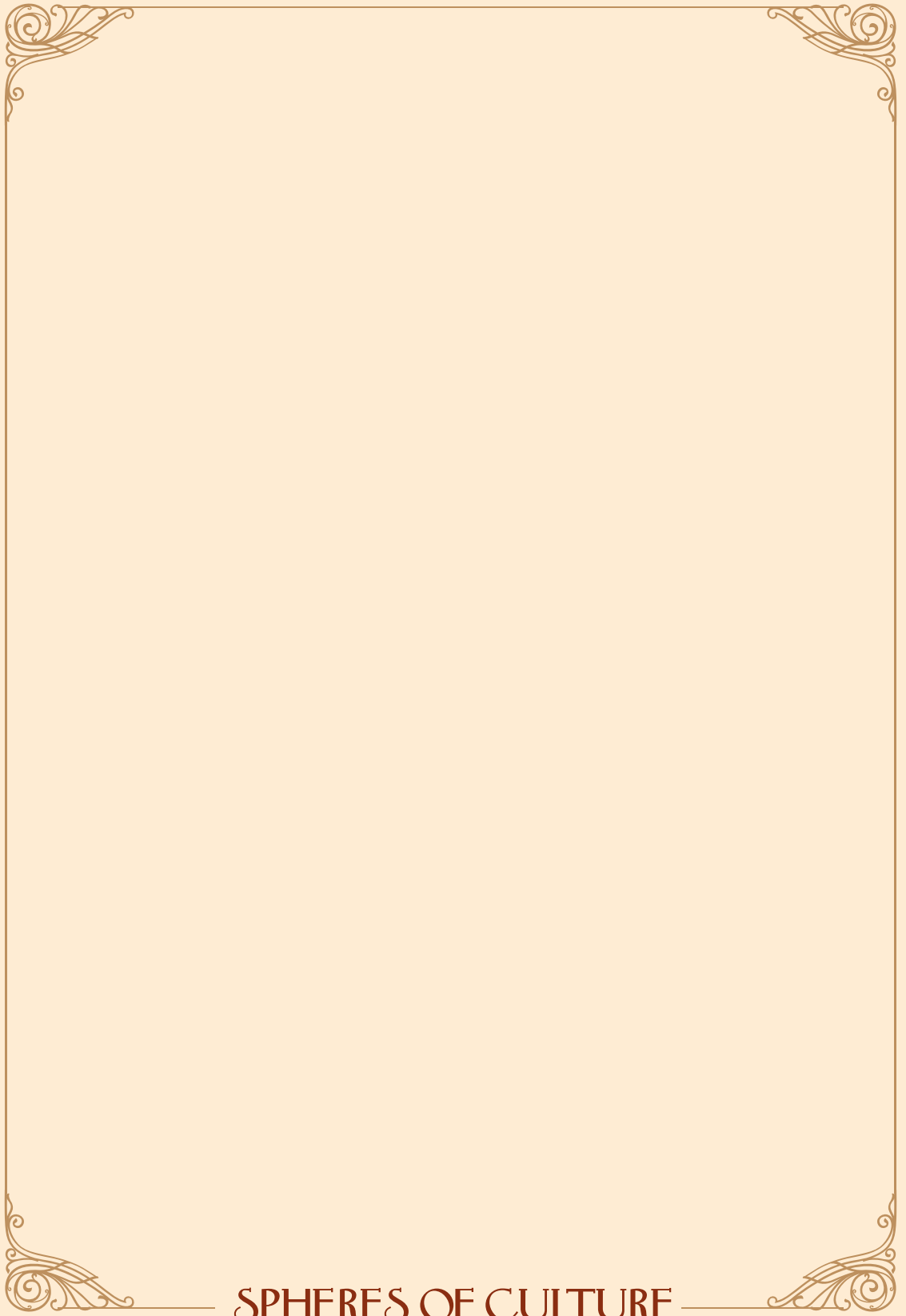
*мовчання – золото*  
так хтось сказав колись

живу в золотій пустелі  
мовчання  
перетворюючись поволі  
на мумію

на устах застигли слова  
квітами непочутими  
золотітимуть

як прийдете  
поговорити [216].

**Halyna Levchenko,**  
Ivan Franko Zhytomyr State  
University, Ukraine



SPHERES OF CULTURE