



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 XVII



Lublin 2018

**Editor-in-Chief:**

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

**Editorial Board:**

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

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

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

**Political Science**

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

**Philological Science**

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

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

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

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

Copyright © 2018 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>Yuliya Lysanets.</b> Narrative Unreliability in the Literary and Medical Discourse of the U. S. Prose	16
<b>Antonina Lakhmaniuk.</b> <i>At a High Price</i> by Mykhailo Kotsiubynskyi in the Context of Cognitive Narratology	23
<b>Liudmyla Dzhyhun.</b> The Poetics of the Artistic Cyclicity in the Ukrainian Diaspore Memoir Writing Structure	30
<b>Svitlana Yagello.</b> Women's Images – Personifications of Time in Demonological Stories of the Ukrainian Carpathians	39
<b>Hennadiy Noha, Olena Yakymovych.</b> Medical Discourse in the Letters of Hryhoriy Skovoroda to Mykhaylo Kovalynskyi: Text and Context	46
<b>Rostyslav Chopyk.</b> <i>Natalka Poltavka</i> by Ivan Kotliarevskyi vs <i>Cossack-Poet</i> by Alieksandr Shakhovskii: The Response to the Imperial Challenge in Skovoroda's Philosophy Spirit (To the 200 <sup>th</sup> Anniversary of the "Grand Mother of the Ukrainian stage")	55
<b>Olha Tovt.</b> Female Images-Characters in Historical Dramaturgy of Mykola Kostomarov	70
<b>Vyacheslav Onipko.</b> The Source Study Aspect of the Family Correspondence of Olha Kosach (Olena Pchilka)	76
<b>Oksana Kuzmenko.</b> The Concepts of the Dramatic Existence of a Human in the Folklore Studies by Ivan Franko	85
<b>Larysa Kutsa.</b> Poetic Triptych <i>Semper tiro</i> by Ivan Franko: the Profile of the Actual Author	95
<b>Kateryna Shmeha.</b> Cultural Hero as a Representation of Masculine Ideal in Ivan Franko's Prose	107
<b>Wang Xiaoyu.</b> Psychological Dilemma of Ivan Franko Story <i>Boa constrictor</i> : "A Millionaire Syndrome" or "An Inferiority Complex"?	116
<b>Oleksandr Starosta.</b> The Image-Concept of Soul in the Poetry of Volodymyr Samiilenko	123

<b>Serhiy Romanov.</b> “To Be a Girl”: Lesya Ukrainka and Olha Kobylanska Experience	129
<b>Svitlana Kyryliuk.</b> The Person of the Epoch in “the Silent Film” in the Modernism Discourse (On Examples of Ukrainian Prose)	138
<b>Vasyl’ Zelenchuk.</b> Folk, Ethnographic and Literary Works of Petro Shekeryk-Donykiv	151
<b>Nataliya Zubyk.</b> Verse Analysis of Unpublished Poetry of Petro Karmanskyi (Collection of Poems <i>The Autumn Stars</i> )	158
<b>Iryna Rozdolska.</b> Yevhen Malaniuk and Ukrainian Sich Riflemen: the Problem of Generative Definition of Military Generations in Literature	166
<b>Nataliya Babiuk.</b> Functional Aspect of “Corporeality” of Chernivtsi in the Storytelling Cycle of Iryna Vilde <i>Butterflies on the Hairpins</i>	177
<b>Nataliya Dovhanych.</b> Trauma in Ukrainian Post-war Emigration Literature (On the Example of Novels by Ihor Kachurowskyi, Olena Zvyhayna and Oleksa Izarskyi)	187
<b>Daryna Voronovska.</b> Reading <i>Great Bridge</i> by Oleh Lysheha Through the Prism of Literary Communication	196
<b>Diana Zozuliak.</b> The Traditions of Wedding Ceremonies in the Novel <i>Sentinel-Mountain</i> by Stepan Pushyk	201
<b>Ivanna Devdiuk.</b> Home Topos in the Novels <i>A Little Drama</i> by Valerian Pidmohylnyi and <i>Lady Chatterley’s Lover</i> by David Lawrence	205
<b>Ivan Megela.</b> Reception of Viennese “Modern” in Ukraine	214
<b>Tetiana Monolatii.</b> Yozeph Rot as Journalist and Author of Reports <i>Polnisch-russischer Krieg</i>	225
<b>Nataliya Bilyk.</b> Urban Exfrase of the Novel by Mileta Prodanovich <i>Elisha in the Land of the Holy Corps</i>	234
<b>Vira Kotovych.</b> The Phenomenon of Imagery in the Ukrainian Oikonim Space	240
<b>Oksana Chahan.</b> Nomination of Processes of Traditional Rural Construction in the Boyko Dialects	279

<b>Roksana Bilousova.</b> Peculiarities of Foreign Language Borrowings in Terminology of Library Science and Bibliography	257
<b>Liudmyla Smenova.</b> Terminologization and Reterminologization of Verbs with the Meaning of the Action and Process in the Sphere of Computer Technologies	265
<b>Nataliya Luzhetska.</b> Ivan Franko as a Founder of the Ukrainian Linguopolitological Thought	275
<b>Mariya Stetsyk.</b> Dialectal Language Thinking of Vasyl Stepanyk as a Linguo-Aesthetic Phenomenon (Through the Prism of Translation)	285
<b>Lesia Baranska.</b> Codification of the Sacred Array of the Prose of Maria Matios Based on Conceptual Fields	293
<b>Oksana Mykytiuk.</b> Lingualization of Territorial Subcodes in the Language Worldview of Dmytro Dontsov	299
<b>Yaroslav Yaremko.</b> Evolution of the Concept Nation in the Context of the Ukrainian Political Thought	306
<b>Amirali Guseinov.</b> Linguo-Semiotic Parameters of Linguistic Personality in German Gastronomic Communication	316

## History

<b>Serhiy Seheda.</b> Rostyslav Yendyk as a Representative of the Lviv Anthropological School	326
<b>Ivanna Repeta.</b> Memory as a Metamorphosis of History: the Museum Aspect	335
<b>Olha Komarova.</b> Development of Ukrainian Cooperation of East Ukraine on Example of Activity of Domanytskyi Brothers (1917 – 1920)	342
<b>Ihor Sribniak.</b> Language, Defensive and Mobilization Mission of Ukrainian Periodicals in Łańcut Camp (Poland) of Ukrainian Soldiers from May to June 1921	348
<b>Ihor Liubchyk.</b> Social Adaptation of Evicted Ukrainians From Poland to Ukrainian SSR	360

**Oleh Babenko.** Specific Features of Formation and Activities of the Body of Builders and Personnel of the Kremenchuk Hydraulic Power Station 369

### **Cultural Studies**

**Mariya Zalevska.** Historical Review of the Development of Golden Embroidery in Ukraine 380

**Roksolana Diakivnych.** The Impact of Cultural and Educational, Sports and Religious Societies on Premarital Interaction of Youth in Western Galicia (Opillia) (End of the 19<sup>th</sup> – First Half of the 20<sup>th</sup> Century) 388

**Nataliya Kysla.** Transformation of Theater Culture at the Border of Classical and Post-non-Classical Image of the World 396

**Serhiy Demyanenko.** All-Ukrainian Theater Festival “Premieres of the Season” in the Socio-Cultural Space of Ukraine 405

### **Musical Studies**

**Nataliya Beliavina.** Polish Royal Courtier Chapel in the 16<sup>th</sup> Century: History of Development, Creative Personalities, Concert Style 414

**Myroslava Novakovych.** Viennese Operetta in the Galician Cultural Space of the Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Centuries 422

**Serhiy Leontiev.** Role of Music in the Context of Action Films 429

**Andriy Tkachuk.** Expressive Possibilities of Bassoon Timbre on the Example of the Concert for Bassoon with the Symphony Orchestra of Vadym Homoliaka 435

**Anastasiya Kravchenko.** The Polystylistic Nature of Intertextual Structures in Ensemble Music of Ukraine at the Turn of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>th</sup> Centuries 443

### **Politology**

**Ivan Zelmanovych.** Russian Aggression in Ukraine: Challenges of the Modern Security System 453



## Social and Media Communication

- Yuriy Kalichak.** Theoretical Aspects of Professional Training of Preschool Educators in Universities 460
- Serhiy Kozak.** Belarusian Topic in the Ukrainian Emigration Press (According to the “Ukrainski Visti” Newspaper, 1945 – 2000, Germany, USA) 466
- Ivan Tsyperdiuk.** Ukrainian Helsinki Human Rights Union and Radio Liberty (to the 30th Anniversary of the Creation of the UHHRU) 475
- Mariya Kuznetsova.** The Influence of Gender and Age Stereotypes on the Images of TV Presenters of Popular Science TV Programs 481
- Olena Zinenko.** Reversing the Value of Public Space as a Place of a Public Event Realization 489
- Iryna Sakivska.** Ukraine in “The Washington Post” Agenda Setting in First Quarter of 2014 497
- Yuliya Harkavenko.** Photograph as a Source of Stereotypes: Issue of Stereotypization of Ukraine in British, German and French Mass-Media Discourse 509

## Reviews

- Conception of the Functioning of Biblical Hermenevtics Discurs  
Nataliya Levchenko, *Biblical Hermeneutics in Ancient Ukrainian Literature*,  
[In Ukrainian], Kharkiv: Maydan 2018, 392 pp.  
(Ihor Nabytovych) 516
- Liberation from Minotaur’s Labyrinth of Prejudice and Oblivion  
Alla Shvets, *Woman with Ariadne’s Strength: Natalia Kobrynska’s Life World  
in Generational, Worldview and Creative Dimension*, [In Ukrainian],  
Lviv 2018, 752 pp.  
(Halyna Levchenko) 520

## CONTENTS

## Philology

<b>Yuliya Lysanets.</b> Narrative Unreliability in the Literary and Medical Discourse of the U. S. Prose	16
<b>Антоніна Лахманюк.</b> Дорогою ціною Михайла Коцюбинського в контексті когнітивної наратології	23
<b>Людмила Джигун.</b> Поетика художньої циклічності у структурі української діяспорної мемуаристики	30
<b>Світлана Ягело.</b> Жіночі образи-персоніфікації часу в демонологічних оповіданнях українців Карпат	39
<b>Геннадій Нога, Олена Якимович.</b> Медичний дискурс у листах Григорія Сковороди	46
<b>Ростислав Чопик.</b> Наталка Полтавка Івана Котляревського vs Казак-стихотворець Александра Шаховського: сквородинська відповідь імперському виклику (до 200-річчя «праматері української сцени»)	55
<b>Ольга Товт.</b> Жіночі образи-характери в історичній драматургії Миколи Костомарова	70
<b>В'ячеслав Оніпко.</b> Джерелознавчий аспект родинного листування Ольги Косач (Олени Пчілки)	76
<b>Оксана Кузьменко.</b> Концепти драматичної екзистенції людини у фольклористичних дослідженнях Івана Франка	85
<b>Лариса Куца.</b> Поетичний триптих Івана Франка <i>Semper tiro</i> : профіль власне автора	95
<b>Катерина Шмега.</b> Культурний герой як репрезентація маскулинного ідеалу у прозі Івана Франка	107
<b>Ван Сяюй.</b> Психоаналітична дилема повісті <i>Boa constrictor</i> Івана Франка: “синдром мільйонера” чи “комплекс меншовартости”?	116
<b>Олександр Староста.</b> Образ-концепт “душа” у ліриці Володимира Самійленка	123

<b>Сергій Романов.</b> “Бути дівчиною”: досвід Лесі Українки та Ольги Кобилянської	129
<b>Світлана Кирилюк.</b> Людина епохи “німого кіно” в модерністському дискурсі (на матеріалі української прози)	138
<b>Василь Зеленчук.</b> Фольклорно-етнографічна та літературна спадщина Петра Шекерика-Доникова	151
<b>Наталія Зубик.</b> Віршознавчий аналіз неопублікованих поезій Петра Карманського (Збірка <i>Осінні зорі</i> )	158
<b>Ірина Роздольська.</b> Євген Маланюк та Українські Січові Стрільці: проблема генераційного означення воєнних поколінь у літературі	166
<b>Наталія Бабюк.</b> Функціональний аспект “тілесности” Чернівців у повістевому циклі Ірини Вільде <i>Метелики на шпильках</i>	177
<b>Наталія Довганич.</b> Травма в українській повоєнній літературі (На прикладі романів Ігоря Качуровського, Олени Звичайної та Олекси Ізарського)	187
<b>Дарина Вороновська.</b> Прочитання <i>Великого мосту</i> Олега Лишеги крізь призму літературної комунікації	196
<b>Діана Зозуляк.</b> Традиції весільної обрядовості у романі <i>Страж-гора</i> Степана Пушика	201
<b>Іванна Девдюк.</b> Топос дому в романах <i>Невеличка драма</i> Валер’яна Підмогильного та <i>Коханець леді Чатерлей</i> Девіда Лоуренса	205
<b>Іван Мегела.</b> Рецепція віденського «модерну» в Україні	214
<b>Тетяна Монолатій.</b> Йозеф Рот як журналіст і автор репортажів <i>Polnisch-russischer Krieg</i>	225
<b>Наталія Білик.</b> Урбаністичний екфразис роману Мілети Продановича <i>Еліша в країні Святих Коронів</i>	234
<b>Віра Котович.</b> Феномен образности в українському ойконімному просторі	240
<b>Оксана Чаган.</b> Номінація процесів традиційного сільського будівництва в бойківських говірках	249

<b>Роксана Білоусова.</b> Особливості запозичень у термінології бібліотекознавства і бібліографознавства	257
<b>Людмила Сменова.</b> Термінологізація та ретермінологізація дієслів на позначення дій, процесів у сфері комп'ютерних технологій	265
<b>Наталія Лужецька.</b> Іван Франко як основоположник української лінгвополітологічної думки	275
<b>Марія Стецик.</b> Діалектне мовомислення Василя Стефаника як лінгвоестетичний феномен (крізь призму перекладу)	285
<b>Леся Баранська.</b> Кодифікація сакрального масиву прози Марії Матіос за поняттєвими полями	293
<b>Оксана Микитюк.</b> Лінгвалізація територіяльних субкодів у мовній картині світу Дмитра Донцова	299
<b>Ярослав Яремко.</b> Еволюція концепту нація в контексті української політичної думки	306
<b>Амір Гусейнов.</b> Лінгвосеміотичні параметри мовної особистості у німецькій гастрономічній комунікації	316

## History

<b>Сергій Сегеда.</b> Ростислав Єндик як представник львівської антропологічної школи	326
<b>Іванна Репета.</b> Пам'ять як метаморфоза історії: музейний аспект	335
<b>Ольга Комарова.</b> Розвиток кооперативного руху Наддніпрянської України на прикладі діяльності братів Доманицьких (1917 – 1920)	342
<b>Ігор Срібняк.</b> Мовно-охоронна та мобілізаційна місія української періодики у таборі інтернованих вояків-українців Ланьцут у Польщі (травень-червень 1921 р.)	348
<b>Ігор Любчик.</b> Суспільна адаптація українських переселенців із Польщі в УРСР	360

- Олег Бабенко.** Особливості формування та діяльності колективу будівельників і працівників кременчуцької ГЕС 369

### Cultural Studies

- Марія Залевська.** Історичний огляд розвитку золотного шитва в Україні 380
- Роксолана Дяківнич.** Вплив культурно-просвітніх, спортивно-руханкових та релігійних товариств на дошлюбне спілкування молоді східної Галичини (Опілья) (кінець XIX – перша половина XX ст.) 388
- Наталія Кисла.** Трансформація театральної культури на межі клясичного та постнеклясичного образу світу 396
- Сергій Дем'яненко.** Всеукраїнський театральний фестиваль “Прем'єри сезону” у соціокультурному просторі України 405

### Musical Studies

- Наталія Беявіна.** Польська королівська придворна капела у XVI ст.: історія розвитку, творчі особистості, концертний стиль 414
- Мирослава Новакович.** Віденська оперета у галицькому культурному просторі кінця XIX – початку XX століть 422
- Сергій Леонт'єв.** Роль музики у створенні контексту фільмів жанру “action” 429
- Андрій Ткачук.** Виразові можливості фаготового тембру на прикладі концерту для фагота з симфонічним оркестром Вадима Гомоляки 435
- Анастасія Кравченко.** Полістилістична природа інтертекстуальних структур в ансамблевій музиці України межі XX – XXI століть 443

### Politology

- Іван Зельманович.** Російська агресія в Україні: виклики для сучасної системи міжнародної безпеки 453

## Social and Media Communication

- Юрій Калічак.** Теоретичні аспекти професійної підготовки фахівців дошкільного профілю у закладах вищої педагогічної освіти 460
- Сергій Козак.** Білоруська тема в українській еміграційній періодиці (за публікаціями часопису “Українські Вісті”, 1945 – 2000, Німеччина, США) 466
- Іван Ципердюк.** Українська Гельсінська спілка та радіо “Свобода” (до 30-ліття створення УГС) 475
- Марія Кузнецова.** Вплив гендерних та вікових стереотипів на образи телеведучих науково-популярних телепрограм 481
- Олена Зіненко.** Переосмислення значення публічного простору як місця реалізації публічної події 489
- Ірина Саківська.** Україна в порядку денному “The Washington Post” у першому кварталі 2014 року 497
- Yuliya Harkavenko.** Photograph as a Source of Stereotypes: Issue of Stereotypization of Ukraine in British, German and French Mass-Media Discourse 509

## Reviews

- Концепція функціонування біблійного герменевтичного дискурсу  
Наталія Левченко, *Біблійна герменевтика в давній українській літературі*,  
Харків: Майдан 2018, 392 с.  
**(Ігор Набитович)** 516
- Визволення з лабіринту мінотавра упереджень і забуття  
Алла Швець, *Жінка з хистом Аріядни: Життєвий світ Наталії Кобринської в  
генераційному, світоглядному та творчому вимірах*, Львів:  
Інститут Івана Франка НАН України; Лекторій СУА з жіночих студій;  
ВГО Союз Українок 2018, 752 с.  
**(Галина Левченко)** 520

# Philology

Yuliya Lysanets

## NARRATIVE UNRELIABILITY IN THE LITERARY AND MEDICAL DISCOURSE OF THE U. S. PROSE

Ukrainian Medical Stomatological Academy, Ukraine

*Abstract:* The article analyzes the features of patient's unreliable narration in the literary and medical discourse of the 20<sup>th</sup> century U. S. prose as exemplified by William Burroughs' *Naked Lunch* (1959), Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), Walker Percy's *Love in the Ruins* (1971), *Lancelot* (1977), and Denis Johnson's *Jesus' Son* (1992). The material under consideration suggests a wide range of narrative unreliability due to patients' mental disorders or long-term substance abuse. The author detects the signs of unreliable narration using Paul Grice's conversational maxims and systematizes these peculiarities depending on the author's intentions. The impact of narrative unreliability on the reader's receptive activity has been examined.

*Keywords:* literary and medical discourse, the U. S. literature, the 20<sup>th</sup> century prose, narrator, narrative unreliability

The term "unreliable narrator" was introduced in the early 1960s by William Booth [5] to describe a situation where moral standards of the narrator and those of the implicit author do not coincide. In other words, unreliable narration implies violation of the tacit agreement between the author and the audience, according to which the events are described as they are. James Phelan identifies six types of unreliability which form two larger categories ("mis-" and "under-"): misreporting, misinterpreting (misreading) and misevaluating (misregarding); underreporting, underinterpreting (underreading), and underevaluating (underregarding) [14, 90]. In cases when the narrator's credibility is compromised, a literary text requires significant interpretative abilities of the reader in

order to recognize, perceive and decipher narrative unreliability. Moreover, unreliable narrator can act as a sensibilizer, a reorganizer and a facilitator of the reader's perception [1], [2]. The aim of the research is to examine patient's narrative unreliability in the literary and medical discourse of the 20<sup>th</sup> century U. S. prose as exemplified by William Burroughs' *Naked Lunch* (1959), Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), Walker Percy's *Love in the Ruins* (1971), *Lancelot* (1977), and Denis Johnson's *Jesus' Son* (1992).

According to Tom Kindt, each narrative can be regarded as a communicative cooperation, and therefore the unreliable narrator may be interpreted as a cancellation of this communicative agreement [9, 133]. That is why



the researcher refers to Paul Grice's principle of cooperation which states: "Make your contribution such as it is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged" [12, 86]. In order to perform a successful and effective communication process, the participants of the communicative situation should follow four basic conversational maxims. In other words, literary narratives can be deciphered via the application of Gricean conversational maxims of quality, quantity, manner and relation. Hence, the textual signs of deviant narration can be found when the narrator violates the maxim of quality ("be truthful; do not give information that is false or that is not supported by evidence"), the maxim of quantity ("be as informative as you possibly can; give as much information as is needed, and no more"), the maxim of manner ("be as clear, as brief, and as orderly as you can; avoid obscurity and ambiguity") or the maxim of relation ("be relevant; say things that are pertinent to the discussion") [9, 130-134].

Patients' narratives constitute a productive basis for application of the aforementioned method [10], [11]. As Johanna Shapiro states, a reliable retelling of patient's experience is inevitably obscured by the narrator's internal status [17, 70]. Moreover, there is always a "bias of personal motivation", that is, "a desire to present oneself in a more positive light" [17, 70]. Greta Olson suggests two subcategories: "fallible" unreliable narrators whose accounts are inconsistent due to lack of awareness, and "untrustworthy" unreliable narrators who deliberately distort the account of events for particular

reasons [13, 94]. Thus, it is relevant to analyze the literary and medical discourse of the U.S. prose and determine how exactly patients violate the postulates of narrative communication. The material of the research suggests a wide range of narrative unreliability due to patients' mental disorders and long-term addiction: *Naked Lunch* is the embodiment of the author's grotesque experience of drug abuse; Chief Bromden in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* is diagnosed with schizophrenia; Dr. Thomas More in *Love in the Ruins* is a delirious alcoholic; Lancelot Lamar is hospitalized at a mental institution after having murdered his wife, and *Jesus's Son* features a drug-addicted narrator. In each particular case, the patient's unreliable narration serves the author's certain intention. The novels under consideration are characterized by homodiegetic narrators in the extradiegetic situation (the character's narrative of the first level). Thus, within the framework of analyzed discourse, the narrator tells a story, in which he acts both as a character and as a narrative source, occupying the position of "an involved eyewitness" [4, 232]. As a result, the reader has the opportunity to perceive and re-consider the events "from the inside" of the story.

*Naked Lunch* is presented for the most part through the prism of William Lee – a first-person narrator with a limited perspective. The drug-addicted narrator provides extensive accounts of his grotesque hallucinatory experiences, which renders his descriptions of the surrounding setting highly unreliable. It is necessary to bear in mind that the author himself was a drug addict for a long period of time, and he refers directly to this personal experi-

ence in the foreword to *Naked Lunch*. In fact, it partially explains the chaotic and disordered manner of narration in the novel: "I awoke from The Sickness at the age of forty-five, calm and sane, and in reasonably good health except for a weakened liver and the look of borrowed flesh common to all who survive The Sickness... Most survivors do not remember the delirium in detail. I apparently took detailed notes on sickness and delirium. I have no precise memory of writing the notes which have now been published under the title *Naked Lunch*. The title was suggested by Jack Kerouac. I did not understand what the title meant until my recent recovery" [6, 4]. It should be noted that William Burroughs defines his addiction as an illness with its own pathogen, course and progression: "The *Sickness* is drug addiction and I was an addict for fifteen years. When I say addict I mean an addict to junk (generic term for opium and/or derivatives including all synthetics from demerol to palfium). [...] I have seen the exact manner in which *the junk virus* operates through fifteen years of addiction" [6, 4].

As a result, *Naked Lunch* as an example of postmodern fiction deliberately blurs the boundaries between fact and delusion, providing highly fragmented accounts: "*Disintoxication Notes*. Paranoia of early withdrawal... Everything looks blue... Flesh dead, doughy, toneless. Withdrawal Nightmares. A mirror-lined cafe. Empty. ...Waiting for something... A man appears in a side door... A slight, short Arab dressed in a brown jellaba with grey beard and grey face... There is a pitcher of boiling acid in my hand... Seized by a convulsion of urgency, I throw it in his face..." [6, 32];

"I try to focus the words... they separate in meaningless mosaic..." [6, 37]. The homodiegetic narrator constantly provides extensive descriptions of the surrounding world which are extremely obscure, intricate and vague. Thus, the narrator violates the maxim of manner: "A guard in *a uniform of human skin*, black buck jacket with *carious yellow teeth buttons*, an elastic pull-over shirt in *burnished Indian copper*, *adolescent-nordic-sun-tan slacks*, *sandals from calloused foot soles of young Malayan farmer*, an ash-brown scarf knotted and tucked 55 in the shirt" [6, 32]. The author applies the technique of narrative unreliability with the view of challenging and questioning the traditional conventions, notions and ideas.

In *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), Ken Kesey applies the technique of unreliable narration through the prism of a schizophrenic patient Chief Bromden, whose narrative perspective provides the novel with a strong ambiguous effect and engages the reader's interpretative role. First of all, it is obvious that Chief Bromden contradicts himself, thus violating the maxim of manner. The final passage of the first chapter is perhaps the best example of this tendency: "I been silent so long now it's gonna roar out of me like floodwaters and you think the guy telling this is ranting and raving my God; you think this is too horrible to have really happened, this is too awful to be the truth! But, please. It's still hard for me to have a clear mind thinking on it. *But it's the truth even if it didn't happen*" [8, 8]. In Chapter 7, the narrator is in doubt about the tangibility of his hallucinations: "Right and left there are other things happening just as bad -

*crazy, horrible things too goofy and outlandish to cry about and too much true to laugh about – but the fog is getting thick enough I don't have to watch. [...] Idiot, you just had a nightmare; things as crazy as a big machine room down in the bowels of a dam where people get cut up by robot workers don't exist. But if they don't exist, how can a man see them?"* [8, 82].

Bromden's paranoid narrative hints the reader that the surrounding reality is a vague and uncertain phenomenon: "I creep along the wall quiet as dust in my canvas shoes, but they got special sensitive equipment detects my fear and they all look up, all three at once, eyes glittering out of the black faces like the hard glitter of radio tubes out of the back of an old radio" [8, 150]. Yet another narrative contradiction can be traced at the syntactical level of Bromden's story: the novel starts in the present tense ("They're out there. Black boys in white suits up before me to commit sex acts in the hall and get it mopped up before I can catch them. They're mopping when I come out the dorm, all three of them sulky and hating everything, the time of day, the place they're at here, the people they got to work around" [8, 3]). Thus, the narrator's escape from the asylum at the end of the novel is a dubious fact. In other words, the reader obtains a certain amount of receptive liberty and has to decide, whether to believe Bromden's story or not.

Another peculiarity of Bromden's narration is his constant exaggeration and hyperbolization of what he sees. Hence, the maxim of quality is also violated. For instance, the force of Pete's blow in Chapter 5 is obviously exaggerated: "The black boy whammed flat

against the wall and stuck, then slid down to the floor like the wall there was greased. *I heard tubes pop and short all over inside that wall, and the plaster cracked just the shape of how he hit*" [8, 11]. As a result, McMurphy's appearance becomes particularly hyperbolized in the narrator's perception: "*He sounds big*. I hear him coming down the hall, and *he sounds big* in the way he walks, and he sure don't slide; he's got iron on his heels and he rings it on the floor like horseshoes. <...> He talks a little the way Papa used to, voice *loud and full of hell*" [8, 11]; "...it's *free and loud* and it comes out of his *wide grinning mouth* and spreads in rings *bigger and bigger* till it's *lapping against the walls all over the ward*. [...] I see how *big* and beat up his hands are" [8, 11]. Likewise, Miss Ratched is hyperbolized as "The Big Nurse": "*The Big Nurse put a thousand pounds down me* and I can't budge out of the chair" [8, 9]; "So she really lets herself go and her painted smile twists, *stretches to an open snarl*, and *she blows up bigger and bigger, big as a tractor*, so *big* I can smell the machinery inside the way you smell a motor pulling *too big* a load" [8, 5]. As one can easily observe, the narrator constantly repeats the word "big" in his descriptions, which can be interpreted as a violation of the maxim of quantity. In our opinion, unreliable narration in the novel discloses the author's profound intentions to express the ideas, as defined by Tetiana Denysova, about "the incompleteness of a human being, and even more – about the uncertainty, randomness and chaotic nature of the human history" [3, 325].

The narrator in *Love in the Ruins* by Walker Percy is remarkable due to the fact that Thomas More is a physician

who suffers from alcoholic delirium. The narrator contradicts himself, thus violating the maxim of manner. For instance, the narrator observes: "As best I can piece out the Colonel's *rambling, almost incoherent account*, the following events took place earlier this morning. *There is no reason to doubt their accuracy*" [15, 283]. Moreover, the alcoholic narrator fails to provide accurate numeric details: "Here *for fifty years* lived the Bledsoes, locked in, while golf balls caromed around the patio, ricocheted off Spanish balconies and window grills" [15, 98], and then later: "Yonder in the streaked stucco house dwelled the childless Bledsoes *for thirty years* while golf balls caromed off the walls, broke the windows and roof tiles, ricocheted around the patio" [15, 246]. Lancelot Andrewes Lamar, the protagonist of Walker Percy's eponymous novel, is an unreliable narrator hospitalized at a mental institution. Lancelot's account of events is characterized by unrestricted transfers back and forth between the present time and reflections on the past, which disrupts the maxim of relation: "It bothers you a bit too, doesn't it? You are shy with me. But you like my window and my little view, I can see. [...] It makes a pretty scene today, don't you think? All Souls' Day. A pleasant feast for the dead: the women in the cemetery whitewashing the tombs, trimming the tiny lawns, setting out chrysanthemums, real and plastic, lighting candles, scrubbing the marble lintels. They remind me of Baltimore housewives on their hands and knees washing the white doorsteps of row houses. [...] In New Orleans I have noticed that people are happiest when they are going to funerals, making money, taking care of the dead, or put-

ting on masks at Mardi Gras so nobody knows who they are" [16, 3]. *Lancelot* is structured in the form of the protagonist's unilateral conversation with a mute interlocutor (Percival – a physician and a priest). Percival pronounces only thirteen words in the entire novel; however, he is vividly represented in Lancelot's reactions to his movements and facial expressions. Thus, the author effectively applies the "silence" narrative technique in this monodirectional "doctor – patient" communication. Furthermore, Lancelot violates the maxim of manner by providing ambiguous and indistinct accounts: "A cell like this, whether prison or not, is not a bad place to spend a year, believe it or not. *I think I have been here a year. Perhaps two. Perhaps six months. I am not sure*" [16, 4].

In Denis Johnson's collection of short stories *Jesus' Son* (1992), the narrator's perception is confused by long-term alcohol and heroin addiction, and as a result, the story is extremely fractured. The maxim of relation is violated when the narrator skips from the description of a gruesome accident (*Car Crash While Hitchhiking*) to scattered and irrelevant memories: "Down the hall came the wife. [...] *She didn't know yet that her husband was dead. We knew. [...] Some years later*, one time when I was admitted to the detox at Seattle General Hospital, I took the same track" [7, 292]. At the beginning of the story *Two Men* the narrator mentions the heroes (the two men), and then the narrative slips into a disjointed account, making the reader forget about these characters. Finally, the narrator remembers about these two men at the beginning of another story, *The Other Man*. Thus, in this case unreliable nar-

ration effectively triggers the author's game with the reader: the stories unfold their own internal "rules" of reception, and the reader needs to comply with them. Furthermore, the narrator confesses to the reader that he always tends to lie to other characters, particularly doctors: "But it's always been my tendency to lie to doctors, as if good health consisted only of the ability to fool them" [7, 292]. Thus, this narrator violates the maxim of quality by lying to doctors: "Are you hearing unusual sounds or voices?" the doctor asked. – "Help us, oh God, it hurts," the boxes of cotton screamed. – "Not exactly," I said" [7, 292]. In fact, the narrator is too eager to assure the doctor that he is healthy: "There was nothing wrong with me" [7, 291]; "There's nothing wrong with me. Down the hall came the wife" [7, 292]; "There's nothing wrong with me" – I'm surprised I let those words out" [7, 292]. Hence, the maxim of quality is also violated.

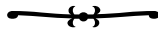
Thus, the analyzed prose works of the U. S. literary and medical discourse demonstrate vivid examples of patients' narrative unreliability. The material under consideration reveals a wide range of unreliable homodiegetic narrators with mental disorders and long-term substance abuse: William Lee in *Naked Lunch* is a drug addict who violates the maxim of manner by providing highly fragmented accounts and obscure descriptions of the surrounding world; Chief Bromden in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* suffers from schizophrenia and violates the maxims of quantity, quality and manner; Dr. Thomas More in *Love in the Ruins* is a delirious alcoholic who disrupts the maxims of manner and relation; Lancelot Lamar is an asylum patient

who neglects the maxim of manner; *Jesus's Son* features a drug-addicted narrator who flouts the maxims of quality and relation. Patients usually violate Paul Grice's conversational maxims unintentionally, except for the narrator in *Jesus's Son*, who confesses lying to other characters. In such a manner, the authors aspire to represent the uncertainty, ambiguity and fragility of the contemporary world and a modern man's worldview. In each particular case, the reader is engaged in an intricate receptive game with an unreliable narrator, and needs to choose a certain version of interpretation in order to decipher the author's profound message. Unreliable narration in the abovementioned novels requires further research in terms of Paul Grice's principle of cooperation, which will enable us to disclose the underlying mechanisms of the literary and medical discourse of the 20<sup>th</sup> century U. S. prose.

### Bibliography and Notes

1. Бережанська Юлія, "Ненадійний наратор" у малій прозі Густава Майрінка, [у:] Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. Сухомлинського: збірник наукових праць / Ред. В. Будака, М. Майстренко, Миколаїв 2012, Випуск 4–10, с. 14–19.
2. Бережанська Юлія, *Поетика експресіонізму у прозі Густава Майрінка: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*: 10.01.04, Сімферополь 2013, 20 с.
3. Денисова Тамара, *Роман і романист США XX століття*, Київ: Дніпро 1990, 363 с.
4. Мацевко-Бекерська Лідія, *Українська мала проза кінця XIX – початку XX століття у дзеркалі наратології*, Львів: Сплайн 2008, 408 с.

5. Booth Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: Chicago University Press 1961, 455 pp.
6. Burroughs William, *Naked Lunch*, London: Harper Collins 2012, 320 pp.
7. Johnson Denis, *Car Crash while Hitchhiking*, [in:] *The Scribner Anthology of Contemporary Short Fiction: 50 North American Stories Since 1970*, New York: Simon and Schuster 2012, pp. 288-292.
8. Kesey Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, London: Penguin Books 2012, 320 pp.
9. Kindt Tom, *Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period*, [in:] *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First Person Novel*, New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 129-147.
10. Lysanets Yuliia, *Patient's Unreliable Narration in the Modern Cinematic Discourse*, [y:] *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*, Серія Філологічна: збірник наукових праць, Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія" 2015, Випуск 52, с. 11-13.
11. Lysanets Yuliia, *Narrative Unreliability in Doctor-Patient Communication*, [y:] *Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури*, Одеса 2014, с. 97-99.
12. Nünning Ansgar, Surkamp Carola, Zerweck Bruno, *Unreliable Narration: Studien Zur Theorie Und Praxis Unglaubwürdigen Erzählens in Der Englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, 281 S.
13. Olson Greta, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, [in:] *Narrative* 2003, 11 (1), pp. 93-95.
14. Phelan James, *The Lessons of "Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day*, [in:] *Narratologies* 1999, pp. 88-109.
15. Percy Walker, *Love in the Ruins*, New York: Farrar Straus & Giroux 1971, 403 pp.
16. Percy Walker, *Lancelot*, New York: Open Road Media 2011, 241 pp.
17. Shapiro Johanna, *Illness Narratives: Reliability, Authenticity and the Empathic Witness*, [in:] *Medical Humanities* 2011, 37 (2), pp. 68-72.



**Antonina Lakhmaniuk**

**AT A HIGH PRICE BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI  
IN THE CONTEXT OF COGNITIVE NARRATOLOGY**

Volodymyr Hnatiuk Ternopil' National Pedagogical University, Ukraine

**Антоніна Лахманюк**

**ДОРОГОЮ ЦІНОЮ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО  
В КОНТЕКСТІ КОГНІТИВНОЇ НАРАТОЛОГІЇ**

*Abstract:* The article deals with the adventure short story *At a High Price* by Mykhailo Kotsiubynskyi in order to reveal readers' aesthetic reactions. The theoretical background of the article covers main aspects of cognitive narratology (D. Herman) as the concept of frames and the concept of scripts (Ch. Fillmore, O. Kubriakova, D. Herman). It figures out fundamental matters of this science. There is given a detailed analysis of peculiarities of narrative text organization from the cognitive point of view with involvement of reader's reception. Each text episode is considered as a separate frame, filled with actions. As a result of cognitive analysis we revealed permanent contrasts, which alter readers' expectations. There is traced the formula of the adventure text. The article examines readers' effects such as: surprise, cognitive uncertainty and cognitive ambiguity.

*Keywords:* adventure, cognitive narratology, frame, script, readers' expectations, aesthetic effects

Одним із майстрів пригодницького романтичного сюжету в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. вважають Михайла Коцюбинського. Хоч до жанру пригоди належить лише оповідання *Дорогою ціною* (за винятком деяких рис у дитячих оповіданнях), проте у цьому тексті він проявив себе, за влучним висловлюванням Ярослава Поліщука, як «вправний оповідач, із добре виробленими професійними прийомами, гідними “першорядного белетриста” (І. Франко). Він добротню вибудовує сюжет; уміло веде інтригу,

тримаючи читача в напруженні від перших сторінок до розв'язки оповідання; знає, де перервати оповідь, лишаячи додумувати подробиці читачеві. Плястично зображені пригодницькі сцени, без яких такий твір не був би повноцінним...» [8, 74-75].

Літературознавець Юрій Кузнецов у книзі *Слідами феї Моргани* зазначає: «Сюжетні колізії з несподіваними поворотами, з балансуванням на межі життя і смерті свідчать про те, що М. Коцюбинському справді вдалося створити цікавий, гостросюжетний,

пригодницький твір» [6, 184]. Дослідник говорить також і про глибокий психологізм тексту: «Письменник романтизує своїх героїв, їхні пригоди. І водночас вони виглядають цілком достовірними, правдивими. Досягає цього він за рахунок реалістичної передачі психології персонажів» [6, 185].

Спробуємо проаналізувати оповідну організацію тексту з когнітивної точки зору із залученням рецепції читача, дослідити оповідання Михайла Коцюбинського *Дорогою ціною* як пригодницький текст. Головне питання, на яке ми прагнемо знайти відповідь, пролягає у сфері читацької рецепції і звучить так: що дозволяє читачеві, який перебуває у процесі пізнання тексту, конструювати ментальну модель пригодницького світу? Тому теоретичною призмою нашого аналізу є когнітивна наратологія.

Розглянемо стисло основні аспекти когнітивної наратології як теоретичного підходу до вивчення літератури. У своїй праці *Cognitive narratology* німецький дослідник Девід Герман стверджує, що «когнітивна наратологія є трансмедіальною галуззю, яка досліджує взаємозв'язок розповіді і мислення не лише на друкованих носіях, а й в усній комунікації, також у кіно, радіо-повідомленнях, віртуальних комп'ютерних середовищах та інших наративних засобах інформації. Зі свого боку, цей взаємозв'язок розповіді та мислення можуть означити численні фактори, пов'язані зі створенням та тлумаченням наративів, що включають: сюжетотворчу діяльність розповідачів; процеси, за допомогою яких інтерпретатори надають певного значення наративній дійсності, що виникає на основі описаних уявлень або артефактів, а також когнітивних

станів і персонажних систем вигаданого світу. До того ж, взаємозв'язок мислення і нарації може вивчатися, як функція сюжету, як об'єкт інтерпретації і як засіб здобуття досвіду – джерело структурування і осмислення дійсності» [12, section 1].

З'ясовуючи методологію когнітивної теорії розповіді, дослідники-нараторологи визначили її ключові питання (відповіді на які ми постараємося відобразити у дослідженні):

1. Які когнітивні процеси підтримують наративне розуміння, дозволяючи читачам, глядачам, слухачам вибудувати ментальні моделі світів, породжені історіями?

2. Як використовуються конкретні репліки для побудови хронології подій?

3. Що є основною характеристикою наративних репрезентацій?

4. Як саме історії функціонують як інструменти мислення?

5. Чи є наратив способом репрезентації, призначеним для визначення якості відчуттів та переживань?

6. Що потрібно для того, щоб пережити події в наративному світі? [12, section 2].

Когнітивна наратологія користується специфічною терміносистемою. Основними термінами цієї науки є «фрейм» (*frame*) та «скрипт» (*script*). Фрейм (межа, рамка, схема) у словнику Олени Кубрякової пояснюється, як «набір припущень щодо організації формальної мови», як «набір сутностей, що існують у світі» і як «організація уявлень, збережених у пам'яті» [5, 187]. Теорія скриптів описує автоматичність, характерну діям людини. Скрипт дозволяє розуміти не тільки реальну або зображену ситуацію, а й детальний плян поведінки, яка про-



понується у цій ситуації [5; 172, 174]. Функція обох концептів полягає у «відтворенні знань людського суб'єкта пізнання, а також очікувань щодо стандартних подій та ситуацій» [14, 69]. Тобто, як стверджує Девід Герман, фрейми управляють нашими очікуваннями, а скрипти направляють нас у певне русло очікувань. «Фрейми використовуються для окреслення очікування про те, як сфера досвіду може структуруватись у певному проміжку часу, а поняття “скрипта”, тобто типу репрезентації знань, що уможливує очікувану послідовність подій, які зберігаються в пам'яті, було введено для того, щоб пояснити, як людям вдається створити складні інтерпретації історій на основі небагатьох текстових або дискурсних реплік (ключів, схем)» [12, section 3.1].

На нашу думку, переконливу концепцію фреймової семантики, на яку ми орієнтуватимемось у поданому дослідженні, запропонував американський лінгвіст Чарльз Філмор: «Фрейми інтерпретації можуть бути введені у процес опанування текстом внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагменту тексту, виявляється здатним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагменту в модель, яка відома незалежно від тексту» [11, 65].

Сучасні дослідники зазначають, що когнітивна наратологія «застосовує деякі поняття когнітивних психології та лінгвістики для аналізу наративу, зосереджуючись на таких питаннях, як сприйняття розповідей читачем чи зображення свідомості й емоцій у тексті» [10]. Саме тому у цьому дослідженні ми пропонуємо про-

стежити за читацькими реакціями, використовуючи аналіз фреймів.

Сюжет оповідання *Дорогою ціною* – це історія невдалої втечі з панської неволі двох молодих людей – юнака Остапа і закоханої у нього молодиці Соломії. Остап під час втечі отримує поранення і згодом потрапляє до в'язниці, а Соломія, визволяючи Остапа, гине. Остап залишається живий, та не здобуває омріяної волі. Оповідання містить регулярну автопрезентацію себе як пригодницького тексту («Ся пригода була їм навіть на руку» [4, 108], «Раз сталася така пригода» [4, 133], «Несподівано трапилась пригода...» [4, 136]).

Структурно оповідання розпадається на епізоди, кожен із яких утворює окремий фрейм. Ряд подій, які очікує читач – це скрипти. Проаналізуємо твір поетапно, йдучи за текстом, щоб простежити естетичні реакції імпліцитного читача.

Фрейм «Ціна волі» (повідомлення про соціально-політичне життя України в 1830 роках) – це епізод, в якому політично заангажований голос розповідача зосереджує нашу увагу на головних подіях оповідання: «...річкою текло українське селянство туди, де хоч дорогою ціною можна здобути бажану волю, а ні – то полягти кістками на вічний спочинок...» [4, 90]. Фрагмент проковує у читача очікування боротьби за свободу, випробування, виживання та, можливо, навіть втрати.

Фрейм «Побачення». Так ми називаємо епізод прощання головних героїв – Остапа і Соломії. Читач перебуває в когнітивній невизначеності, уявляючи фінал побачення-прощання (романтика, хіть, трагізм). Як тільки стає відомо, що вони коханці («Тікаеш... покидаєш мене... І отсе я лишуся

сама з тим осоружним чоловіком...» [4, 90]), очікуваний фінал скрипта – поцілунок («Остап підняв свої сакви і поцілувався з Соломією» [4, 92]). Розповідач поки втамовує романтичні читацькі побажання.

Фрейм «Подорожній». Остап вирушає в дорогу. Жага до волі заряджає героя мужністю, безстрашністю та невіданою силою до нових звершень. На цьому етапі життя свобода була дорогим подарунком парубкові: «Воля, воля і воля! Се чарівне слово, споетизоване столітнім дідом, розпалювало кров у хлопця, а дедалі, з літами, під впливом витворених панщиною умов, прибирало більш конкретну форму, глибше значення» [4, 94]. Аналізуючи заданий контекст, читацька свідомість очікує на шляху протагоніста небезпечних подій, несподіваних персонажів. Таким персонажем стає Соломія. Ми розуміємо це тоді, коли молодця наздоганяє свого коханого. Розповідач скеровує наші очікування в хибний бік, повідомляючи, що до шляху наближався «молодий, безвусий парубок, міцно збудований, у високій сивій кучмі, короткій чугаїнці і з довгим ціпком» [4, 6]. Сподіваний скрипт: можливо, це погоня; героєві загрожує небезпека. З приходом Соломії маємо невиправдані очікування та посилення напруги. Очевидно, що Соломія – ініціатор пригод. Вона наважилася покинути все заради власного щастя: «...все мені противне, все гидке: і чоловік, і панщина, й життя моє безщасне... Пропадай воно все пропадом... Пиду і я світ за очі.. Вже ж за тобою хоч серцеві легше буде...» [4, 97].

Фрейм «Дорога». Отож, персонажі разом намагаються долати непередбачуваний шлях. Плян майбутнього визріває у Соломії: «Вони оселяться в

свободі, вона хазяйнуватиме, а він із Січі наїздитиме додому, а то й зовсім облишиться на господарстві...» [4, 97]. Аби уникнути стеження, жінці необхідно маскуватися під парубка. Неприємним у цій ситуації є акт обрізання волосся молодіці, як символ втрати життєвої сили.

Структура тексту стає динамічнішою. Скрипт: якою буде дорога? Хто трапиться персонажам? Можливо, очікувати погоні?

Фрейм «Коллективна втеча». Головні герої потрапляють до узгір'я з іншими втікачами. Новий простір – нові очікування: читач передбачає, що разом буде безпечніше сплянувати втечу. Така стратегія успішна, якщо домовитись та все продумати. Нічний спокій порушує то кінський тупіт («Гаси вогонь! – обізвався хтось пошепки й з тривоною. – Крий боже, ще помітять...» [4, 102]), то виття вовка («Ураз – що се?.. Далеко за річкою блиснуло щось... Усі стрепенулись. Та не встигли вони спам'ятатися, як вогні згасли і одночасно, десь недалеко в комишах жалібно завив голодний вовк» [4, 105]), змушуючи людей насторожитись. Водночас тривога з'являється і в читача: прогнозування небезпеки посилює напругу.

Проте, спільна переправа на «берег свободи» завершилась невдачею: «Лови їх! В'яжи! – гукали козаки, впадаючи на тих, що не встигли сісти у човен. Вони зіскакували з коней і кидались на втікачів. Усе змішалось» [4, 107]. Остап з Соломією не встигають сісти в човен, але їм вдається втекти і сховатись від козаків в глибокому проваллі.

Фрейм «Надія на втечу». Персонажі намагаються самотужки знайти вихід. Читач занепокоєний, адже

передбачає, що вони будуть блукати. Надія на успіх з'являється у героїв зі спогадом про мірошника Якіма, який «хвалився, що знає спосіб переправити їх у Туреччину... Тепер нічого іншого не лишалось, як звернутися до того мірошника, бо переховуватися далі на сьому боці було небезпечно: їх могли спіймати, одіслати до пана або запроторити в тюрму» [4, 108-109].

Фрейм «Втеча». Мірошник пропонує втікачам простий плян: «зв'язати невеличкий пліт, аби міг здержати двох людей, – і в темну ніч, ховаючись од козаків, переплисти у плавні. А там уже безпечно» [4, 111]. На цьому етапі читач довіряє розповідачеві, а, отже, напруга спадає. Емоції посилюються завдяки зображенню динамічного пейзажу: «То горіли плавні... Здавалося, розбурхане море вогню кипіло, ревло, бризкало вогняною піною, раз червоною, як грань, раз білою, як світло блискавки, і йшло сердитими хвилями на чорні безборонні плавні, що причаїлись і тремтіли у нічній пітьмі» [4, 112]. Очевидно, що ефект пригодництва автор закладає навіть в описи природи.

Дещо змінює читацькі враження переправа: пліт пропустив воду, піддався течії і ніс втікачів серединою річки. Однак, Остапу вдається «зачепитись за прибережну вербу»: обоє, знесилені стихією, опиняються на березі.

Хочеться наголосити на тому, як несподівано письменник буде розповідь далі. Читача переповнюють радісні емоції: персонажі на іншому боці ріки, за кордоном (значить, на волі). Але в протагоніста контрастні почуття: «...замість радості – сильне обурення стрепенуло його істоту... – Бодай ти запалася, триклята країно, з твоїми порядками!.. – закляв він наго-

лос» [4, 113]. У душі Остапа ожили всі кривди і знущання, яких він зазнав в рідному краї. Стан заспокоєння, в якому перебуває читацька свідомість, порушує динамічний ефект несподіванки – поранення Остапа (почувши голос, кордонний козак вистрілив у пітьму та неочікувано влучив парубкові в груди). Постріл – сильний емоційний та водночас контрастний ефект для читача. На фоні когнітивної впевненості наратор руйнує читацькі очікування.

Фрейм «Вживання». Остап з Соломією уже на свободі, але життю чоловіка загрожує небезпека. Читацька впевненість у щасливий фінал зруйнована беззаперечними фактами наратора. Нове припущення (скрипт): чоловік помре. У плавнях на героїв чекає виживання в умовах природи.

Починаючи з цього фрагменту і надалі характер Соломії розкривається яскравіше. Вона проявляє себе сміливою, винахідливою та сильною духом жінкою: «Помітивши, що Остап не рушиться з місця, вона вхопила його під руку і сливе поволокла за собою... вона бігла усе вперед, пойнята жахом, нічого не помічаючи, бажаючи тільки забігти якомога далі, укритися від наглої смерті» [4, 114]. Лише в її руках відповідальність за життя коханого, і жінка вірить, що «він вигоїться... він житиме... вона не дасть йому загинути...» [4, 116].

Фрейм «Вживання» охоплює чималу частину твору і включає такі підфрейми:

1. Рух очеретами (Соломія допомагає пораненому пересуватися).
2. Блукання Соломії (вона залишає Остапа наодинці і намагається самотужки шукати допомогу; збивається з шляху, блукає в очеретах).

3. Очікування Остапом порятунку (фізичний і душевний біль, спогади, марення).

Події набувають драматичного характеру. У читача немає впевненості щодо успішного фіналу. Нарая будується таким чином, аби кожного разу скерувати читацьку свідомість ув хибний бік, постійно зумовлюючи контрастні емоції.

Фрейм «Цигани». Надія на одужання Остапа з'являється, коли Соломія знаходить циганський виселок. Сім'я погоджується доглядати за чоловіком: «Стара циганка взяла Остапа під свою опіку. Вона ходила коло нього, варила йому зілля, обдивлялась рану, поїла козячим молоком...» [4, 129]. Надалі читацькі очікування виправдовуються: «І Остап поправлявся. Гарячка згодом спала, рана швидко зтягувалась, сили підживали» [4, 132]. Проте, шахрайський спосіб життя циган (жебрацтво, злочинство) призводить до нових небезпек: вони використовують Соломію, забирають останні гроші, зароблені жінкою у заможного болгарина. Сприймання тексту змінює несподівана пригода – арешт злочинської сім'ї разом із Остапом. Читач переживає цю подію двічі: вперше, коли дізнається сам; вдруге, коли довідується Соломія (адже її не було в хатині під час арешту).

Очікування знову змінюються: як Остап врятується? Чи будуть вони з коханою разом?

Фрейм «Надія на визволення». Завдяки підтримці Івана Котигорощка (втікач, котрий намагався допомогти героям при колективній втечі) Соломія дізнається, що Остап в конаку (відділ поліції). Невдала спроба переговорів вселяє в серці жінки зневіру: «Нащо вони стільки терпіли, стільки

набідувалися на Бессарабії, мало не пожили смерти у плавнях? Чи не краще було б зігнати у панській неволі серед своїх людей?» [4, 143]. Нові позитивні сподівання з'являються, коли Соломія придумує плян: напасти на турків і відбити Остапа. Однак, напад завершується невдачею: Івана вбивають, Соломія падає у воду.

Розповідач тримає читача в когнітивній невизначеності, оскільки не подає конкретних вказівок про смерть героїв. Очікуваний скрипт для читача: все погано склалося, мабуть, персонажі загинули.

Епілог – фрейм «Дорогою ціною». Зазначена велика часова межа («Чимало води утекло в Дунаї з того часу» [4, 149]). Найбільш неочікувана подія: лише Остап залишився живий, але якою ціною: «Остап охоче піднімає сорочку і показує збасаманений синій хребет, де списана, як він каже, його життєпись: – Оце ззаду пам'ятка від пана, а спереду, між ребрами, маю дарунок від москаля... кругом латаний... з тим і до Бога піду... Дорого заплатив я за волю, гірку ціну дав... Половина мене лежить на дні Дунаю, а друга чекає й не дочекається, коли злучиться з нею...» [4, 150-151].

Як зазначає Ярослав Поліщук, «у творі є все, необхідне для читацького успіху, – гостра інтрига та сильні, симпатично змальовані персонажі» [7, 72]. Варто наголосити, що Михайлові Коцюбинському вдалося створити нестандартний жіночий образ. Соломія – авантюрна жінка. Саме завдяки цьому персонажеві читач відчуває у тексті пригодництво. Кожна подія з її участю набуває яскравого, динамічного та неоднозначного характеру. Переодягання Соломії на парубка, обрізання волосся, відвага на втечу, сміливість

та мужність в дорозі, практичність і швидкість у праці, кмітливість і винахідливість у полоні – риси маскуліної жінки, надзвичайно сильної та вольової. У порівнянні з Остапом, Соломія – яскраво виражений персонаж.

Таким чином, завдяки накладанню фреймів подієва картина оповідання завжди набуває нового значення. Кожна пригода приносить читачеві інші очікування. Найчастіше вони моделюються за принципом контрасту. Стратегію пригодницького тексту нам вдалося простежити за допомогою такої формули:

персонажі разом + персонажі живі + персонажі на волі = щастя.

Читач очікує наявності усіх компонентів, адже тільки тоді персонажі будуть щасливими. Проте автор будує наратив так, що один компонент завжди підтримується, інші – балансують. Наприклад: невдала переправа: разом, живі, але ще не на волі; поранення Остапа, виживання в очеретах: разом, на волі, життя – під загрозою; виживання в циган, арешт Остапа: живі, не разом і не на волі; спроба визволення Остапа: не разом, не на волі, Соломія помирає. Нарація структурується таким способом, аби якомога довше інтригувати читача.

Отже, наприкінці тексту маємо все, протилежне читацьким очікуванням. Фрейми втрат, жертв, випробування, виживання та смерти наповнюють оповідання контрастною динамікою. Фреймовий підхід допомагає структурувати читацький досвід, виявляючи такі естетичні ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність. Запропонована модель аналізу могла б бути перспективою подальших досліджень не тільки

творчості Михайла Коцюбинського, а й інших авторів.

### Bibliography and Notes

1. Бовсунівська Тетяна, *Когнітивна жанрологія та поетика*, Київ: Київський університет 2010, 180 с.
2. Вулис А., *В мире приключений*, Москва 1984, 386 с.
3. Іванюк Сергій, *Література пригодницька*, Web. 10.12.2016 <[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=55762](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55762)>.
4. Коцюбинський Михайло, *Твори*: В 4-х томах, Том 2, Київ: Дніпро 1984, 382 с.
5. Кубрякова Е. С. и др., *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва 1997, 197 с.
6. Кузнецов Юрій, Орлик Петро, *Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі*, Київ 1990, 208 с.
7. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2007, 752 с.
8. Поліщук Ярослав, *І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет*, Київ: Академія 2010, 304 с.
9. *Пригодницькі твори*, [у:] *Словник літературознавчих термінів*, Web. 15.12.2016 <<http://gorodenok.com/пригодницькі-твори>>.
10. Собчук Олег, *Чому наратологія популярна?* Web. 15.12.2016 <<http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk>>.
11. Филлмор Ч., *Фреймы и семантика понимания*, [у:] *Новое в зарубежной лингвистике*, Выпуск XXXIII: *Когнитивные аспекты языка*, Москва: Прогресс 1988, 320 с.
12. Herman David, *Cognitive narratology*, Web. 15.05.2016 <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive>>.
13. Herman David, *Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology*, Web. 15.12.2016 <[www.jstor.org/stable/463482](http://www.jstor.org/stable/463482)>.
14. *Cognitive narratology*, [in:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / Ed. by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan, pp. 67-71.

**Liudmyla Dzhyhun**

**THE POETICS OF THE ARTISTIC CYCLICITY  
IN THE UKRAINIAN DIASPORA MEMOIR WRITING STRUCTURE**

Khmelnyskyi National University, Ukraine

**Людмила Джигун**

**ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОЇ ЦИКЛІЧНОСТІ У СТРУКТУРІ  
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ МЕМУАРИСТИКИ**

*Abstract:* In the article there analyzed poetics of artistic cyclicality in the structure of Ukrainian diaspora memoir writing. It has been proved that the cyclicality is denoted by terms of the cycles that are closely related to time and space. Cyclicity expresses the philosophical and aesthetic category - it outlines the author's outlook, his perception and comprehension of cyclic existence, modeled in nonfiction prose. It has been found out that artistic time is a polygimy definition, it can be found at all levels of memoir prose: in the plot-event, social-psychological, chronotopic, event, historical time. The author has given the examples demonstrating that each writer was individually suited to modeling poetics of artistic cyclism as peculiar blocks in the middle of genre modifications of a memoir work. It is emphasized that the individual approach to each author of memoir writing on reproduction of poetics of the artistic cyclicality of time in the spatial continuum is characterized by the sphere of the formed worldview, creative thinking and creative imagination.

*Keywords:* cycle, circle, poetics, memoir writing, genre, time, space, closed circle

Науковці сугерують реляційну концепцію циклічності, що виражає залежність властивостей часу і простору від процесу взаємодії властивостей, речей та відносин. Означена суперечлива субстанціональна теорія досі не знайшла підтвердження і природно-наукового тлумачення [16]. Я ж спробую у своїй статті проаналізувати на конкретних прикладах як саме автори нефікційної прози вдаються до моделювання художньої циклічності, що ілюструє коло.

Циклічність іменують колокругом, кругообігом, що тісно пов'язаний із часом і простором. До слова, просторовими зразками історичного часу є циклічна і лінійна моделі. Циклічність виражає цілісність взаємопов'язаних процесів, що створюють кінцеве (завершене) коло розвитку, як стрункої системи історичного часу, а лінійність сприймає історичний час у двоплощинності: полілінійність, що вказує на поліваріантність шляхів розвитку, та монолінійність,

яка передбачає один-єдиний шлях розвитку людства. Остання модель, за визначенням Карла Ясперса, у виразнює парадигму «осьового часу» розвитку людства у межах однієї світової історії [19, 33].

У соціально-культурному розвитку існує циклічно-хвильовий підхід, який несе у собі більше варіантів, ніж лінійно-поступальний. Лінійний варіант відкинули компаративістські дослідження різноманітністю культурних форм, а отже, парадигма циклічного часу постулює свободу, різновекторність шляхів розвитку культури. Означений циклічно-хвильовий підхід у виразнює прогностичний потенціал, модерний імпульс динамічного розвитку художнього часу. Німецький дослідник Георг Зімел висновує думку про те, що нині життя не може бути у колишніх своїх формах, криза культури підштовхує сучасне буття й «прагне до нових концепцій: вони залишаються поки що здогадками і є непрозорим туманним фактом, навмання вказуючи шляхи пошуку таємничої дійсності» [6, 488].

Циклічність постулює світоглядно-естетичну категорію – світогляд автора, його сприйняття й осмислення циклічного буття, змодельованого в нефікційній прозі. Художній час є полівимірною дефініцією, він присутній на всіх рівнях мемуарної прози (сюжетно-подієвий, соціально-психологічний, хронотопний, подієвий, конкретно-історичний час). Як зауважує Катерина Дронь, художній час репрезентує авторське усвідомлення «круглого часу», суб'єктивного уявлення, відчуття вічності буття у світі, що набувають певних мітологічних рис [9, 101]. До «кругло-

го часу» звертався у своїй творчості Василь Барка, моделюючи абстрактно поетику безконечности часу, він говорив: «Справді, як це: в безконечній поверхні з'явився ти на дрібну хвилю» [9, 271]. У структурі тексту образ часу постає як ознака доби: «Поки згасне гнотик дня і притча відпалахкотить на хмарах»; «Одна сторінка вдень розкрита: соняшні літери; друга вночі: місячні... зірки переглядаються» [9, 271].

Василь Барка звертається до календарного річного циклу, що репрезентований чотирма порами – зима, весна, літо, осінь. Суб'єктивно-поетичне оживлення природи у душі письменника визначено не лише об'єктивно-темпоральною фіксацією природного циклу, а й внутрішньою потребою відчуття колообігу часу, зумовлене психологічним фактором: «Мені груди ваготою з зими нахриплені» [9, 277]; «Листочки – зелений туман! в'ються. / Кристалізує початок літо» [9, 272]. Життєвий колокруг людини Василь Барка метафорично сконденсовано, стисло і ємко розкриває одним реченням, абстрактними графічними лініями. З його словесної картин постає «матінка і дитя, що тільки-тільки почало ходити в пурпуровій льолі: схиляється і потік торкає, чи справжній? он закохані голубляться, при жоржинах стоячи, шепчуть, а що, це всі знають; он книжку читає хтось; бабуся мие сороченятко» [9, 274]. Тут, як бачимо, письменник відтворив усі вікові категорії: дитинство, юність, зрілі літа і старість. Такий цикл в авторському ціннісному розумінні закладений у філософській антропології, але мистець висловився поетично простіше: «Життєвова річка, з джерела – до

моря» [9, 274]. І людська ріка скороминуща, бо людина у світі, образно кажучи, перебуває у гостях. А далі – вічність, тому письменник емоційно, художніми барвами розкриває «мить» такими філософськими максимами: «Човен на океані – твоє існування, ні! порошинка на веслі... [9, 271], бо й «Листок, відпавши з дерева, зотлів на розмоклому ґрунті: він теж, як все, з часточок незліченної світухости» [9, 270]. Боріс Рибаків про округлення часу говорив, що він акумулює звичні календарні мотиви українського народу, які суголосні вегетативному язичницько-аграрному розподілу року на чотири фази [12, 318-328].

Зрозуміло, що образ-континуум року перебуває у замкненому колі: дванадцять місяців складають пори року, а далі – новий рік знову настає. Але для хлібороба кожна пора приносить нові клопоти, бо щоб наступного року був щедрий урожай, то селянину і взимку треба дбати про ниву: снігозатримання, вивезення органіки на поля. Біля землі однамітна робота, особливо навесні. Іван Кошелівець згадує: «...Того ж таки двадцять четвертого року. Приїхав він (брат. – Л. Д.) додому на весняну перерву, яка звичайно збіглася з Великоднем. Батько послав нас орати ниву в Кононівщині»; «наш виїзд (орати поле. – Л. Д.) припав на страсну п'ятницю, і, замість сала, дали нам олії. Павло ж ухитрився потягнути з комори шматок сала» [7, 48].

Коли минають роки, то це ознака календарної циклічності для індивіда, який задумується, підсумовує побачене і пережите. У своїх мемуарах І. Кошелівець, згадуючи 1933 рік, скрушно зізнається: «Минають роки,

сьогодні півстоліття відтоді, а мені все стоїть в очах українська мати; ще скількись мені залишається жити (земний життєвий колокруг письменника завершився 1999 року. – Л. Д.), але не забуду її до кону... Минало літо. По жнивях трупи зникли з міського ландшафту: тим, хто вижив, давали хліб за умови, що працюватимуть у колгоспі...» [7, 132-133].

Автор у спогадах дещо прискорює часовий ритм, не вказує, які ж події відбулися за півстоліття, перескакує з однієї оповіді до іншої, що спричиняє розвихреність, хаотичність мисленневих образів. Очевидно, оповідач намагається якомога швидше, допоки не підвела пам'ять, репрезентувати власні екзистенційні спалахи психоемоційної реакції, пригадавши жажне лихоліття – масовий голодомор українського села 1932 – 1933 років. Однак у спогадах очевидця вловлюється і рух буття зовнішнього світу, й, на мікрорівні циклічного часу, пульсація внутрішнього життя особистості.

Якщо Іван Кошелівець пригадав голодомор, то Володимир Куліш – роки репресій в образі харківського будинку «Слово». Житлова споруда в роки війни осиротіла, зяяла пустими вікнами: «Названо будинок «Словом», і почав він своє існування зимою, в місяці грудні 1930 року» [8, 9]. Після того, як у грудні 1934 р. відомого драматурга Миколу Куліша заарештували, сім'я змушена була покинути помешкання, тому Володимир Куліш (1917 – 2009) згадував: «Багато років я не заглядав до «Слова». Останній раз перед своїм від'їздом із Харкова зайшов до Валентини Миколаївни Чистякової й до старенької пані Ванди (Ванда Адольфівна – мама



Леся Курбаса. – Л. Д.). Було це лютої зими 1942 року, коли мені раптом захотілось... відвідати може востаннє наше колишнє «Слово» [8, 63]. Отже, вказано конкретні роки, за яких дванадцять літ при сталінському комуністичному режимі не лише люди змінювались, а й навіть письменницький будинок зазнав разючих змін: «Слово» стояло, наче сирота, обдерта й усіма забута. Повибивані шиби вікон, з яких незграбно в небо сторчали залізні рури... Сходи брудні, стіни обдерті, захляпані болотом... от уже й наші двері... Те ж саме число 33. Відразу я зайшов до своєї кімнати, вона була порожня, з замерзлими вікнами й поламаними дверима на балконі» [8, 63]. Автор поетику циклічності передає через спектр мотиву вічного ритму, що тісно співіснує із часом і простором. Кожен відлік у ньому невпинно рухається: розпочинається, триває і завершується. І починається у новому році новий календарний цикл, так рік за роком, добігає до століття, а століття починає новий відлік тисячоліття.

Як зазначає Катерина Дронь, «річний перебіг часу фокусується крізь призму народнопоетичного календаря шляхом відтворення перманентного наступання та чергування основних річних фаз або через традиційне взаємопротиставлення певних пір року, скажімо зими / весни, осені / літа. При цьому модель року як циклу виводиться через стадіальне і парадигматичне зображення його образу» [5, 101]. У прозі *nonfiction* художній ефект округлого часу письменники передають, як за календарними циклами зима / весна, літо / осінь (переважно у щоденниках, листах, записниках), так

й упереміш (у спогадах), у залежності від задуму, сюжетної лінії. Тому структуротворчу функцію виконує у спогадовій літературі часоплин, за динамікою якого змодельовано події, монтажуються фрагментарні сюжети, вставні елементи, розкриваються життєві колізії наратора. Якщо, скажімо, у мемуарах Григорія Костюка *Зустрічі і прощання* події відбуваються в хронологічному порядку, то Іван Кошелівець відмовився від подібного структурування фабульного руху. Сюжетний час у його спогадах зазнає своєрідної шахівниці, що певною мірою вказує на саморозвиток характеру наратора у підході до викладу спогадового матеріалу. Адже за визначенням Миколи Ткачука, сюжетний час – “це не лише хронологія, календар подій людського життя, а й своєрідний простір розгортання епічної дії, засіб саморозвитку характеру” [15, 40]. Час може звужуватись, а може розширюватись, у залежності від того, яку мету перед собою поставив автор.

Художній час у небелетристичній літературі функціонує на всіх рівнях системи мемуарної творчості письменників українського зарубіжжя, набуває форми смислороджувальної функції, уможлиблює письменникові модифікувати часопросторові координати, тобто розширювати часові межі чи звужувати їх, ущільнювати, розмикати, замикати, символізувати оббіг часу, персоніфікувати, метафоризувати, уповільнювати чи прискорювати хвилини, години, дні, роки. Автор може моделювати циклічний час у річній, добовій, пейзажній, екстремальній матрицях. Останній увиразнюється як соціально-психологічний екстремально ок-

руглений час у спогадах І. Кошелівця про голод 1932 – 1933 років на малій батьківщині.

А ось як ущільнив час Улас Самчук, подаючи фрагменти двох днів перебування у Берліні 1945 року: «2 лютого. Учора дуже невеселий день. Мені треба дістати харчові картки, ті, з якими ми прибули з Ляндербургу, кінчаються. Я можу дістати картки, але чужинецькі, це мене анітрохи не влаштовує... Їду до харчового уряду. Там мені кажуть, що я можу дістати такий дозвіл тільки на головній радниці Кенігштрасе. Їду до головної радниці. Там мені кажуть, що мушу мати заповнення на такі картки від уряду, де я працюю. Їду до УНО. Коли повертаюся – шоста година. Всі уряди вже зачинені... О третій годині ночі нас зривають сирени. Я ввесь мокрий від поту. Не маю на собі сухого рубчика. Все таки одягаюся, беру наплечника і сходжу до бомбосховища.

3 лютого. Перед одинадцятою сполох. Це рідко буває в такий час. Біля УНО немає відповідного бомбосховища. Ми сходимо у звичайний льох... з'являються перші хвилі тяжких літаків. Чуємо як десь сиплються бомби. Це досить далеко. Я виходжу на подвір'я. Бачу все, як на долоні. За тією хвилею ще одна і ще одна. Здається їх було п'ять. Це все було в центрі... Я бачу перед собою щось неймовірне. Я бачу, як палає велетенська, масивна, недавно побудована споруда німецького державного банку.

Безліч вражень. А цілу ніч вулицею обвантажені клунками йдуть люди. Чуємо тупіт тисячі ніг... Цілу ніч...» [13, 70-71].

Автор стисло передав ґаму почуттів, екзистенцію буття людини

в екстремальному часі, перебуваючи на чужині без засобів існування. Тривога за життя своє і своїх рідних вранці погнала і його, слідом за втікачами від советських бомб, у дорогу на захід Німеччини, де оселився у таборах для переміщених осіб. У дводенних записах автор майстерно відтворив картину воєнної пори, хвилюючі фрагменти, які увиразнюють синхронізацію часу природного та людського.

Конкретний день, 3 лютого 1945 року, для берлінців був драматичним, люди покидали столицю, рятуючи життя. Доба, що ділиться на дві частини (денну і нічну, але й вони мають бінарне визначення: поділяються до полудня і післяполудня, до опівночі і після опівночі), підпорядкована земному циклу – рівне обертання Землі довкола Сонячної системи. Проте у нічну пору терміни «сьогодні», «вчора» і «завтра» стають неоднозначними: частина доби, 4 лютого, перетворилася для біженців на «горобину ніч» («Чуємо тупіт тисячі ніг... Цілу ніч...»). Отже, тут добовий цикл розглядаємо як своєрідне асоціативне мікроколо, що є ознакою мікромоделі округленого часу. Улас Самчук передав не епізодично, а вповні художньо одухотворений плин добового буття, яке розпрозорюється ремінісцентно-семантичним підґрунтям опозиції дня до ночі, як позатекстову мітологему дихотомії «боротьби» темного / світлого (літаки вдень бомбили Берлін, а вночі люди покидали свої домівки і відходили у безпечне місце, на захід країни, подалі від фронту бойових дій).

Циклічна концепція соціальних змін – найстаріша в історії соціальної думки. Її чітка формула дана вже

в Еклезіяста, де зазначено, що рід відходить і приходить, а земля залишається вічною. Сходить сонце і заходить, і поспішає до місця свого, де воно сходить. Що було, те й буде, і що робилося те і буде робитися, і немає нічого нового під сонцем. Таку концепцію сповідував Джамбатіста Віко [1]. Близьких до цього поглядів дотримувався російський історик Роберт Віппер, який відзначав, що культура почала сама себе знищувати, й добре буде якщо вона взагалі виживе, але тоді набуде якогось іншого вигляду. Тому криза культури кінця XIX – початку XX століття оголила ідею людської цивілізації, і тоді науковці повернулися до призабутої ідеї циклічного розвитку історії. Р. Віппер викладав всесвітню історію, покликаючись на віконіанські ідеї, пристосовані до нового часу. Циклічна ж концепція італійського філософа Д. Віко трактувалась Р. Віппером як теорія розвитку і оновлення культури, що відбувається після економічного та культурного занепаду суспільства [2], [3]. Історик слушно передбачав занепад нової суспільної формації, що її на багнетах несли більшовики, прорікши неславний кінець, мовляв, «ми перебуваємо лише на самому початку катастрофи» [3, 36].

Пітірім Сорокін, розвиваючи теорію соціокультурних циклів, надавав їм особливого значення, вважаючи, що «теорії прихильників циклічного розвитку минулого, таких як Конфуцій, Плятон, Фуکیدід, Арістотель, Полібій, Флор, Цицерон, Сенека, Макіавеллі, Віко, були більш науковими і схоплювали дійсність набагато краще, ніж чимало спекулятивних теорій сучасних «тенденційних законодавців»» [14, 341]. У праці *Соціаль-*

*на та культурна динаміка* П. Сорокін, викладаючи наукову парадигму за аналогією теорії Д. Віко, негативно відгукується про це вчення. Він зазначає ряд переваг теорії великого італійця, зокрема й про ідею поступального руху історії, яку Сорокін розцінює як перше, серед ряду інших, відкриття Віко. І в зв'язку із цим зрозуміло, чому Пітірім Сорокін негативно ставився до вчення німецького вченого Освальда Шпенглера та його двотомної праці *Присмерк Європи*, якій пророкував суспільну агонію. П. Сорокін, опонуючи філософу і культурологові, резюмує, що песимізм О. Шпенглера слід розглядати як гостру внутрішню реакцію на появу нової форми культури, яка зродила нові творчі сили [14, 433].

Дискусію двох науковців щодо розвитку культури можна пояснити тим, що зводити до єдиного знаменника циклічні концепції культур різних народів не можна. Принципи їх виокремлення є особною темою, що потребує глибоких теоретичних студій фахівцями (філософами, соціологами, культурологами, психологами, педагогами), бо різні культури не зв'язані відносинами послідовності, а отже не підлягають аксіологічному порівнянню.

Д. Гуменна у своєму щоденнику фрагментарно маніфестує ірраціональну концепцію творення тексту, залучаючи вислів Тараса Шевченка, бо, за її версією, інтертекстуальність підсилює власні філософські роздуми про долю як фатум: «Душа знає, що діється десь поза полем досвіду, знає, що буде. А як знає, що буде, то воно вже існує те майбутнє. То вже все моє життя визначено і є в «ідеї»... Це зветься фаталізм – або доля. «У

кожного своя доля» [17 : 4, 80]. Історичний цикл динамічно увиразнює контрастні ритми, розвиває часову панораму наративної оповіді, абстрагує психологічні мотиви людської поведінки у визначені майбутнього. Письменниця у своїй художній практиці, як ніхто інший із діяльних письменників, постійно зверталась до історичного циклу, історичного розвитку праслов'ян. Історична циклічність «супроводжувала» її все життя, на що звернув увагу Віталій Мацько. Дослідник резюмує: «Співставляючи «вчора»-«сьогодні», через просторові й часові виміри вона (героїня роману *Золотий плуг*. – Л. Д.) перекидає місток у «завтра» з вірою, що добро неодмінно переможе зло» [10, 136-137].

Авторка свої думки про давнє минуле походження людства занотовувала в нефікційній прозі. Із записів у щоденнику: «Казки про драконів свідчать, що за часів іхтіозаврів людина вже існувала і бачила їх та переказувала дітям» [17 : 4, 103]. Зазираючи у пам'ять минулого часу, Д. Гуменна засобами ретроспекції у спогадовій літературі відновлювала історичну циклічність, прокладаючи віртуально місток, уявну картину між вчора-сьогодні-завтра й у такий спосіб виформовувала етнічну самосвідомість. Письменниця розмірковує над релігійною дилемою про вічне життя, зауважує: «Все має початок і кінець. Смертне. А є ще безсмертність. Чи є вона, коли все смертне? Це ж конфлікт ідей. Взаємозаперечення проти логіки. Вода й вогонь? То як же? Чи довговічність заміняє безсмертність?». Письменниця антропологічний колокруг маніфестує альфою та омегою, посередині

якої – розквіт життя: «Є народження, розквіт, розлад, загибель. І є почуття безсмертності – в людині. Бажання її, страх зникнути. Вірування різно описують те позагробове. Тіні. Душі. Пекло-рай. Воскресіння. Це ж потреба» [18 : 13, 89].

Антропоморфізовані картини світоглядно різняться з авторським раціональним мисленням. Антропоморфізм властивий донауковому світогляду, він оприявнений у матриці всіх релігій, які репрезентують Бога у людській подобі. Однак роздуми над мітологізованими предметами не просто задекларовані, вони антитетичні Святому Письму. Роздуми про мітологічний одвічний час, задекларувавши у такий спосіб раціональну світобудову, авторка майстерно інтегрує у сюжетну лінію оповіді, які викликають у читача певні асоціації, спонукають задуматися над філософською проблемою призначення людини на землі.

Студіюючи мемуарні твори Докії Гуменної, помітним є той факт, що вона час розкриває за формозмістовими об'єктами, які художньо модифікувала е дні, роки, століття і тисячоліття (віртуально), природні цикли та етапи власного життя чи життя реальних персонажів, вдаючись до зображально-виражальних засобів: «Замість ляльок, мала я іншу гру: заглядати в минуле. Ось образ: іду серед хвилястого колосся чи дорогою, всіяною квітцями-зіллям і дика радість-екстаза заливає, а одночасно й питання, що ще тільки здається цікавістю. Як тут було сто років тому?.. Оце замітаю в хаті чи мию після сніданку шклянки, – і налітає: починаються два ритми. Один все повільніше-повільніше, я наче засинаю,

наче руки (і я) не рухаються. А другий ритм стає все швидший, швидший, летить, біжить, бушує, дзвенить, завірюха, пожежа, щось таке щасливе, саяна метелиця. Я, ще третя, дивлюсь на себе: чи мої рухи міняються? Ні, ззовні нічого не видно, роблю без жадної зміни, – а в мені ці два ритми існують разом із надзвичайною ясністю й інтенсивністю. Швидкий рух набирає щораз більшої швидкості, уже неможливої, а досягши апогею, стає щораз повільніший, помаліший, різноголоса гармонія-музика стихає. А той повільніший ритм прискорюється, – і так обидва ритми зливаються в один. Був це теж ритм мого «я», але я його не помічала, не усвідомлювала, бо не було з чим порівнювати» [4, 71].

Проілюстрований матеріал переконує в тому, що літераторка уміла заглиблюватись у свій внутрішній світ, передати естетичні почуття, свої враження, видобуті з екзистенційної оболонки, і художнє осяяння залишити на сторінках спогадів *Дар Евдомейі*. Вона майстерно використовує стилістичні фігури, тропеїчні засоби. Часовий колообіг художніми фарбами розкрила в образі руху композиційним прийомом ретрадації, штучному уповільненні розгортання сюжету шляхом введення у структуру тексту вставних епізодів, описів стану душі. Наративну стратегію оповіді, наприкінці, як бачимо, підсилює стилістична фігура – градація: поступове нагнітання (підвищення) засобів художньої виразності (клімакс), а далі пониження (антиклімакс) «граду-су» словесного вираження емоційно-сміслового значення. Швейцарський психолог Жан Піяже виходить

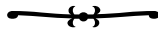
з того, що «саме із взаємодії суб'єкта та об'єкта впливає дія – джерело пізнання. Вихідним пунктом пізнання постає ні суб'єкт, ані об'єкт, а їх взаємозв'язок, характерний для дії [...]. Відштовхуючись від цієї взаємодії, суб'єкт, розкриваючи та пізнаючи об'єкт, організує дії у струнку систему, яка складається із операцій його інтелекту або мислення» [11].

Таким чином, простеживши за плином думок письменників-мемуаристів, можна спостерегти той факт, що кожен із них особіно підходив до моделювання поетики художньої циклічності як своєрідних блоків у середині жанрових модифікацій мемуарного твору. Підкреслено індивідуальний підхід кожного автора мемуарів щодо зображення циклічного часу у просторовому континуумі характеризується сферою сформованого світогляду, «інтелекту або мислення» (Ж. Піяже). Їхня свідомість задекларована в наративній структурі оповіді, автори майстерно вміли інтегрувати у сюжетну тканину спогадів різновекторні цикли, взявши під «приціл», під контроль мітологічний, історичний, ірраціональний ритм часу – виміри циклічності. Такі виміри задекларовані в різножанровій формі, у вигляді зарисовки, статті, ескізу, реплік, спогадової замітки, а у випадку Докії Гуменної – розширеного коментаря з елементами філософських сентенцій-роздумів.

#### Bibliography and Notes

1. Вико Джамбатиста, *Основания Новой науки об общей природе наций*, Москва-Киев 1994, 656 с.
2. Виппер Роберт, *Гибель европейской культуры*, Москва 1918, 105 с.

3. Виппер Роберт, *Круговорот історії*, Москва-Берлін: Возрождение 1923, 202 с.
4. Гуменна Докія, *Дар Евдотеї. Іспит пам'яті*, Київ: Дніпро 2004, Книга 1: *Київські кручі*; Книга 2: *Жар і крига*, 517 с.
5. Дронь Катерина, *Модель циклічного часу в художній прозі І. Франка*, [у:] *Наукові праці: науково-методичний журнал*, Миколаїв: Миколаївський державний університет ім. П. Могили 2008, Том 80, Випуск 67: Філологія. Літературознавство, с. 101-107.
6. Зиммель Георг, *Избранное*, Том 1: *Философия культуры*, Москва 1996, 671 с.
7. Кошелівець Іван, *Розмови в дорозі до себе*, Нью-Йорк: Сучасність 1985, 497 с.
8. Куліш Володимир, *Слово про будинок «Слово»*, Торонто: Гомін України 1966, 68 с.
9. Мазоха Галина, *Публіцистика і мемуаристика українських письменників*, Київ: Міленіум 2016, 416 с.
10. Мацько Віталій, *Українська еміграційна проза ХХ століття*, Хмельницький 2009, 388 с.
11. *Поняття знання*, Web. 06.01.2018. <[studfiles.net/preview/5258093](http://studfiles.net/preview/5258093)>.
12. Рыбаков Борис, *Язычество древних славян*, Москва: Наука 1981, 608 с.
13. Самчук Улас, *Берлін, лютий 1945. З щоденника*, [у:] *Арка* 1948, Число 3-4 (9-10), с. 70-71.
14. Сорокин Питирим, *Человек. Цивилизация. Общество*, Москва 1992, 543 с.
15. Ткачук Микола, *Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)*, Тернопіль 2003, 384 с.
16. *Циклічна, лінійна та релятивна концепції часу в художній літературі*. Web. 06.01.2018. <[studfiles.net/preview/5110914/page:31](http://studfiles.net/preview/5110914/page:31)>.
17. *Щоденники Докії Гуменної*, [у:] *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 234, Опис 4, 110 арк.
18. *Щоденники Докії Гуменної*, [у:] *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 234, Опис 13, 104 арк.
19. Ясперс Карл, *Смысл и назначение истории*, Москва 1991, 527 с.



**Svitlana Yagello**

**WOMEN'S IMAGES-PERSONIFICATIONS OF TIME  
IN DEMONOLOGICAL STORIES OF THE UKRAINIAN CARPATHIANS**

Danylo Halytskyi Lviv National Medical University, Ukraine

**Світлана Ягело**

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ-ПЕРСОНІФІКАЦІЇ ЧАСУ В ДЕМОНОЛОГІЧНИХ  
ОПОВІДАННЯХ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ**

*Abstract:* The article includes an analysis of folk material, which reveals the plot-motive fund of demonological stories about women's images-personifications of the time of the Carpathian region. The peculiarity of the images of feminine characters – Wednesday and Friday – is shown at different levels—functional, semantic, descriptive. The main attention in the characteristic of demonic beings is paid to the appearance, functions, attributes and the consequences of their appearance. The common and distinctive features of folk interpretation of female characters in the narrative tradition of ethnographic groups of the Carpathian region are determined.

*Keywords:* demonological story, character, personification, plot, motive

Українська демонологія є одним із найважливіших пізнавальних і творчих джерел народу. У ній збережено вірування та світогляд людей, відображено їхній життєвий досвід, систему емоційно-образних переживань. Саме народні уявлення про незвичайних, фантастичних істот стали джерелом для створення демонологічної оповідної традиції, в якій основний масив образів становлять складні багатознакові структури – демонологічні персонажі, за якими закріплені певний набір найбільш показових ознак, функцій, мотивів та їх відповідна назва [5]. Демонологічні істоти загалом та

жіночі образи неказкової прози зокрема стали об'єктом наукових розвідок В. Гнатюка [8], І. Франка [13], В. Милорадович [18], В. Давидюка [13], В. Галайчука [6], [7] тощо. Це, здебільшого, розповіді про нявок, бісиць, русалок, відьом та ін. Проте, до великого фонду демонологічних оповідань про фемінні образи Карпатського регіону належать також твори про жіночих демонологічних персонажів – уособлення певних часових відрізків. До них належать образи-персоніфікації окремих днів тижня – середа [21, 12-13] (Гуцульщина), п'ятниця [16, 34] (Бойківщина), в окремих випадках – неділя. У

ці дні прийнято утримуватися від деяких затяжних і важких жіночих робіт – прати, “золити біля” [21, 12] (відбілювати білизну), “не мож зваряти” [16, 34] (готувати їжу), а особливо прясти. Корпус таких обмежень “включав у себе і питання поведінки людини залежно від дня тижня” [2, 32]. На Лемківщині, окрім зазначених днів, заборона прати і прясти стосувалася свята Варвари (17 грудня за н. ст.) та Сави (18 грудня за н. ст.) [4], що свідчить про пізніше християнське походження персонажів, які уособлюють ці дні: “были дні, коли не мож было прясти. Не мож было прясти у день Сави і Варвари” [26, 43]. У цьому випадку відбулося накладання давніх уявлень про персоніфікації часу та християнської системи персонажів. У трактуванні таких образів “застосовувалася методика на основі ідеї «заміщення»” [12, 140], тобто язичницький культ П’ятниці змінюють християнські свята.

Усі зазначені персоніфіковані дні тижня об’єднує “контроль за дотриманням людиною часових регламентацій” [2, 33], тому Олена Боряк пропонує узагальнити ці образи як “охоронці” правил поведінки людей [2, 32]. Проте, попередньо вказані демонічні персонажі пов’язані не лише з певним днем тижня, але й із забороною, яка пов’язана з саме цим часовим періодом. Отже, ці істоти уособлюють час, проте виконують функції регулювання правил поведінки.

У карпатській демонологічній прозі немає чіткої визначеності щодо номінування цих персонажів. На назву образу вказує певний день його приходу. Оповідна тради-

ція Гуцульщини акцентує більше на постаті Середи, що фігурує у вигляді незнайомої жінки: “якас баба” [21, 12], “якас чужа жінка” [21, 12]. Часто в інтерпретації цього образу присутні епітети, які вказують на його негативні зовнішні ознаки та моральні якості – худа, страшна, зла, “дуже суха жінка” [21, 12], “якас така лечна жінка” [21, 12], “така жінка худа та страшна, люта та остра, що нічим її не умолиш та не перепросиш” [8, 179]. Схожою зовнішністю наділений дух Варвари – “товста, оката, зубата жінка” [4, 119]. Подібна іпостась зустрічається у демонологічному оповіданні про забороону прати у християнські свята. У цьому тексті образ, що уособлює час, має множинне вираження – “оті жони – губаті, зубаті” [26, 44]. Образ зубів у портретній характеристиці демонічного персонажа пов’язаний із уявленнями про життєву силу, вік, надзвичайні можливості, які проявляються у здатності загризти, покусати героя [25, 359]. Губи мають подібне наповнення, поряд із ротом, язиком вони символізують “ворота” лихого впливу на людину [24, 249].

Зауважимо, що персоніфікований образ Середи, а також Варвари, в основному має антропоморфний вигляд непривабливої жінки. На відміну від цього, образ П’ятниці, який більше поширений у демонологічній прозі Бойківщини, фігурує в іпостасі жінки з чіткими теріоморфними рисами: “П’ятниця на гусячих ногах” [16, 34]. Розглядаючи культ П’ятниці, дослідниця Марина Гримич пропонує вважати демонологічні персонажі Середу та Неділю синонімами образу П’ятниці, оскільки



вони були сакральними жіночими днями [12, 147-149].

Цікавим є оповідання із збірки Івана Вагилевича *Kronika ludu z Demonologii słowiańskiej*, в якому функцію охорони поведінки людини (прясти у неділю) виконує персоніфікована постать Неділі у вигляді знайомої жінки – “входить [...] і присіла сусідська кума” [27, 23]. У зображенні цього персонажа також простежується зооморфізм – “в куми козячі ноги” [27, 23]. Нога є однією з найбільш мітологізованих частин тіла, яка виконує функцію медіатора [1, 422]. Згідно із народними віруваннями, це – нижня межа людини, де плутаються дияволи й інші демонічні сили. Мотив розпізнавання істоти з іншого світу за її пташиними лапами чи копитами – один із найпоширеніших у слов'янській мітології [1, 426]. Наприклад, у карпатській демонологічній прозі побутує образ босоркані на пташиних ногах. У литовських демонологічних оповіданнях існує персонаж Субота, яка виконує ті ж функції і має вигляд старої жінки із хвостом і копитами [17, 12]. В українській оповідній традиції наскрізним є образ чорта в іпостасі чоловіка з кінськими копитами, тобто вся нечиста сила має здатність змінювати свою зовнішність, однак не має можливості змінити вигляд своїх ніг, які свідчать про нелюдське походження.

У зовнішньому вигляді П'ятниці простежуються й інші тілесні аномалії – різко підкреслена жіноча фізіологія: “цици такі, же аж си виверла на плечі” [16, 34]. Таке перебільшення ознак статі характерне й для інших демонологічних істот (дика баба, літавиця), а також для казко-

вої баби-яги, яку інколи змальовують жінкою з великими грудьми [23, 168].

Зображення демонічного образу П'ятниці з оголеними грудьми поширений не лише у Карпатах. Наприклад, на Полтавщині вказаний персонаж змальовувався у вигляді дівчини, у якої “на грудях нагрузилось костриці та клоччя, мов придулено” [20, 378]. Владімір Пропп вказує, що гіпертрофія материнських органів свідчить про зв'язок цих персонажів з культом родючості часів матриархату [23, 170].

Отже, характеристики зовнішності цих постатей в оповіданнях Карпатського регіону досить обмежені. Немає змалювання одягу, головних уборів тощо. Увага акцентується на одній найяскравішій анатомічній ознаці істоти, якою є ноги, груди або рот демонологічної істоти.

Локусом повної реалізації магичної дії персонажа на людину є житловий людський простір. У демонологічних оповіданнях Карпат П'ятниця та Середа з'являються у периферійних місцях – “стала си в куті” [16, 34], “сидит у куті” [21, 12]. Вказане місце перебування цих персонажів можна вважати регіональною ознакою, оскільки у записах демонологічної прози із Чернігівщини контакт людини з демонічною істотою у межах житла відбувається, в основному, через вікно, що є межею між “своїм” і “чужим” простором, за допомогою веретена – “колы це прыйшло шось пид викно та й каже: Теретын, теретын! На тоби жмут веретин та напряды вси!” [14, 48]. У записах оповідань із Полтавщини також побутує мотив спілкування героя з антагоністом біля вікна: “при-

йшла під вікно дівка, п'ятниця" [20, 379], а також поза людським простором, на дорозі. У цих текстах веретено "виступає медіатором двох полярних семантичних сфер – «свого» та «чужого» світів" [2, 32]. У мітологічній традиції народів світу процес прядіння посідав важливе місце, а веретено служило атрибутом, за допомогою якого здійснювався акт відродження світобудови [22, 22]. Про роль веретена як комунікатора різних світів свідчить запис повір'я Якова Головацького з Прикарпаття: "Прядниця коли покине веретено не застромивши в кужіль, розвіє тай помотає майка всі нитки" [11, 1]. Нитки, намотані на веретено, символізують повноту, достаток, на відміну від заплутаних, що є символом хаосу, порушення гармонії, з їх допомогою можна наслати хворобу [3, 404]. Згідно із західноєвропейськими віруваннями, за прялями стежать особливі уособлені істоти: у німців – Берта, у італійців – Бефана, які також накидають пусті веретена, карають ледачих [20, 376]. Отже, у таких оповіданнях простежується аналогія із ниткою життя людини.

В оповідній прозі Карпат заборона прясти асоціюється з образом чорта, який погрожує забрати життя: "приходить якис панок, кидає їй через вікно дев'ять веретін тай каже: «Я ту зараз вернуся. Як міні до того часу тих дев'ять веретін не нарядеш, то те жите возму»... Та то був щезник" [15, 384]. Така розповідь свідчить про пізніші нашарування, коли під впливом християнства нівелювалася межа між різними демонічними постатями, "усе те була «нечиста сила» і як така, зводилася під один знаменник чорта" [10, VII].

В оповіданнях із Карпат не акцентується на активізації персонажів відносно періоду доби, хоча інколи зустрічаються вказівки, що "в ніч Сави і Варвари не мож прясти. Казали, що в ту ніч ходили Сава і Варвара" [26, 44]. Часове закріплення характерне для певного дня тижня.

Адресатами дій персоніфікованих образів П'ятниці (Середі, Неділі, Варвари) є жінки, які виконують заборонену в певний час роботу. У таких оповіданнях базовим є мотив: "демон приходиться до жінки, щоб покарати". Допустимим способом комунікації героя та антагоніста у карпатській демонологічній традиції є вербальний контакт, який виявляється у формі погрози, що має певне скерування на самого героя оповідання: "Ни добрись, каже, зробила! Типерь, каже, як хочеш, аби ти добре було, аби сі ти, каже, увійшло, то мушиш брати ту золу и пити; а як ні, то прийду заўтра у вечір, у цей чьис тай ту золу скипеню и у ту кі золу вержу горьичу" [21, 12], "як ти мене зваряла, так я тебе буду зваряти" [16, 34]. Об'єктом впливу антагоніста також можуть бути діти героїні: "Сохтуй (пильнуй), каже, окропи, аби швидко кіпіли, тай клади свої гіти у цеберь" [21, 12]. Погрози дають можливість визначити основні моделі взаємин людини з демонологічним персонажем.

Броніслава Кербеліте у контакті героя з антиподом вбачає певну форму випробування [17, 14]. У литовських казках у такому сюжеті простежується зв'язок із давнім обрядом ініціації, за яким функцію випробовувача-атагоніста виконує

старший член сім'ї, тотемні тварини тощо, від яких залежить герой.

Невербальний контакт відбувається, коли демонологічний персонаж (Неділя) виконує табуйовану роботу: “присіла сусідська кума за веретено, тче тче... Кума ткала до пізньої ночі” [27, 23]. На цій функції наголошувала Олена Боряк, вважала її карою за непослух [2, 35]. Отже, покарання мало дуалістичний характер – воно стосувалося як порушниці, так і образу демонічної істоти. Спосіб впливу на антагоніста наявний в оповідальній традиції такого типу в більшості слов'янських народів. Він виявляється в образі спеціальних засобів (півень) [17, 15]. Проте характерною рисою карпатських демонологічних оповідань про персонафіковані образи часу є залучення образу помічника, яким дуже часто виступає знайома жінка – кума, сусідка, що навчає, як можна позбутися негативної істоти. Особливим типом архаїчних персонажів-помічників виступають знахарки – “баба така розумна (знахирка)” [21, 12], які допомагають порадою, вказуючи як подолати демонічний персонаж: “А баба каже до неї: [...] треба ти до заўтра напристи дев'ятеро верекін віглі тай ти веретена поставити на вікно, то буде добре” [21, 12].

Мотив захисту та вигнання демонічного персонажа з внутрішнього простору відбувається за допомогою певних вербальних засобів або комбінованих – вербальних у поєднанні з невербальними. До вербальних належать замовлювальні формули-крики: “Горет гори и долини и гіти середини” [21, 13], “Йой! Шо сі ў сьвікі зробило? Середини гіти горе” [21, 12], “Ой, П'ятнице, Оси-

янцька гора горит!” [16, 34]. Образ Осіянської гори (гори Сіон) широко фігурує в народних замовляннях як місце розташування криниці з лікувальною водою: “На Осіянській горі, там стояв колодязь кам'яний, туди йшла дівка кам'яна...” [24, 69]. Гора в народній космогонії виступає локусом поєднання неба, землі, “того світу”, виконує роль вертикалі, яка поєднує наш світ із демонологічним [18, 520], тобто співвідноситься із центром Всесвіту, є аломорфозом світового дерева. В оповідній демонологічній прозі Осіянська гора виступає місцем перебування демонічної істоти та її дітей, що вказує на констатацію сакральності. До комбінованих засобів оберегу належить виконання певних магічних дій із замовлянням: “оберни, каже, двері на вівороть; возьми та издойми из завісіў хатні двері и оберни тими завісами, шо ишли у гору, у долину” [21, 12].

Демонологічні оповідання такого типу мають різні фінальні формули: 1) закінчуються усвідомленням антагоністом обману: “А тось ня звела!”. Але двері били замкнені і не мож било назад ввійти” [16, 34], “Але й мудрас, каже, бестийо” [21, 13]; 2) погрозою: “сими нитками будут дияволи путати душі и буду кигнути до пекла... Тай пішла гет” [21, 12]; 3) моралізаторським повчанням: “вкінці встала і, йдучи до дверей, сказала: «Пам'ятай, іншого разу не тчи в неділю»” [27, 23].

Українська усна традиція зберегла значну кількість демонологічних оповідань, пов'язаних із певними табуйованими елементами, а особливо із заборонаю праці у певні дні тижня, що містить чимало язич-

ницьких прикмет. Такі обмеження є відображенням у фольклорному творі норми звичаєвого права українців, за якою засуджувалася фізична праця у дні релігійних свят [19, 393].

Таким чином, фольклор та демонологічні вірування тісно переплелися у демонологічних оповіданнях про жіночі образи – персоніфікації часу. Домінантною жанровою ознакою є сюжетотворчий мотив – вплив антагоніста на людину. Певну його специфіку можна простежити у меті потрапляння демонічного персонажа в людське середовище – нашкодити герою, та засоби її реалізації – акустичні та зорові впливи. На змістовому рівні типологія простежується у змалюванні зовнішності, функцій, атрибутів демонічних істот. Аналіз сюжетно-мотивного фонду демонологічних оповідань про жіночі персонажі Карпатського регіону відображає специфіку зображення фемінних демонічних образів на різних рівнях (функціональному, семантичному, описовому), виявляє спільні та відмінні ознаки народного трактування жіночих персонажів в оповідній традиції етнографічних груп Карпатського регіону.

### Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н., *Нога*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь* / Ред. Н. Толстого, Москва 2004, Том 3, с. 422-427.
2. Боряк Олена, *Мітологічні персонажі – охоронці правил поведінки людей*, "Народна творчість та етнографія" 1993, № 3, с. 32-37.
3. Валенцова М. М., *Нить*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистиче-*

*ский словарь* / Ред. Н. Толстой, Москва 2004, Том 3, с. 402-408.

4. Вархол Наталія, *Жінка-демон у народному повір'ї українців Східної Словаччини*, "Пам'ятки України" 1992, № 1, с. 117-125.

5. Виноградова Людмила, *Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения*, Web. 17.09.2018 <[http://www.inslav.ru/o\\_folk.html](http://www.inslav.ru/o_folk.html)>.

6. Галайчук Володимир, *Демонологічні уявлення населення середнього Полісся про русалок*, [у:] *Вісник Львівського університету*: Серія історична 2008, Випуск 43, с. 320-381.

7. Галайчук Володимир, *Українська мітологія*, Харків 2016, 288 с.

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

9. Гнатюк Володимир. *Нарис української мітології*, Львів 2000, 239 с.

10. Гнатюк Володимир, *Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків*, [у:] *Знадоби до української демонології* / Зібрав Володимир Гнатюк, Том 1. Випуск 1 [Етнографічний збірник, Львів 1912, Том 33], с. V-XLII.

11. Головацький Яків, *Етнографічні записи з Наддністрянщини (Прикарпаття) – повір'я, загадки, діалектичні слова, власні назви*, [у:] *Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника*, Фонд 36, № 724, п. 49, Арк. 1-5.

12. Гримич Марина, *Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців: Когнітивна антропологія*, Київ 2000, 380 с.

13. Давидюк Віктор, *Русалки і русальці: Реліктові форми русальної звичаєвості*, [у:] *Крокове колесо: Нариси з історичної семантики українського фольклору*, Київ: Наукова думка 2002, с. 118-138.

14. *Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях* [в 3-х томах, Черниговъ 1895-1899], Выпускъ 1: *Рассказы, сказки, преданія, пословицы, загадки и пр.*, Черниговъ 1895, 308 с.

15. *Житє і слово*, Львів 1895, Том 3, Книга 3, с. 384-386.

16. Зубрицький Михайло, *Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тижня і до рокових св'ят (Записані у Мшанці, Староміського повіту і по сусідніх селах)*, [у:] *Матеріали до української етнології*, Львів: Наукове Товариство імени Шевченка 1912, Том 3, с. 33-60.

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

18. Левкиевская Е. Е., *Гора*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь* / Ред. Н. Толстого, Москва 1995, Том 1, с. 520-521.

19. Макарчук Степан, *Звичаєве право*, [у:] *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат: У 4-х томах*, Львів: Інститут народознавства 2006, Том 2: *Мистецтвознавство та етнологія*, с. 385-409.

20. Милорадович Василь, *Малорусские народные поверья и рассказы о пятнице*, [у:] *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*, Київ: Либідь 1991, с. 375-382.

21. Онищук Антін, *Народний календар. Звичаї й вірування прив'язані до поодиноких днів у році, записав у 1907 - 10 р. в Зелениці, Надвірнянського повіту*, [у:] *Матеріали до української етнології*, Львів 1912, Том XV, с. 1-6.

22. Потапенко О., *Веретено*, [у:] *Словник символів* / Ред. О. Потапенко, М. Дмитренко, Київ: Народознавство 1997, 156 с.

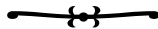
23. Пропп Владимир, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986, 364 с.

24. *Українські замовляння* / Упорядник М. Москаленко, Київ: Дніпро 1993, 309 с.

25. Усачева В. В. *Зубы*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь* / Ред. Н. Толстой, Москва 1999, Том 2, с. 359-362.

26. *Як то давно було. Легенди, перекази, бувальщини, билиці та притчі Закарпаття у записах Івана Сенька*, Ужгород: Закарпаття 2003, 368 с.

27. Wagielewicz Jan, *Kronika ludu z Dziejach etnologii słowiańskiej*, [у:] *Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника*, Фонд 19, № 49, п. 15, Арк. 1-47.



**Hennadiy Noha, Olena Yakymovych**

**MEDICAL DISCOURSE IN THE LETTERS OF HRYHORIY SKOVORODA  
TO MYKHAYLO KOVALYNSKYI: TEXT AND CONTEXT**

Taras Shevchenko Institute of Literature  
of National Academy of Sciences of Ukraine;  
Taras Shevchenko Transnistria State University in  
Tyraspol, Republic of Moldova

**Геннадій Нога, Олена Якимович**

**МЕДИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛИСТАХ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ  
ДО МИХАЙЛА КОВАЛИНСЬКОГО: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

*Abstract:* The article is devoted to the task of characterizing the medical discourse of Hryhorii Skovoroda's epistolary in the context of the development of medicine of that time. Due to medical issues, the field of research on the artistic and philosophical heritage of the Ukrainian thinker has been expanded, since the problems of spiritual and physical health of a person are widely represented in the letters of Skovoroda. The analysis of these works confirms the primacy of the spiritual (internal) in man, and all illnesses are treated by the philosopher as a consequence of problems in spiritual life.

*Keywords:* Hryhorii Skovoroda, medical discourse, health, epistolary, illness, Ukrainian medicine, way of life

Проблема здоров'я людини досить широко розгорнута у листах Григорія Сковороди і дає змогу говорити про певну систему у поглядах філософа на медичну тематику. Актуальність дослідження на цю тему зумовлюється передовсім браком у сучасній науковій сквородині студій над його листами як джерелом повсякденного досвіду, з одного боку, та відсутністю системних робіт, присвячених медичним поглядам українського мислителя, з іншого.

Загалом, аналізом у пропонованому дослідженні охоплюється вісімдесят переважно латиномовних листів Сковороди до його улюбленого учня Михайла Ковалинського, які демонструють розвиток сквородинської філософії у площині повсякденної життєвої практики, пропонують рецепти долаання щоденних перешкод, оприявнюють медичні погляди філософа та його ідеал здорового способу життя, вказують на можливість уникнення буттєвих помилок та мистецтво ігнорування мирських

спокус. Леонід Ушкалов відносить їх до «найкращих зразків епістолярного жанру в українській літературі» [1, 755], а Людмила Шевченко-Савчинська бачить у Сковороді одного з «найвіртуозніших українських епістолографів» [13, 104], який часто «веде розмову не тільки і не стільки з вихованцем, скільки – за нього із собою, попри формальні ознаки діалогу (власні запитання і відповіді – не поставлені Михайлом)» [13, 105]. Листовне спілкування з Михайлом Ковалинським істотно доповнює образ Сковороди-творця, але набагато вагомішим є внесок цієї спадщини у формування нашого уявлення про Сковороду як людину свого часу зі своїм непростим характером, уподобаннями, захопленнями, переконаннями, системністю в осмисленні усіх тем, яких торкався допитливий розум філософа. З огляду на це, провідним завданням цієї розвідки визначено: на основі аналізу медичного дискурсу у листах Сковороди до Ковалинського доповнити і уточнити життєвий і творчий макроконтекст українського філософа у його зв'язках і перетинах із тодішньою медичною наукою і практикою.

XVII – XVIII ст. в історії європейської цивілізації стали часом справжньої наукової революції, яка остаточно змінила середньовічні уявлення про людину і світ. У цей час наука нарешті «усвідомила свою самостійність як форма людської діяльності, а наукове мислення та спосіб його втілення – науковий стиль, сполучаючись на письмі, здобувають право називатися науковими працями, а не інтелектуальною літературою» [7]. Медицина як галузь не лише наукової, а й практичної діяльності

розвивалася у цей історичний період особливо стрімко. Масові епідемії та висока смертність населення стояли на заваді розвитку буржуазної економіки. Для прикладу, у XVII – XVIII ст. в Європі хворіло на віспу щороку близько 12 мільйонів осіб, із них умирало 1,5 – 2 мільйони, значна частина тих, що перехворіли, втрачала зір. Велика смертність (близько 90-95 %) спостерігалась у країнах, куди її занесли вперше. У світлі боротьби за захоплення колоній у різних частинах світу та за нові світові ринки перед європейськими країнами на новому якісному рівні поставала проблема утримання великої, міцної і здорової армії. Відтак медицина потрапила у коло державних пріоритетів, а медична наука посилила свої позиції у європейських університетах.

Колоніальний статус не дозволив Україні взяти участь у великих загальносвітових процесах XVII – XVIII ст., проте у розвиток європейської та світової медицини вітчизняні медики зробили чималий внесок. Першим відомим українцем доктором наук був Юрій Дрогобич (Котермак), який здобув свій науковий ступінь саме у галузі медицини (бл. 1482 р.) у найстарішому в Європі Болонському університеті. Переїхавши згодом до столиці Речі Посполитої Кракова, учений викладає медицину у місцевому університеті і провадить широку медичну практику, отримує 1492 р. титул королівського лікаря, а згодом стає деканом медичного факультету Краківського університету [7].

Тривалий час залишався актуальним і затребуваним у медицині бальнеологічний трактат українського ученого-медика Еразма Сикста (Мриголода) *De thermis in pago Sklo* (Про

*теплики у селі Шклі*), надрукований 1617 і перевиданий 1780 р., а також його наукові коментарі до творів Сенеки та медичного трактату Геркулеса Саксонського. Навчався він у Кракові, доктором медицини став в Італії. Обіймав посади бургомістра Львова та професора медицини у Замойській академії. На думку фахівців, його праці відзначаються виробленим науковим стилем та широкою джерельною базою, яка охоплює як медичних авторитетів Античності (Аристотель, Гален, Гіпократ, Сенека, Плутарх та ін.), так і представників пізніших епох (Андрій Бакцій, Бернардин Телезій, Альберт Великий, Юлій Скалігер, Авіцена, Корнелій Цельс та ін.) [8].

Маючи потужну базу для вивчення природничих наук (біології, мінералогії, зоології та ін.), стартовим майданчиком для вивчення медицини в Україні до кінця XVIII століття була Києво-Могилянська академія. Тут вивчали твори Гіпokrата, Авіцени, Везалія, Бекона, давали ґрунтовне знання латини та європейських мов. Випускники, які прагнули здобути глибокі знання з медицини, йшли навчатися до європейських університетів, а з другої половини XVIII ст. також до госпітальних шкіл Росії. Серед вихованців академії, які згодом стали знаними в Європі та Російській імперії медиками, вирізняються імена основоположника акушерства, ботаніки й фізіотерапії на теренах Росії Нестора Амбодика-Максимовича (захистив докторат у Стразбурзькому університеті), головного лікаря Петербурзького генерального госпіталю, професора Кельнської академії Івана Полетики (захистив докторат у Лейденському

університеті), почесного члена 13 зарубіжних академій, основоположника епідеміології у Російській імперії та засновника першого в Україні медичного наукового товариства Данила Самойловича (справжнє прізвище Сушковський, захистив докторат у Лейденському університеті) та багатьох інших.

Загалом, у XVIII ст. в університетах Західної Європи дисертації з медицини захистили 62 українських учених, ще 8 захистилися наприкінці століття у Росії. За підрахунками історика медицини Василя Плюща, українські вчені написали у XVIII ст. 322 праці з медицини (без урахування дисертацій). 68 із них були опубліковані у німецьких, французьких, польських та російських друкарнях [6, 247]. Водночас в Україні упродовж XVIII ст. було надруковано 50 книг із медицини та суміжної до неї галузі ветеринарії. Загалом це близько третини від сукупності усіх науково-природничих видань того часу [11, 35]. Дослідник цієї тематики Віктор Соколов дає таку узагальнену характеристику цього типу публікацій та окреслює коло їх реципієнтів: «У працях з медицини та ветеринарії описувались спостереження за хворобами, різні емпіричні дослідження, подавались медичні поради, засоби лікування та запобігання інфекційним захворюванням тощо. Більшість із цих видань розраховані на широке коло освічених людей та мали за мету надавати допомогу при самолікуванні або підвищувати рівень знань з медицини» [10]. Відзначимо, що значну частину цих видань складають так звані медичні поради, які балансували на межі вченої та народної медицини. Завдя-



ки практичній спрямованості та доступності ці книги набули значного поширення (вони були у бібліотеках багатьох відомих людей того часу, зокрема, про них згадує Яків Маркович у своєму щоденнику [3]. Як найпопулярніший різновид медичної літератури XVIII ст. характеризує порадики дослідниця цього пласту творів Катерина Костогриз: «Потреба в рукописних порадиках як найпершій прямій допомозі могла бути зумовлена необхідністю лікуватися самотужки. Йдеться про такі фактори, як економічний та географічний, що впливали на ранньомодерну медицину. Адже найближчий лікар міг знаходитися на значній відстані, а його послуги могли коштувати дорого; аналогічною була проблема з аптеками. Відповідно, порадики під рукою вирішував проблему відсутності лікаря, а наявність відносно дешевих рецептів знімала питання про обов'язкову купівлю досить дорогих складових для лікування рецептів» [2].

Ось так у загальних рисах виглядала у часи Сковороди світова і українська медична наука і практика, розмисли про які неодноразово зринали у листах Г. Сковороди до М. Ковалінського. Для українського мислителя ця тематика розгорнулася ще з праць його улюблених античних філософів, де активно розроблялася у контексті ідей про гармонію людської душі й тіла. Для Григорія Сковороди основоположною є думка, що усі хвороби людського тіла беруть свій початок від проблем душі. Як аргумент він любив наводити історію про те, як «Сократ серед чуми залишився здоровим, бо звик до найсвятішого життя, до простої і помірної їжі» [9, 265].

Сам філософ усвідомлював себе знавцем невидимої природи людини, у якій хвороби виконували роль своєрідної сигнальної системи. Для нього очевидним був причинно-наслідковий зв'язок: «Але ж ми не захворіли б тілом, якби раніше не захворіли душею» [9, 265].

Сковорода належить до когорти європейських філософів XVII – XVIII ст., яких так чи інакше приваблювала царина медицини. Серед його попередників – британські мислителі Френсіс Бекон, Джон Локк, Роберт Бойль, француз Рене Декарт, нідерландець Бенедикт Спіноза та багато інших учених, для яких поняття «філософія» та «богослів'я» були тотожними поняттям «наука». Вони роблять об'єктом своїх наукових зацікавлень людське тіло, не бояться виступати як медики-практики і експериментатори, продукують нові знання і нові теорії у цій галузі. Григорій Сковорода у листах також не лише розгортає близьку йому філософську ідею про взаємопов'язаність фізичного та морального здоров'я, а й дає практичні медичні поради своєму другові-учневі, спираючись на власний життєвий досвід та опановану ним базу знань про людський організм.

Основним об'єктом наукового осягнення для Григорія Сковороди була людина. І хоча він, у першу чергу, відчував і позиціонував себе як дослідник «людини внутрішньої», необхідність пізнання людини тілесної мислитель ніколи не відкидав. Доступ до літератури медичного спрямування філософ, безперечно, мав. Зокрема, у часи навчання в Київській академії у його розпорядженні була чи не найбагатша книгозбірня Лівобережної України. Так, на кінець

XVIII ст. у ній нараховувалося 6272 книги [5, 470]. За оцінками фахівців, фонд цієї бібліотеки «був універсальним за змістом, у ньому знаходилась як стара, так і нова наукова та навчальна література. У фондах бібліотеки [...] завжди були рукописні лекції викладачів-професорів академії, в яких завжди згадувались імена та праці вчених того часу, робились посилення на відповідну літературу» [10]. Медична література була переважно латиномовною (тобто, цілком доступною для Сковороди), але були також російсько- та польськомовні праці. Упродовж перебування філософа у стінах академії (з 1734 по 1753 роки з перервами) доступними для нього могли бути книги не лише з бібліотеки, а й з приватних зібрань викладачів. Наприклад, у колекції викладача риторики І. Самойловича було 1147 книг, з яких 11 – на суто медичну тематику. Увагу Г. Сковороди могли привернути рукописні книги загальної медичної тематики: *Про частини людського тіла* (1742), *Деяко про хвороби* (середина XVIII ст.), *Огляд різних хвороб* тощо [10].

Багатою на медичну літературу була бібліотека Харківського колегіуму, фондами якої Григорій Сковорода міг користуватися як викладач протягом 1759 – 1769 років. Так, 1734 року цю книгозбірню поповнило 600 книг із колекції Стефана Яворського, з них майже 30 було з медицини [10].

Окрім такої гіпотетичної лектури, Сковорода мав доступ і, звичайно, читав в оригіналі праці своїх улюблених античних філософів (Плятона, Арістотеля, Плутарха, Сократа, Сенеку та ін.), які містили зокрема й медичну тематику. Джерелом медичних та анатомічних знань для Сковороди

міг також слугувати поширений в Україні-Русі з XV ст. рукопис під назвою *Галіново на Іннократа*, який був скороченим переказом коментарів давньоримського філософа і медика Клавдія Галена до праці Гіппократа *Про природу людини*. Ім'я Галена знав і згадував у листах Сковорода, посилаючись на нього як на великого авторитета. Так, у листі за березень 1763 р. учитель дає учневі низку порад щодо особливостей весняної дієти та фізичної активності: «Я хочу, щоб в ці весняні дні ти менше спав і вживав холоднішу їжу. Враховуй жар твоєї юности, тепло весни, сидяче життя і твою надзвичайну старанність. Нещодавно [вчора] випадково прочитав я у Муре, що Гален, другий після Гіппократа батько лікарів, міркуючи про здоров'я, висловив думку, що хлопчикам і юнакам слід вживати холоднішу, а старим – теплішу їжу. Без сумніву, гідний довір'я такий автор» [9, 290]. Поняття авторитету як складова філософської системи Сковороди має для нього дуже важливе значення, як у цьому випадку, так і загалом, Тезу Галена український філософ розвиває далі, адаптуючи античну медичну теорію до своїх уявлень про основи тілесного та духового здоров'я: «Бо з гарячої їжі розвивається зайва вологість, а звідси катар, який всі лікарі вважають причиною всіх хвороб. Катар – це нежить [нежид], а нежить – не що інше, як гній, що згустився з надмірного жару і надмірної гарячої їжі, або це вологість, згущена жаром. Тому-то греки називають жар у тілі, або гній, флегмою. Лікування ж – у тому, щоб бути веселим і бадьорим. Але матір'ю цього є тверезість, яка означає не тільки помірне і холодне життя, але й таку

саму їжу. Не буде тверезим той, хто перевантажує себе їжею, хоча б він і не пив вина» [9, 290]. Сам Сковорода вино любив, але, по-перше, далеко не всяке, по-друге, вживав його не часто і помірно, по-третє, вочевидь, для нього воно було стимулятором не емоцій, а розуму.

Цитовані вище сентенції Сковороди є розвитком ідей популярної у Європі XVII – XVIII ст. «гуморальної» медицини, яка побутувала паралельно з іншими медичними теоріями і практиками, у тому числі і з новою часною медициною. Цю тему серед багатьох інших ми розвиваємо у статті *Листи Григорія Сковороди до Михайла Ковалінського: філософія як повсякденність* [4]. Виправданим буде коротко навести нижче основні положення, озвучені у цьому тексті.

Сковорода, як апологет гуморального вчення, вважав, що оцінити стан здоров'я людини чи діагностувати її хворобу можна на підставі визначення співвідношення в організмі тілесних рідин: «Хвороба, як я думаю, виникає тоді, коли в тілі постав розлад погано узгоджених між собою елементів, а саме: коли вогонь або земля переважає, або те й інше. Звідси виникає загострення... Бо коли симетрія елементів правильна, тоді все спокійно і мирно рухається...» [9, 283]. Витоки гуморальної медицини – у грецькій та арабській традиціях, а назва її походить від латинського слова на позначення вологи (рідини) *humor*. Настрій чи темперамент людини, згідно з цією медичною системою, також цілком залежав від співвідношення тілесних соків. Чотирьом тілесним рідинам (кров, жовта жовч, чорна жовч, флегма) відповідали чотири темпераменти (відповід-

но: сангвінік, холерик, меланхолік, флегматик). Загалом, така чотиричленна схема традиційно розповсюджується не лише на рідини та темпераменти. За висновками німецького історика Вольфганга Шивельбуша, вона «охоплює такі константи, як сторони світу, пори року, періоди людського віку, поживні речовини тощо, що їх, своєю чергою, теж наділяли певними властивостями і прив'язували до конкретного темпераменту, тілесної рідини тощо. Словом, чотиричленна схема є спробою створити універсальну медицину, збагнути людське тіло у його зв'язку зі всією природою світу та як її частину» [15, 60]. Універсальне вчення про чотири стихії – першопочатки природи – викладено у працях одного з улюблених античних авторів Сковороди – Арістотеля, який, між іншим, був сином лікаря і сам практикував у цій галузі. Цю теорію пізніше розвивав і найбільший для Сковороди авторитет у медицині – Гіппократ. Найімовірніше, під впливом саме цих двох постатей сформувалися медичні переконання українського філософа. До речі, у рамках гуморальної теорії медицини у часи Г. Сковороди залишалися вищезгадувані поради. Як зауважує О. Костогриз, «Йдеться не тільки про пояснення лікувальних властивостей за допомогою чотирьох гуморів, але й розуміння необхідності зберігати і підтримувати гармонію тіла, тобто застосовувати превентивну терапію» [2].

Для Сковороди універсалізм вчення про чотири стихії і чотири рідини дуже близький, адже його метою було представити людині універсальне вчення про щастя, скомпонувати його практичний варіант на

основі кращих здобутків світової філософської думки, вершинним твором якої для Сковороди є універсальна книга мудрости усіх часів – Біблія як «найкращий засіб досягнення спокою». Це сквородинське поняття спокою, безумовно, охоплювало і фізичне здоров'я. Тим-то він так настійливо піднімає цю проблему у листах до учня, піклуючись не лише про здоров'я М. Ковалинського, а і його ближніх: «Ти добре і благочестиво зробив, моя душе, що Максимка поставив сторожем до хворого братика. Однак не слухай необачно випадкових людей, що рекомендують ті або інші ліки. В жодній галузі в народі нема такої великої кількості знавців, як у медицині, і нема нічого такого, про що б народ так мало знав, як про лікування хвороб. За винятком загальноновживаних простих ліків, відкидай всі. Кровопускання й проносного [проноснія] уникай, як отруйної змії» [9, 226-227]. Іронія, з якою говорить Сковорода про тодішню медичну практику, виглядає цілком слушною з точки зору людини, яка усвідомлює обмеженість людських знань у цій сфері. У своїх порадах він не боїться йти всупереч найпопулярнішим методам лікування, адже, наприклад, кровопускання вважалося у ті часи панацеєю від багатьох хвороб, про що свідчить текст з медичного порадики другої половини XVIII ст. *Описание крови, то ест описание жил переднейших, з котрих на якую хворобу кров пуцана бит може* [2]. Популярність цього методу засвідчують і записи зі щоденника Якова Марковича [2].

Втім, медичні погляди Сковороди у багатьох питаннях також є анахронічними, адже медицина у

Європі XVIII ст. розвивалася дуже стрімко. До прикладу, його трохи старший сучасник, професор Падуанського університету Джованні Морганьї (1682 – 1771), який понад 60 років описував відхилення в організмі померлих, 1761 р. видав свою дванадцятитомову працю *Про місцезнаходження та причини хвороб*, яка стала першою науковою класифікацією хвороб та здійснила прорив у клінічній медицині. Не факт, що Григорій Сковорода зміг би уповні оцінити цю титанічну працю. Адже, на його переконання, джерело усіх хвороб тіла – це хвороба душі, гріховність людини. Тетяна Шевчук зауважує, що у питанні наукового прогресу український філософ займав двозначну позицію: «Так, з одного боку, відомо, що він був знайомий із сучасними йому технічними і науковими винаходами. Він часто згадує Коперніка та теорію сфер, активно послуговується новітніми науковими поняттями з галузі геометрії [...], архітектури [...], фізики [...]. Але оперування науковою термінологією потрібно Г. Сковороді передусім для доведення абстрактних понять і концепцій, адже знання, котре не підвищує цінности життя і рівня духовного розвитку людини, розуміється ним як безпорадна й непотрібна витрата часу» [14, 82]. Леонід Ушкалов виділяє три наукові дисципліни, які найвище цінував Сковорода: богослів'я, юриспруденцію та медицину [12, 24]. Втім, сенс наукового розвитку наш філософ бачить лише у контексті «духовного самовдосконалення людства, що у його ліриці було доведено до заперечення ідеї прогресу» [14, 82-83]. З цієї точки зору, марно лікувати тіло

хворого, не вилікувавши і не очистивши задалегідь його душі.

Цю думку у притчевій формі Скворода розгортає у листі за 23-26 січня 1763р. «Зійди тепер на високу вежу, – з притаманною йому символічністю й алегоричністю звертається мислитель до свого учня, – і допоможи своїй душі побачити те, що хвилює юрбу. Ти побачиш, що один мучиться коростою, другий – пропасницею, третій подагрою, четвертий – епілепсією, п'ятий – водянкою; у одного гниють зуби, у другого нутрощі; деякі до того жалюгідні, що здається, ніби вони носять не тіло, а живий труп. Я вже не буду говорити про легкі хвороби: кашель, виснаження, зловонне дихання та ін. З таких-от, тобто з нездорових членів, і складається цей світ... Ми ж, правда, уникаємо цих хвороб і вірно робимо, щоб вони і нас не заразили... Але ж ми не захворіли б тілом, якби раніше не захворіли душею» [9, 265]. Далі мислитель продовжує розвивати свою ідею у дусі гуморальної медицини, знову ж таки із притаманним йому ораторським прийомом залучення високих авторитетів: «Послухай Плутарха, який вважає причиною всіх хвороб надлишок вологи в тілі: “Під впливом зовнішніх причин і умов залишок вологи в тілі ніби заміщає субстанцію і тіло”. Без згаданого надлишку вологи ці причини не викликають нічого поганого і слабнуть. Але там, де є надлишок вологи, там ніби виникає якесь брудне болото... Вогонь горить найкраще там, де є нафта; так, всяка зараза і запалення не можуть прищепитися, коли тіло холодне, позбавлене слизу і легке, як корок» [9, 265]. У європейських наукових колах XVII – XVIII ст. точилася дискусія

навколо ідеального тіла. Прибічники пива, вина і щедрих закусок «вважали флегматичне, дорідне, “соковите” тіло єдино правдимим, а будь-яку подобу висушення фатальною» [15, 63]. На протигагу цьому консервативному підходові новочасним принципом, якого, як ми пересвідчилися, дотримувався і Скворода, була сухість (тогочасний синонім тверезости) як «чоловічий, патріархальний, аскетичний, античуттєвий принцип, на відміну від жіночно-чуттєвого» [15, 63].

Окрім суто філософських, більшою мірою теоретичних розмислів на медичну тематику, листи Сквороди зберегли і чимало згадок про конкретні життєві випадки, пов'язані зі станом здоров'я та хворобами його ближніх. Медичну тематику у контексті повсякденних проблем, які детально аналізує Г. Скворода у листах до М. Ковалинського, досить ґрунтовно представлено роздумами про здоровий спосіб життя: раціональне харчування, вживання алкогольних напоїв, фізичну активність, психічну рівновагу. Загальний висновок у цій царині філософ визначає як «найпрекрасніше і божественне правило: нічого над міру» [9, 281]. Частково ця проблематика була досліджена у вищезгаданій нашій статті [4].

Загалом, можна з упевненістю констатувати, що медичні проблеми як на теоретичному, так і на практичному рівні знайшли своє місце у полі наукового зору Григорія Сквороди. Принаймні вивчення епістолярної спадщини українського філософа надає для таких висновків багатий матеріал. Втім, запитань наразі більше, ніж відповідей. Тому міждисциплінарні студії, присвячені медичному

дискурсу у творчості Григорія Сковороди, вбачаються одним із пріоритетних завдань сквородинознавства на найближчі роки.

### Bibliography and Notes

1. *Історія української літератури: У 12-ти томах, Том 2: Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.)* / Ред. В. Сулима, М. Сулима, Київ: Наукова думка 2014, 840 с.

2. Костогриз Катерина, *Медичні порадики Гетьманщини в системі вченої та популярної медицини*, Web. 27.02.2017. <[http://www.medievist.org.ua/2017/02/blog-post\\_27.html](http://www.medievist.org.ua/2017/02/blog-post_27.html)>.

3. Маркович Яків, *Дневникъ генеральнаго подскарбія Якова Марковича (1717 – 1767)*. Часть 1: (1717 – 1725), Кіевъ 1893, 329 с.

4. Нога Геннадій, *Листи Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського: філософія як повсякденність*, [у:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume XVI, Lublin 2017, pp. 118-133.

5. Петров Николай, *Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии*, Том 5: 1721 – 1795, Кіевъ 1908, 637 с.

6. Плющ Василь, *Нариси з історії української медичної науки та освіти*, Книга 1: *Від початків української державности до 19 століття*, Мюнхен: УВАН 1970, 342 с.

7. *Реферат з історії медицини*, [у:] *Medievist*, Web. 22.03.2013. <[http://www.medievist.org.ua/2013/03/blog-post\\_22.html](http://www.medievist.org.ua/2013/03/blog-post_22.html)>.

8. *Реферат з історії медицини*. Частина 2: *Еразм Сукст*, [у:] *Medievist*, Web. 22.03.2013. <<http://www.medievist.org.ua/2013/03/2.html>>.

9. Сковорода Григорій, *Повне зібрання творів: У 2 томах, Том 2*, Київ: Наукова думка 1973, 574 с.

10. Соколов Віктор, *Книги з медицини та ветеринарії у фондах бібліотек та приватних книжкових зібраннях в Україні у XVIII ст.*, [у:] *Вісник книжкової палати* 2011, № 2.

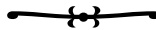
11. Соколов Віктор, *Книгодрукування з медицини та ветеринарії в Україні в XVIII ст.*, [у:] *Вісник книжкової палати* 2003, № 7, с. 31-37.

12. Ушкалов Леонід, *Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду*, Харків: Акта 2001, 221 с.

13. Шевченко-Савчинська Людмила, *Латиномовна українська література. Загальний огляд*, Київ: Медієвіст 2013, 218 с.

14. Шевчук Тетяна, *На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди*, Ізмаїл 2010, 360 с.

15. Шивельбуш Вольфганг, *Смаки раю. Соціально історія прянощів, збудників та дурманів*, Київ: Критика 2007, 256 с.



**Rostyslav Chopyk**

**NATALKA POLTAVKA BY IVAN KOTLIAREVSKYI VS COSSACK-POET  
BY ALIEKSANDR SHAKHOVSKII: THE RESPONSE TO THE IMPERIAL  
CHALLENGE IN SKOVORODA'S PHILOSOPHY SPIRIT  
(TO THE 200<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE "GRAND MOTHER OF THE  
UKRAINIAN STAGE")**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Ростислав Чопик**

**НАТАЛКА ПОЛТАВКА ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО VS КАЗАК-  
СТИХОТВОРЕЦ АЛЕКСАНДРА ШАХОВСЬКОГО: СКОВОРОДИНСЬКА  
ВІДПОВІДЬ ІМПЕРСЬКОМУ ВИКЛИКУ  
(ДО 200-РІЧЧЯ «ПРАМАТЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ»)**

*Abstract:* The article is aimed at comparing the play *Natalka Poltavka* by Ivan Kotlyarevsky and the vaudeville *Cossack-Poet* by the Russian comedian playwright Alieksandr Shakhovskii that provoked the appearance of "the Grand Mother of Ukrainian stage" in 1819. The common denominator of a similar plot allows to track the difference in numerators – the motivation of the characters' actions. In Shakhovskii's play, the motivation has an imperial origin: the love triangle is resolved with the help of "deus ex machine", the prince sent by the king. In Kotlyarevskyi's works, characters' behaviour is determined by the idea of affinity and Skovoroda's cordocentrism in general, that gave the beginning of the new Ukrainian literature

*Keywords:* philosophy of Skovoroda, affinity, imperial, national, Poltavians, new Ukrainian literature

Дошевченківський період української літератури – сюжетна цілість, кульмінацією якої є, звичайно, Тарас Шевченко; зав'язкою (аксіоматично) Іван Котляревський; експозицією ж (гіпотетично) Григорій Сковорода. Відчуваючи це, я однак довго не міг узгодити гіпотезу з аксіомою, позаяк зачинав традиційно, від *Енеїди*. Чому? – пояснює вже елементарна

логіка: якщо письменник пародіює дещо вірцеве (клясичне, клясицистичне), отже, у нього є певний альтернативний вірець, із позицій якого й бачить об'єкт критики в парадійнім ракурсі. Тож насамперед слід з'ясувати, в чім полягає той альтернативний вірець (еталон, камертон, архикритерій). Критикуеш – пропонуй! Ото Котляревський і пропонує –

у *Наталці Полтавці*, де вже навіть на очевидному (й «вухослушному») рівні відчитуються хрестоматійні сквородинські мотиви.

Насамперед, арія возного – пародійна травестія псалми *Всякому городу нрав і права* із її сквородинством навиворіт. Адже безумний світ, од якого категорично відхрещувався автор оригіналу, возний сприймає як норму. Він немов не почув епіфори в кожній строфі та коди про «неформат» кришталевої совісти й розуму в тому світі. Відповідні й учинки цього персонажа впродовж п'єси. Однак у вирішальний момент він «згадує», що «от роження... розположен к добрим ділам», і, бажаючи жити у сродності, відпускає Наталку. Отакий собі сеанс практичного сквородинства, відкриття якого свого часу неабияк захопило літературознавців.

Вони впевнено констатували, що в *Наталці Полтавці* І. Котляревський бачить світ «оком сквородинця» (за М. Грушевським [2]), впроваджує «тип сквородинця» (за С. Єфремовим [3]); і «якщо Котляревський зумів роз'яснити неясну, наполовину містичну філософію Сквороди [...] в образах персонаж[ів] і дії *Наталки Полтавки*, то це є одна із його заслуг, за які поставили йому пам'ятник» (за О. Русовим [8]).

Мається на увазі, звісно, знаменитий пам'ятник Іванові Котляревському в Полтаві скульптора Леоніда Позена. Його відкриття 1903 року стало знаковою подією історії українського письменства. Власне, в її атмосфері, під свіжим враженням од вікопомного артефакту Олександрові Русову й спостерігся найперший причинок до нашої теми, відбулась постановка проблеми. Її дальша ко-

лективна розробка показала, що, за позірної простоти, питань тут більше, ніж відповідей, а «невидимого» – ніж очевидного, хоча й саме з нього все почалося.

У січні 1904 року на сторінках «Киевской старины» з'явилася стаття *Яка роль «Возного» в Наталці Полтавці?*. Мов розгорнений коментар кадру комікса – «сцени розмови Возного з Наталкою в той момент, коли його перериває Виборний пісню «Дід рудий, баба руда», на постаменті полтавського пам'ятника. О. Русов хоче «сказати декілька слів про одну з трьох осіб цього горельєфа, а саме про Возного: чи зображений він таким, яким уявляв його собі автор цієї дивовижної п'єси, що не сходить зі сцени вже дев'ятий десяток літ? Чи таким його представляють і актори малоросійських театральних труп...», надаючи цьому персонажеві «характеру хтивих устремлінь селадона, поспраглого зірвати квітку з невинности наївної свіженької мужички для того, щоб обернути її відтак на свою кухарку, а чи кинути, як стару ганчірку», «підкреслюючи смішні міні», «доводячи до шаржу», зображаючи «потворою і сатиром» «похилого віку з лисиною на всю голову і потворними складками старечого обличчя, які потрапили з милости акторів і на горельєф пам'ятника Котляревському в Полтаві»? [8, 41-42].

Питання риторичні. Стаття Олександра Русова – пристрасна незгода зі стандартами виконання образу Возного, його аберациями на догоду поверховим «вульгарно-комічним» ефектам; з тим, що це «від початку до кінця тип негативний, виведений Котляревським із метою відтінити всю чарівність незіпсованости пей-



занів» [8, 50]. «Коли справа доходить до акту самозречення Возного від земного щастя задля вищих благ, уже всі дивляться на нього, мов на якогось полішинеля, і незважаючи на те, що його «благородний вчинок» мав би викликати інше ставлення до нього, продовжують хихотіти; це хихотіння зливається зі сміхом від радости, що все завершилось благополучно: і Петро не пішов кудись поневірятися чи погібати, і Наталка не утопилась!» [8, 59].

О. Русов вважає, що таке виконання нівелює авторську інтенцію, бо зводить на сміх сквородинську мотивацію вчинку возного, засвідчену в його кульмінаційному монолозі: «Размишлял я предовольно і нашел, что великодушной поступок всякіє страсті в нас пересиливають. Я – возний і признаюсь, что от рожденія моего расположен к добрим ділам; но, за недосужностію по должности і за другими клопотами, доселі ні одного не зділал...» [5, 64]. А тепер усе зміниться, бо, відпускаючи Наталку, він врешті зважується із двох альтернатив («по благості всевишнього єсьм чоловік, а по милості дворян – возний») надати перевагу життю в сродності, благословенній Богом, понад несродним трибом життя, санкціонованим становою ієрархією. «В серці полтавця [...] відкривається шлях істини і радости» [8, 55] – «шлях скромний і тихий (по якому простує і Скворода)», й задля нього він полишає «інший шлях – вентер (в'ятер – рибальське знаряддя) – шлях срібллюбців, солодколюбців, честолюбців...» [8, 49].

Коментуючи рішення возного, О. Русов звертається до містерії Г. Сквороди *Брань Архистратига*

*Михайла зі Сатаною...* (помилково значає, що це *Пря Біса з Варсавою*), у якій серед іншого йдеться про «шлях миру» (це «шлях царський, шлях верховний, шлях горній», «цим шляхом, ідучи у пустелю, Христос переміг Сатану», нині ж ним, взоруючись на Христа, «ступає наш Варсава») – і «шлях вентер» («вентер є сить рибальська, створена за образом черева: широка на вході, тісна на виході»), що веде «в опівнічний морок». Возний обирає «шлях миру», а отже, він «тип тієї людини, якою уявляв собі його автор, – зовсім не негативний, а радше піднесений, позитивний» [8, 63]. О. Русова найбільше захоплює те, що возний «направду здійснив чудо без “deus ex machine”» [8, 55] і власне воно перетворило п'єсу з потенційно трагічної на веселу, щасливу.

Проникливий критик впритул наближається до віднайдення «певної основної думки» *Наталки Полтавки*, котру хотів одшукати й «розглянути у зв'язку з тими розумовими орієнтирами, що їх під впливом Сквороди сповідував автор» [8, 47]. Порівнюючи мотивації дій возного і доктора Бартоло в аналогічній ситуації *Севільського цирульника* (цю п'єсу П'єра Бомарше, до речі, ставили у Полтавському вільному театрі під дирекцією Івана Котляревського), Олександр Русов наголошує, що «Бартоло нізащо не відмовився би з *власної волі*, як возний, від Розіни, коли б на дорозі не з'явився всесильний граф Альмавіва і нотаріальний акт» [8, 57] (письмівка моя. – Р. Ч.).

Що вже казати про «анекдотическую оперу водевиль» *Казак стихотворец* князя Александра Шаховського, в піку якому Іван Котляревський написав свою «Наталку Полтавку»!

За позірної схожості колізій, характер їх полагодження в обох творах діаметрально відмінний. Як то кажуть, відчуймо різницю! До Марусі (Наталки), що чекає з війни коханого Семена Климовського (Петра), підбиває клинці тисяцький Прудиус (возний), якому асистує писар Грицько (виборний). Прудиус («хохлатое чучело») і Грицько («вот и другая обезьяна») приховують царські гроші, призначені для сільської громади. Коли ж з'являється Семен, обвинувачують у цьому його. Глухий кут... І тоді вступає «*deus ex machina*» – князь, присланий царем перевірити, як «на місцях» відбувається рух казенних коштів. За допомогою метикуватого денщика Дьоміна, князь викриває лиходів, реабілітує Семена й цим уможлиблює його шлюб з Марусею. Маруся: «Мій миленькій не виноват [Пригаєт от радости]. Як же я рада [Бросается к князю]. Пане...» й співає: «Чи нам, серденько, хлопець родитьця, / Царю вин буде вирно служить». Климовський: «Я ему скажу, як треба битьця». Оба: «Вмисти ж научим, як добрим бить» [15, 34-36].

Як бачимо, всі дійові особи діють не самостійно, а «по височайшому повелінню»; виявляються не суб'єктами акції повноцінної п'єси з народного життя, а пейзажами, маріонетками, статистами, котрі, ті за страх – ті за совість, служать панам і царю. Отакий собі улагіднений сеанс (князь береться «исходатайствовать прощение дурню» Прудиусу) побутової версії «генерального мордобиття» (за Т. Шевченком та І. Франком) – системи управління імперією, де царя наділено «височайшими» контрольно-ревізійними повноваженнями.

Зі зрозумілих причин, у російському літературознавстві зіставлення *Казака-стихотворца* з *Наталкою Полтавкою* не вітається й зводиться до переваг народної мови п'єси І. Котляревського над недоладним суржиком «штуки» А. Шаховського, котру «написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова» [5, 53]. На взір: «Шаховской знал украинский язык только понаслышке. Его герои изъяснялись на каком-то “язычии”; не случайно, что в спектаклях украинская речь выправлялась актерами. Как известно, *Наталка-Полтавка* И. Котляревского явилась ответом на *Казака-стихотворца*» [1, 27] – та й все... В нас найповнішим актуальним здобутком в осмисленні проблеми є ґрунтовна монографія Євгена Нахліка *Перелицьований світ Івана Котляревського* (2015), зокрема, її спеціальний розділ *Творче освоєння і відштовхування: «Наталка Полтавка» як полемічна відповідь на «Казака-стихотворца» Олександра Шаховського*, де узагальнено праці М. Дашкевича, М. Марковського, М. Зерова, С. Дуриліна, І. Айзенштока, В. Сарипин, запропоновано чимало цікавого й евристичного.

Приміром, дослідник прибирав маловідомі свідчення про те, що ідейно-естетичне спрямування «анекдотической опери водевиля» неприємно вражало не лише українців («Чого йти в кіятр? Хіба слухать, як за наші гроші та нас же будуть і лаять?»), але й росіян. Ув одній анонімній рецензії «автор (за його словами, росіянин, який уже п'ять років жив в Україні), неґативно оцінюючи саму п'єсу, зазначив, що не впізнає в її дійових особах жодного «малороссийского характера» і що назагал це «выдум-

ка, очень обидная для малороссиян» [...]. Стосовно ж до упередженого уявлення про крутість наддніпрянських українців рецензент зауважив, що «всякий сколько-нибудь знающий сей край» визнає, що частіше трапляється навпаки: «по простоте сердца, не подозревающей никого в обмане, скорее *обманывают малороссиян*, нежели они кого-нибудь». Навіть російський генерал, літератор та воєнний історик Александр Михайловський-Данілевський [...] з подивом записав у щоденнику: «... вечером [...] я был в театре, где играли *Казака-стихотворца*. Довольно странно, что в столице Украины [у Полтаві в 1802 – 1837 роках знаходилася резиденція генерал-губернатора Малоросії] представляли сию пьесу, которая некоторым образом есть сатира на малороссиян» [6, 366-367].

Оскільки *Казак-стихотворец* вважався образою для українців як народу, очевидно, що в репліці «от то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого» [5, 54], І. Котляревський мав на увазі насамперед менталітет народу, пов'язаний із ним триб життя, ціннісні координати, які його визначають. Тим часом, Є. Нахлік розуміє цю репліку явно завужено – як те, «що твір написано без знання української етнографії» [6, 366] (і не більш?) – тому й не бачить авторської інтенції уповні.

Дослідник зазначає, що «знявши монархічно-вірнопідданську лінію сюжету Шаховського» й «зосередив[ши] увагу на любовно-побутовому дійстві» [6, 381], український драматург «уподібнюється» російському чи не в усіх компонентах того дій-

ства: «місці дії, схемі образів-персонажів, сценічному конфлікті та його вирішенні, розвитку сюжету, ситуаціях, композиції (особливо в зав'язці та розв'язці), фінальних моральних акцентах...» [6, 379] (письмівка моя. – Р. Ч.). Тобто відсутність князя в «схемі образів-персонажів» нічого по суті не змінює; його роль, на думку Є. Нахліка, «за функціональним значенням» близька до ролі... Миколи; а вирішення сценічного конфлікту в *Наталці Полтавці* настільки подібне до *Казака-стихотворца*, що дає змогу твердити про аналогічну розв'язку, «фінальні моральні акценти»...

Дивний Тетерваковський: так старався і... все? Те, що вартувало стількох переживань («размишлений»), боринь за Себе з собою, «по височайшому повелінню» одним махом вирішив князь... Дивні «добрі полтавці»: вони й не задумувались, *Що вагоміше: душевна стійкість Наталки, добродесна чутливість Петра чи чутлива добродесність возного?* (назва одного з розділів монографії Є. Нахліка), бо усі керувалися «золотим правилом» християнського співіснування, вірили, що саме воно визначає «обичаї і повір'я» їхнього краю, й ображалися, коли захожий москаль подавав їх примітивними дикунами, нездатними самостійно поладнати між собою по-людськи... «Ой, дивна, дивна вкраїнська родина»...

Прикметно, що в якомусь іншому випадку альтруїстичний вчинок возного міг би сприйматися як іділія, (читай) ілюзія: ой не часто в реальному житті «волок» із доброї волі відпускає «младую ягницю». Александр Шаховський, «запускаючи» князя, міркував саме так; як і Юрій Барабаш, критикуючи Івана Кот-

ляревського за «непослідовність» (дивись вище). Простій людині по прочитанню того чи того художнього твору завжди кортить запитати: а чи воно правда, чи не дурить мене цей пан? Та от парадокс: показане у *Наталці Полтавці* сприймається на «вірю!» (не за Константином Станіславським), якого не зімітуєш, бо воно або є – або не є. Тут детоновано якісь правдиво ментальні струни, відслонено справді народний «горизонт сподівань», живим свідченням чому – непроминальний успіх «праматері української сцени», її вічна молодість. Партитура нової української літератури зачинає писатися власне у цій тональності, народженій вірою в добру природу української людини, її «природне християнство» (за Євгеном Сверстюком), «сродність до добра» (за Леонідом Ушкаловим). Однак академічна наука – царица Томи Невірного.

Коли у збірнику *Історії літератури* з'явилась моя стаття *Концепт як сюжет (від Сковороди до Шевченка)*, редактори супроводили її дотепними посторінковими коментарями на взір: «Бог знову народився несподівано», «і створив Бог полтавців, і побачив, що добрі вони»... Ви, мабуть, усміхнулися?.. Усміхнувся і я: авторське самолюбство завжди тішить жива рефлексія, дружня емпатія, в тім числі та, яка з легким іронічним відтінком. І, якби це були суто мої спостереження, більше того, якби вони належали тільки авторові *Наталки Полтавки*, я, мабуть, не писав би цього абзацу. Однак думка про візиткову ментальну рису «добрих полтавців» була настільки поширеною, усталеною, аксіоматичною, що її поділяли не лише І. Котля-

ревський чи Г. Сковорода, а навіть... князь А. Шаховський. Цей, щоправда, по-своєму...

Маруся – донька покійного хорунжого *Добренка*, її мати – стара вдова *Добренчиха*, у фіналі водевілю Маруся й Климовський співають, що свого майбутнього сина «вмисти-ж науч[ать], як *добрим* бить» (як пам'ятаємо, це римується з «царю вин буде вирно служить»), а князь зізнається: «...И я всегда стану повторять твою пословицу: *нам добро, никому зло, то законное житье!*» [15, 35] (письмівка моя. – Р. Ч.). Сентенція «казака-стихотворца» – не авторський домисел. У *Пантеоне российских авторов* Ніколай Карамзін наводить довідку про Семена Климовського:

«Малороссийский казак. Жил около 1724 года. Казак и стихотворец. В императорской библиотеке хранится его рукописное сочинение *О великодушии и правде* [довжелезна точна назва починається словами *О правосудію начальствующих...*, цим варіантом послугуватимусь як робочим. – Р. Ч.], в котором много хороших чувств и даже хороших стихов (без определенного течения стоп). Сказывают, что Климовский не менее семи греческих мудрецов был славен и почтен между его собратьями казаками; что он, как вдохновенная пифия, говаривал в беседах высокопарными стихами, давал приятелям благоразумные советы, твердил часто пословицу: “Нам добро и никому зло, то законное житье”; и любопытные приходили издали слушать его. Малороссийская песня: “Не хочу я ничего, только тебя одного” [“Іхав козак за Дунай” – Р. Ч.], которую поют наши любезные дамы, есть также, как уверяют, сочинение

Климовського, ученика природи, к сожалению, не доученного искусством. Авторы России, здесь изображенные, не стыдитесь видеть его в вашем обществе» [6; 3, 72].

«Всі пізніші джерела так чи інакше повторювали те, що сказав про Климовського Карамзін» – зазначає Григорій Нудьга в монографії *Козак, філософ, поет* (Львів, 1999). Однак сам іде значно далі, експлікуючи скупку довідку в розлогий аналіз згаданої у ній книги і занурюючи її в історичні реалії «около 1724 года». Адже серпнем цього року датовано рукопис книги, а, позаяк її адресатом є не хто інший, як Пётр I, і доховалась в імператорській бібліотеці, «поднесена Петру Великому 1724 года» (за описом І. Голікова) [7, 4]; панує думка, що С. Климовський привіз і вручив її цареві особисто. А. Шаховський інтерпретує це в дусі вірнопідданства й сервілізму.

У фіналі його п'єски, злучивши закоханих, князь урочисто повідомляє: «А тебе, Климовский, должно будет после свадьбы ехать в Москву: государь желает тебя видеть». Маруся: «Як же...». Демин: «Какие тут як же? Слышишь, государь желает; а для него все рады в огонь и в воду». Маруся: «И я рада!.. Только вин не долго там буде?». Князь: «Нет, он скоро воротится». Климовский: «Яка ж мини честь! Со мною будет говорить величайший з царей!» [15, 35]. Холоп не може являтися перед царські очі інакше, ніж «по височайшому повелению», мету якого йому знати, ясна річ, «не положено»; і нічого, крім телячих радощів і тетервачих гордощів, при цьому не відчуває. Українську версію візиту С. Климовського, як і причину написання, ідею, місію

його книги, подає Г. Нудьга. Він вважає, що Семен Климовський апелював до царя у надії вплинути на його вердикт щодо ув'язненої в Петропавловській фортеці української делегації на чолі з Павлом Полуботком. «Треба згадати, що у 1724 році помер закатований Петром I гетьман Павло Полуботок. Ця подія викликала обурення всього українського народу [...]. Окремі положення творів Климовського прямо перегукуються з думками, які нібито висловив Полуботок у в'язниці, звертаючись до присутнього царя: “Правота и кротость, суд и милость суть единственное достояние всех монархов мира сего, и законы, управляющие всем вообще человечеством и охраняющие его от зол, есть точное зеркало царям и владыкам на их должность и поведение, и они первые блюстители и хранители им быть должны”» [7, 34]. Так в *Історії русів*, а ось як у С. Климовського: «Тогда скипетр и престол содержат иметь, / Егда правосудием премудро владеть», «Бити всех височайшу и не возноситься», «Образ царский – смирение», «Яко же бо тьло без душ недьйственно; мертво ест и гнило, тако цар без правди ест мертвий, недьйственный» [7; 13, 14, 17]. Чи багато спільного з цим ідеалом у «величайшого з царей»?

Пацифікація України після Полтавської поразки була апогеєм звірства, хоча ще якимось пояснювалась воєнною логікою: горе переможеним; на війні, як на війні. Однак справжнього ментального шоку українці зазнали «около 1724 года», коли жорстоким репресіям були піддані вже не мазепинці, а ті, хто зберіг вірність Петру I, допоміг йому виграти Північну війну, будувати Петербург і Ла-

дозьку «лінію». Наказному гетьману Полуботкові та Колегії Генеральних старшин інкримінувалися: податковий саботаж; небажання підпорядковуватися Малоросійській колегії, очолюваній Степаном Вельяміновим (його ябедам Пьотр I довіряв більше, ніж козацьким реляціям); прагнення справжнього, а не фіктивного самоуправління... Ось приклад однієї з абсурдних зачіпок «начальствующего» до «подчїньонного»: «Провина в'язнів тих оголошена була від Государя іменним його указом, у Малоросії опублікованим, що “з недоброзичливости їх до нього, Государя, і Царства його, не тільки не розвели вони, але зле зберегли ті вівці й барани, котрих він виписав дорогою ціною з Шлезії і роздав був на утримання та годівлю в Малоросії, де вони гинули не з недуг своїх, а через недбальство та лихі заміри урядників, що мислили тільки про Сейми свої та шкідливі вибори”. Ув'язнені таким чином урядники томилися у в'язницях своїх більше, як рік, і через звичайні в них утиски, а особливо через вогкість фортечних будівель, року 1724-го померли в них у кайданах: Полковники Полуботок і Карпіка, Писар Савич і Канцелярист Володьковський, а інші зогнили та перекалічились» [4]. Життя овець та баранів цінніше од якогось людського. То ж «людішки», «хохли злокозненніє»; всі вони латентні мазепинці, всі однакові, бо всі – українці.

Ставлення навіть до легітимних «одновірців» та «одноплемінників» як до людей нижчого сорту, яким не слід довіряти, яких слід котролювати на кожному кроці, бо інакше нападуть, залізуть у царську казну. Та образа століття лишалась відкритою

раною (від цитованої щойно *Історії русів* та *Разговора Великороссии с Малороссиєю* Семена Дівовича до *Діда-пасічник* Миколи Костомарова й Шевченкового *Сну*). Її відгомін – і в реакції добрих полтавців на *Казака-стихотворца*.

Устами Петра Котляревський висловлює незгоду навіть з концептом негативних персонажів у водевілі Шаховського: «Там Прудюса і його писаря Грицька дуже бридко виставлено, що нібито царську казну затаїли». Аби викрити посягання негідників на те, що їм не належить (рівною мірою – на державні гроші і на Марусю), потрібен російський князь; «самі з собою» українці не розберуться цивілізовано... Возний заспокоює Петра, буцім «два плута в селі – і селу безчестя не роблять, а не тільки цілому краєві» [5, 54], однак сам вже мотає на вус: у вирішальний момент він не схоче уподібнитись москалевій версії свого «прототипа», і це стане гідним рішенням вільної людини, а не поганьбленням пійманого на гарячому «хохлатого чучела». Він відчує й збагне *що* насправді є цінним. А також / а тому по закінченні п'єси вже не буде «завзятим» юристою...

Українська опозиція неймовірно успішному серед петербурзької публіки першому російському водевілю вчувається в кожній подробиці. Спостережливий Євген Нахлік звертає увагу на таку, здавалось би, малозначиму деталь, як посада Прудюса – «тисяцький»: «Тисяцький як козацько-старшинська посада за доби Гетьманщини – це анахронізм, котрий також свідчить про погану обізнаність автора з історією козацької України. Насправді тисяцьким називався кожний управитель за часів

київської держави, який очолював військово ополчення – “тисячу”, що становила військово-адміністративну одиницю, і виконував функції судді та поліційного характеру. В XI – XIII століттях тисяцький став *виборним урядовцем*» [6, 375] (друга письмівка моя. – Р. Ч.).

У *Наталці Полтавці* нема цього анахронізму: замість тисяцького фігурує вже виборний. Однак він посідає нішу не головного лиходія Прудюса, а лише його асистента, писаря Грицька. Котляревському важить пов'язати початкові характеристики возного (нажите хабарями багатство, за яке хоче купити Наталку; суржикомовна псевдовченість; словом, увесь тетервацький «джентльменський набір») насамперед із тим, що той «помазався паном», відчужившись від світу рідного українського села. До нього він має суто формальний стосунок («живе тільки тут») і авторитетом серед односельців не користується. Якби отакий балотувався на «старшого в селі» (власне, виборного), громада б його не вибрала.

Виборний Макогоненко, звісно, теж «іще той», і на свою посаду потрапив завдяки популізмові («хитрий, як лисиця»). Та все ж виборний ще не зайшов так далеко, не залетів так «високо». Він говорить чистою українською; [саме] він нарікає на нечепурність москаля, що «взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого»; а, коли возний пропонує злукавити перед Наталкою, спершу відрухово протривить («Брехать і обманьовать других – од Бога гріх, а од людей сором» [5, 24]), і погоджується лише після лукавої мімікрії на тему сковородинської

псальми... Він не був би таким (аж таким), якби не спокуса від возного; а того, в свою чергу спокусив «панський» контекст. Тетерваковський втягає чергового тетервака в сіті світової марноти і, якби йому це вдалося (якби й Наталка кльнула зеренця), не виключено, що все відбулося б «як завше». Однак виборний не деградує, бо в Наталки, окрім всього іншого, є поважний контраргумент: доля її батька, старого *Терпила*.

Дослідники розводять руками, намагаючись з'ясувати походження цього прізвища. Терпилиха застить увагу своїм із донькою безталанням-убожеством, спонукаючи, приміром, того ж Є. Нахліка поміняти місцями вихідне й похідне: «Щоправда, прізвище Терпило не відповідає характерові чоловіка, який пропив і прогуляв нажите майно, зате прозивання його вдови (Терпилиха) дуже їй підходить, бо вона справді терпить нестатки, тож із цього, очевидно, й виходив автор, давши їй таке прізвище й акцентуючи ним саме на її становищі, а вже пізніше змушений був назвати її чоловіка Терпилом» [6, 379]. Монографія Є. Нахліка опирається на сотні бібліографічних позицій, але однієї тут явно бракує: словника кримінально-вуличного жаргону, так званої «фені», за яким, якщо коротко, «терпило» («терпила» – *рос.*) – «лицо, пострадавшее от преступления».

Якщо ж розширити, то «терпилами» злочинці називають не тільки й не стільки жертв безпосереднього розбою чи пограбування (про них, зі зрозумілих причин, воліють багато не говорити), скільки жертв шантажу, що платять регулярний податок напасникам: такий-то – «терпило»

сякого-то («керування» і в синтаксичному, і в семантичному сенсах). Цей податок добровільно-примусовий: його інтерпретують як добровільну вдячність за «дах» (опіку, захист), хоч той «дах» примусово накинений. У такий спосіб ті, «хто вище», маскують своє вимагательство, а ті, «хто нижче», тішать себе надією, що уникнуть більших проблем. Тішать та й тішать, терплять та й терплять...

Відтак означений термін пояснює поведінку Терпила не лише хронічним алкоголізмом, хворобливою амбітністю чи іншими, суто особистісними, рисами, а й координатами системи, в яку той необачно ускочив, подавшись слідом вже знайомого нам антигероя сквородинської притчі. Він із тієї дюжини тетерваків, що не встигли порятуватися («раптом вискочив ловець і всім їм переламав шиї» [11, 249]). І не має присутнього значення, чи той тетервак, як старий Терпило, ще лише зайняв чергу до годівниці-пастки (зачав «знакомитись не з рівнею», «заводити бенькети з повітчиками, з канцеляристами, купцями і цехмістрами») [5, 22-23]; а чи вже, як пан возний, ступнув на перші щаблі драбини імперської ієрархії й сам побирає із кожного чергового «терпила» «взяточок, сиріч – винуждений подарочок». Возний також – «терпило» свого начальника, адже «всякий, хто вище, то нижчого гне» в тому світі, до якого так прагнуть необачні нащадки козацької старшини – новоспечені російські дворяни. «Тетервак, налетівши на ловецьку сіть, почав захланно жерти масну їжу. Нажершись по вуха, походжав, надуваючись, наче модно зодягнений бешкетний юнак». Він «не без чинішка». «Тому-бо ж і хвіст, і чуб [його]

роздуті новомодними буклями й кучерявими завертасами» [11, 244-245].

Те, від чого Скворода й Котляревський застерігають своїх земляків, для Шаховського – благо: «Смотри, пожалуй, да кто в чинах, да в славе, тому и добро делать легче... Да зачем же он и дворянин, как не для того, чтоб служить государю да государству? Бог всякого создал для чего-нибудь: нашего брата, чтоб работать землю, а их милость, чтоб быть заступником нашим пред царем и законами» [16]. Станову ієрархію вивершує заступник усіх перед Богом – монарх, «уособлення Бога на землі» (за Жаком Ле Гоффом), поготів, коли той монарх – «величайший з царей»! «Царства русского достоин / Петр, герой и государь; / Он в сраженьи – первый воин, / На престоле – первый царь» [15, 23]. Прикметно, що якраз у «випадку» переконаного монархіста Шаховського ця середньовічна модель ідеального суспільства зазнає повного фіяско, адже насправді, в житті, все було з точністю до навпаки!

Дійсним захисником Закону стає не цар, а простий український «пейзан» Семен Климовський, який написав і підніс Петрові I свій трактат *О правосудію начальствующих...* Натомість цар тут є тим, хто оте правосуддя топче, й захищати Закон треба власне від нього... Ось де справжня «травестія» – перевертання реально-го стану справ з ніг на голову!

Російського драматурга не цікавить справжня причина зустрічі С. Климовського з Петром I, справжній зміст і призначення його трактату – «айсберга», верхівкою якого є рефрено цитована в п'єсі сентенція



філософа з народу (хоча живе в Петербурзі, де в імператорській бібліотеці лежить рукопис *О правосудію начальствующих...*, і знає про це від Н. Карамзіна). Мало обходить А. Шаховського й те, що в своїй знаменитій пісні (арії Марусі в експозиції) «казак-стихотворець» іде таки «за Дунай», а не під Полтаву. І, хоча участь С. Климовського у Полтавській битві заперечити годі (устами возного І. Котляревський хіба уточнює понаплутувані А. Шаховським деталі), його вірність присязі перед царем вивершилась, як знаємо, не холуйським вірнопідданством, а цілком навпаки, ризикованим закликком до царя, в свою чергу, бути вірним своїй, найвищій, присязі – перед Всевишнім, дбати *О правдѣ* (назва чільного розділу книги *О правосудію начальствующих...*), тобто про об'єктивну, загальнолюдську справедливість, а не лише суб'єктивно-партикулярний інтерес метрополії на колонізованій території.

«Лучше в нищих глад с правдою и хлад терпѣти, / Нежели, царем быв, правды не ымѣти» [7, 17]. «Довести необхідність підкорення волі монарха правді» – формулює головну ідею трактату Семена Климовського Андрій Пашук [за 7, 17], а Григорій Нудьга називає його попередником Григорія Сковороди, адже любомудр «теж в основу-основ суспільних взаємин закликав поклясти Правду» [7, 45]. На цій же підставі проводить паралель між попередником та наступником і Леонід Ушкалов. «У своїх творах поет (С. Климовський – Р. Ч.) розмірковує найперше про Правду й Кривду, оті насвітлені есхатологічним промінням іпостасі Христа й Антихриста, що про них співали були

наші кобзарі та лірники: “Нема в світі Правди, Правди не зиськати, / Що тепер Неправда стала панувати...”» – «Тема Правди й Кривди привертала увагу й [...] Григорія Сковороди. Не дурно ж бо його найславетніша псальма *Всякому городу нрав и права* за своїм ладом дуже нагадує лірницькі пісні про Правду, Страшний Суд, святого Миколая, хресну муку Спасителя (прекрасний знавець нашої старовини Микола Сумцов гадав, що пісню *Нема в світі Правди, Правди не зиськати...* створив, власне, сам Сковорода)» [13, 87]. В кожному разі, ті ідеї циркулювали в українському просторі часів Климовського – Сковороди – Котляревського, визначали ментальні координати й не губили адрес авторів.

Бо, коли «Микола Зеров припустив, що вірш *Всякому городу нрав и права* перейшов до Котляревського не безпосередньо від Сковороди, а через лірників, і, мабуть, мав рацію» (за [6, 414]), слід пам'ятати, що в лірницькому репертуарі псальма *Всякому городу нрав и права* чітко значилась як «сковородинська», тож І. Котляревський не мав сумніву щодо того, чиї етичні акценти утверджує в *Наталці Полтавці...* А чи, приміром, легенда про Астраю з *Убогого Жайворонка*, де «Україна люба філософові передовсім як останній відблиск “золотого віку”, коли люди шанували Правду з власної волі, а не з примусу» [13, 146]. До цієї легенди любомудр вдавався не випадково. В час написання притчі (1787) сягнула апогею так звана екатеринінська епоха, коли «численні автори вірнопідданських од, поем, комедій, комічних опер, журнальних статей вихваляли правління Єкатеріни II як “вік Астреї”, “ца-

рювання Астреї”, “златії дні Астреї”» (за: [6, 115]). В авторів притомних той вік асоціювався навпаки «з розпустою, фаворитизмом, нехтуванням законів і безглуздим гедонізмом» [6, 116], тож І. Котляревський висміював його в *Енеїді* («Були златії дні Астреї, / І славний був тогді народ; / Міняйлів брали в казначеї, / А фиглярі писали щот...»), а Г. Сковорода радив шукати слідів Божої Діви Істини не в столиці «просвіченого абсолютизму», а в Україні...

«А вже тая Правда сидить у темниці, / А тая Неправда – з панами в світлиці»... А. Шаховський виводив свого пейзана Климовського вірно-підданим «стихотворцем» Петра I – а реальний Семен Климовський трактатом *О правосудію начальствующих...* намагався захистити від біснுவатого царя ув'язненого в темниці Павла Полуботка. Александр Шаховський писав одверту неправду. Іншими словами, підпорядковував художній правді правду історичну, деформував одну задля іншої, аніскільки не дбаючи, аби їх узгодити, бодай не посварити. Іван Котляревський також вдавався до художнього домислу, однак не плутаючи його з вимислом, відчуваючи межі й шануючи критерії розмежування. Робив бо це не для того, щоб, як А. Шаховський, перекрутити реальні колізії та характери на догоду ідеологічній тенденції й літературній схемі, а – щоб «зиськавши» зерно тієї захваної Правди, проростити, розвинути його Поезією.

Євген Нахлік звертає увагу на реальний переказ, «сюжетні елементи» якого відчитуються в *Наталці Полтавці*. Той переказ у *Биографическом очерке жизни Ивана Петровича*

*Котляревского* згадує Степан Стеблін-Камінський, а Михайл Погодін «живцем» переносить його на папір ув оповіданні *Петрусь*, яке присвятив Іванові Котляревському, а написав «після того, як разом зі Щепкіним здійснив 1829 року подорож по Україні, побувавши, зокрема, у Полтаві, де познайомився з Котляревським і розмовляв з ним про українську історію та народ» [6, 383].

У *Петрусі* – «та сама» Полтава «на Мазурівці»; «ті самі» закохані приймак Петро і багацька донька Наталка; «той самий» неадекватний батько старий Скоробрешенко, «який у своєму роду налічував багатьох хорунжих та осавулів і водився тільки з урядовцями (канцеляристами та цехмістрами)» [6, 382] і з тієї причини відмовив доброму Петрусеви; «той самий» від'їзд парубка на заробітки, занепад господарства і смерть марнотратника; тільки от, ланцюг своїх гріхів останній вивершує злим ділом, учинити яке старий Терпило не встиг. Скоробрешенко гвалтовно віддає Наталку за літнього нелюба волосного писаря, одного зі своїх компаньйонів. Фінал трагічний: майже осліпла з горя нещасна Наталка капарить із трьома дітьми (пияк-чоловік у борговій тюрмі), а Петро, повернувши зі заробітків, таємно передає їй через священника зароблені гроші й назавжди зникає з Полтави... Лише перед смертю Наталка дізнається, хто був той добрий ангел...

«Назагал трагічне оповідання Погодіна більше скидається на життєву правду, ніж опрацювання подібного сюжету в *Наталці Полтавці*, створеної за законами комічної опери з її обов'язковим щасливим фіналом, до того ж із перевагою сю-

жетної канви, узятої з *Козака-стихотворця*» [6, 384]. Із цього резюме Є. Нахліка випливає, що головною метою І. Котляревського було розважити глядача «за законами комічної опери» і що «обов'язковий щасливий фінал» *Наталки Полтавки* – така ж деформація «життєвої правди», як у водевілі А. Шаховського. Але застановімося: фатальної розв'язки полтавського переказу не було б, якби Петрусь всього-на-всього... повернувся раніше...

Це часове зміщення – єдине, що дозволяє собі художній домисел І. Котляревського, і воно стосується лише ситуацій. Характери ж, від яких залежить щаслива кінцівка п'єси, суть такі, які були й у житті! Адже «свого» Петра з його саможертвним рішенням драматург не вигадує – для нього найважливіше, що був такий чоловік; був реально, в Полтаві, його сучасником; і про нього оповідали захоплені добрі полтавці («Такого чоловіка, як Петро, я ще зроду не бачив!», «Мамо! Кого ми теряємо!»...), мабуть, шкодуючи, що трішки спізнився і не встиг реалізувати сценарій, котрий *мав би* тут бути згідно з Божим замислом / промислом – згідно з потенціалом тої «Божої іскри», яку слід розпалити, тої «сили зерна», яке слід проростити (за Г. Сковородою), що й зробив драматург.

Котляревський широко поділяв захоплення земляків. Він бо теж «не з другої губернії», кардіограма його відчуттів також свідчення того, що щасливий фінал *Наталки Полтавки* – не казкова ідилія з благими намірами, не розважальна побрехенька, створена «за законами комічної опери», а реальна історія, що могла і мала бути в житті, а не тільки в ху-

дожній уяві. Поготів, бо йому, п'ятдесятилітньому парубкові (1819), котрий і сам у минулому мав досвід «відпускання» коханої, судженої іншому [9], неважко було поставити себе на місце... авжеж, возного (!), пригадати власні емоції й рації, мотивації доленосного рішення. Він бо теж свого часу «размишлял предовольно і нашел, что великодушной поступок всякіє страсті в нас пересиливають», а тому, замість *мати* «младую дівицю» й перманентне душевне сум'яття, вирішив *бути* в мирі з собою, у душевному спокої. *Дружня бесіда про душевний спокій* – підзаголовок сковородинської *Розмови п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті*.

Не «закони комічної опери», а пережитий на власному досвіді, апробований актуальними полтавськими реаліями, сковородинський евдемонізм («філософія щастя») визначив щасливу розв'язку твору І. Котляревського. Л. Ушкалов називає *Наталку Полтавку* «варіацією на тему *Убогого Жайворонка* Сковороди» [13, 171]. Цю дефініцію можна поширити й на усе вчення Любомудра, головною метою якого є не самодостатнє з'ясування «вічних» онтологічних проблем, але «правильна практика» з її «вічним» питанням: *як людині бути щасливою?* «Ми народилися для справжнього щастя й мандруємо до нього», «Наше верховне бажання в тому, щоб бути щасливими» [11; 94, 98].

«Коли хочеш бути щасливим, / То на Бога полагайся, / Перенось все терпеливо / І на бідних оглядайся» [5, 67]. Виводячи «формулу щастя» у фінальному хорі *Наталки Полтавки*, добрі полтавці покладаються на Бога безпосередньо (без посередництва

когось третього). Вони дають собі раду самі, сповідуючи «золоте правило» християнської життєвої практики: «Чого собі не хочеш, іншому не бажай!» (із тієї ж *Розмови п'яти подорожніх...*) – й цим демонструючи колективну здатність до життя в громадянським суспільстві, демократичному ладі, що взорується на оте саме «золоте правило»: «Загальний закон – це свобода, яка закінчується там, де починається свобода іншого» (за Віктором Гюго).

Натомість пейзажи *Казака-стихотворця* у своєму фінальному хорі оспівують «евдемонізм» абсолютно інакшого стибу. Їм для щастя замало Бога у серці та царя в голові. «З честью и славой бились ми в поли», / Вирой и правдой вик проживем; / *Русское счастье – царь на престоли*; / В нем ми защиту в гори найдем» [15, 35-36] (письмівка моя. – Р. Ч.). Повна апотеоза «життя за царя»! Уповання на монарха як «уособлення Бога на землі», який ошчасливлює вірнопідданих (і карає невірних) згори до самого споду імперської ієрархії.

Як відомо, естетичною підпорою монархізму був клясицизм. Водевіль А. Шаховського, «прихильника клясицизму» [1, 10], хай і лише в комедійному жанрі, подає модель поведінки, яка у вимірі клясицистичної етики є взірцевою. На престолі – «величайший з царей» Пьотр I, унизу – «хороший стихотворец, храбрый воин и не злодей своих злодеев» Климовський, а єднальною ланкою поміж ними – свідомий князь, котрий «уверен, что, спасая от несчастья вернаго подданнаго, я сделаю угодное государю» [15, 15]. *Nota bene*: зробивши добро, він догодить не «человичеству» (людяності), не правді чи справед-

ливості – не Богові, а – цареві, який узурпував функції Бога. Державна машина працює, як годинник, бо її очолює... «бог». Він обертає усіма коліщатами й гвинтиками – частинками імперської цілості, без нього та його «агентів впливу» вона завмре й розпадеться, тому «русское счастье – царь на престоли»... Але ж насправді «Вишній [Бог] володіє людським царством, і блаженний, хто слідує за цим справжнім Царем» [11, 149]. Щастя істинне, справжнє – антитеза імперському симулякру, бо погоджує людську волю з волею Божою, а не навпаки.

Лише за такої умови, «Божий і людський закон [...] становлять родючий сад Церкви, або, чіткіше кажучи, сад суспільства, так, як свої частини годинниковий механізм. Він тоді злагоджено продовжує працювати, коли кожен член не лише добрий, а й здійснює свою сродну частину служби, розподіленої по всьому складу. І це-бо є бути щасливим, пізнати себе, або свою природу, взятися за свою долю і перебувати зі сродною собі частиною із всезагальної повинності» [11, 146-147]. Тобто жити у щасті (с-часті) – то повсякчас бути з-частиною Божого світу, яку тобі призначено Божим промислом, задля якої тебе народжено – яка для тебе є с-родною... Жити у с-часті – то жити у с-родності, і навпаки.

«Ці доріжки є справжня дорога нещастя»: « а) входить у несродний стан; б) обіймати посаду, що суперечить природі; в) вчитися тому, до чого не народжений; г) дружити з тими, для кого не народжений» [11, 146]. Як бачимо, ідея сродності передбачає не тільки хрестоматійно знану «ідею сродної праці». Зі суто

індивідуальної вона поширюється й на площину т. б. м. соціальних комунікацій. Все взаємозумовлено: якщо людина прагне обійняти несродну посаду, увійти у несродний суспільний стан, то і друга, й подружжя обиратиме теж несродних. Згадаймо, із ким дружив нещасний Терпило і за кого Терпилиха готова була віддати єдину свою доньку. Згадаймо і те, що возний перед тим, як морочити голову дівчині, призначеній не йому, довго вчився тому, для чого не народжений, а «навчившись» став хіба уособленою пародією на несродну собі соціальну роллю... А особливо не забудьмо, що свій шляхетний крок возний зробив, «по-сковородинськи» згадавши, «что от рождения моего расположен к добрим ділам» і цим вивершив естафету колективного доброчинства «добрих полтавців». Таким чином, щаслива кінцівка п'єси міцно асоціюється з торжеством трибу життя у сродності – «обичаєм і повір'ям» цього краю. Ось «символ віри» Івана Котляревського, взірець для наслідування, на який орієнтує своїх земляків: тут так має бути – а не, як у водевілі москаля Александра Шаховського!

#### Bibliography and Notes

1. Гозенпуд А., А. А. Шаховской, [в:] Шаховской А. А. *Комедии; Стихотворения*, Ленинград 1961, с. 5-72.
2. Грушевський Михайло, *З історії релігійної думки на Україні*, Львів 1925.

3. Єфремов Сергій, *Котляревський*, [у:] *Idem, Літературно-критичні статті*, Київ, 1993, С. 121-140.
4. *Історія Русів*, Київ 1991, 318 с.
5. Котляревський Іван, *Наталка Полтавка*, [у:] *Idem, Твори: У 2-х томах*, Київ 1969, Том 2, с. 7-67.
6. Нахлік Євген, *Перелицьований світ Івана Котляревського*, Львів 2015, 543 с.
7. Нудьга Григорій, *Козак, філософ, поет*, Львів 1999, 208 с.
8. Русов А. *Какова роль «Возного» в «Наталке-Полтавке»?*, [в:] *Киевская старина* 1904, Том 83, с. 41-64.
9. Савінов В. *Перша любов Котляревського (Уривок)*, [у:] *Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях*, Київ 1969, с. 126-128.
10. Сковорода Григорій, *Повна академічна збірка творів*, Харків 2016, 1398 с.
11. Сковорода Григорій, *Найкраще*, Львів, 2017, 319 с.
12. Стеблін-Камінський Степан, *Із «Біографического очерка жизни Ивана Петровича Котляревского»*, [у:] *Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях*, Київ 1969, с. 89.
13. Ушкалов Леонід, *Есеї про українське бароко*, Київ 2006, 282 с.
14. Чопик Ростислав, *Концепт як сюжет (Від Сковороди до Шевченка)*, [у:] *Історії літератури*, Львів-Київ 2010, с. 1-39 (без накрісної нумерації сторінок).
15. Шаховской Алексей. *Казакъ стихотворецъ*, [в:] *Сочинения князя А. А. Шаховского*, Санкт-Петербургъ 1898, с. 2-36.
16. Шаховской А., *Новый Стерн*, [в:] *Сочинения князя А. А. Шаховского*, Санкт-Петербургъ 1898.

**Olha Tovt**

**FEMALE IMAGES-CHARACTERS IN HISTORICAL DRAMATURGY  
OF MYKOLA KOSTOMAROV**

Uzhhorod National University, Ukraine

**Ольга Товт**

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ-ХАРАКТЕРИ В ІСТОРИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ  
МИКОЛИ КОСТОМАРОВА**

*Abstract:* The article analyzes the features of the creation of female types of character in the historical dramaturgy of Mykola Kostomarov. It is found out that the author offers new type of modeling of female images. The writer goes beyond the settled position of the woman in society that was emphasized in the previous literary tradition. Female images are presented in the dramas of the artist through a prism of universal and national values. The artist gives characters of his dramas – Kateryna (*Sava Chalyi*), Maryna (*Pereiaslavska nich*), Hikkiya (*Elliny Tavrydy*) – features of courage, unshakable fidelity to a civic duty. On the example of main characters of dramatic works of M. Kostomarov there is shown an image-ideal of the woman, who doesn't see herself outside the nation, sharply perceives injustice and considers that it's her duty to resist to it. In images of patriotic female the writer has stated his vision of appointment and a role of the woman in society of that time.

*Keywords:* historical dramaturgy, gender approach, female image, femininity, masculinity

В історичній драматургії Миколи Костомарова – талановитого вченого, письменника, громадського та культурного діяча – порушуються актуальні проблеми загальнолюдського та національного звучання, відображаються різні епохи в історичному бутті українців, моделюються самотні людські характери, що поповнили галерею яскравих образів української літератури доби Романтизму.

М. Костомаров художньо реконструює історію шляхом відтворення

постатей видатних особистостей. Він вдається до змалювання як українських, так і світових історичних персоналій, що засвідчує намагання письменника відтворити широку панораму українського життя на тлі європейських реалій давноминулих часів. У драматургії М. Костомарова представлено як чоловічі, так і жіночі образи. Характерною рисою творчого почерку цього мистця-романтика є прагнення показати внутрішній світ своїх персонажів. У кожній із його

драм – Саві Чалому, *Переяславській ночі, Українських сценах із 1649 року, Кремуції Корді, Еллінах Тавриди* – спостерігаємо сильні, вольові характери, які зображені із психологічною майстерністю. Цікаво, що автор не забуває про жіночі голоси у драмах. Жінка стає повноцінним учасником подій, змальованих у текстах, а подекуди навіть і виразником авторської позиції (наприклад, Гіккія із *Еллінів Тавриди*).

У літературі жіночі образи нерідко залишалися на маргінесах художньої свідомости. Ідейна спрямованість та специфіка творів зумовлювали незначну частоту звертань письменників до жіночих образів. Упродовж віків основним призначенням жінки було служіння чоловікові, тому традиційно першість у суспільному житті належала маскулінному началу. Клясичний образ жінки, що культивувався у чоловічому світі, – берегиня домашнього вогнища. Гендерні ролі «існують на підсвідомому рівні і укорінені в структурі суспільства, яке виробляє механізм їх відтворення та закріплення (сім'я, система освіти)» [1, 95]. Злам старих стереотипів мислення та становлення нових принципів суспільного розвитку спричинили переосмислення традиційних гендерних схем та ролей і їх сприйняття, які упродовж сторіч розвивалися під домінантою чоловічого начала.

У драматургії Миколи Костомарова чоловічі характери зображені в контексті усталеної традиції, коли за чоловіком закріплювалася роль глави сім'ї, лідера. Взагалі мистець зробив вагомий внесок в осмислення проблеми політичного лідерства. Аналізуючи роль видатних осіб в іс-

торії, мистець намагався представити повну картину психологічних та соціальних рис особистости. Будучи істориком-художником, М. Костомаров неодноразово втілював свою історичну концепцію в художніх образах. Головними героями його драматургії ставали сильні особистости.

Новим словом у розвитку української драматургії початку XIX ст. стала драма М. Костомарова *Сава Чалий*. Головному героєві твору, який, з одного боку, є виразником правди та свободи, але, з іншого, піддається власним, часом егоїстичним, устремлінням, що зумовлює його трагедію, протиставляється образ батька. Петро Чалий виступає антиподом Сави. Старшого Чалого вирізняє розсудливість, мудрість, хоробрість, моральна витривалість і сила натури. Саме тому козаки свого часу обрали його гетьманом. Поруч із цим Петро Чалий співвідносить усі свої дії з волею козаків.

Важливе місце у творчості Миколи Костомарова належить образіві Богдана Хмельницького. У 1840-х роках драматург написав *Українські сцени із 1649 року*, де відтворив події національно-визвольної війни під проводом Хмельницького. Мистець зобразив гетьмана талановитим державотворцем, обдарованим полководцем, дипломатом і організатором, який доклав зусиль для возз'єднання українських земель й виборення нею незалежности. Він виступає носієм української державної ідеї, виразником і поборником прагнень народу. Крізь призму поглядів реальної особистости М. Костомаров представив особливості та характерні ознаки конкретно-історичного моменту. Гетьман репрезентує важливу епоху

в житті українського народу – боротьбу за незалежність, що породила могутню силу власного державотворення. Діяльність Богдана Хмельницького, спрямована на розбудову Української держави, стала підґрунтям українського відродження. М. Костомаров максимально достовірно репрезентував образ Б. Хмельницького. У творі простежується намагання письменника до об'єктивного розуміння й представлення подій війни 1648 – 1654 років, більш концептуально осмислених у наукових працях історика.

Жіночий світ у драматургії М. Костомарова представлений як постатями українського, так й чужинного походження, що пояснюється переосмисленням ролі фемінного начала в тогочасній історії, коли жінки активно брали участь у вирішенні суспільних питань або й навіть ставали на чолі держави. Образна жіноча система драм мистця представлена образами Катерини (*Сава Чалий*), Марини (*Переяславська ніч*) та Гіккії (*Елліни Тавриди*).

Дослідженням постаті жінки в драматургії М. Костомарова займалися В. Івашків, В. Смілянська, М. Яценко, Я. Козачок, О. Яблонська, Г. Шалацька та інші. Василь Івашків у монографії *Українська романтична драма 30-90-х років XIX ст.* [2] дослідив жанрово-родову специфіку, своєрідність художнього історизму, стильові особливості романтичної драми. У полі зору літературознавця опинилися зокрема й твори Миколи Костомарова. За спостереженням дослідника, драматург відходить від традиційних жіночих образів етнографічно-побутової драматургії 1810-х – 1830-х років, створює нові

жіночі образи, наділяє їх рисами сильного характеру.

За спостереженням Ярослава Козачка, Микола Костомаров наділяє жінок громадянською зрілістю, мудрістю, чесністю, відданістю в коханні, творячи «своєрідний художній еталон-модель, що значною мірою завдяки Костомарову функціонував і функціонує в українській літературі, зокрема історичній» [3, 236]. При цьому драматург послуговується романтичними засобами творення характеру, для яких характерні «підкреслення великих, пристрасних почуттів героїв, акцентування їх любови до батьківщини, прагнення до свободи й незалежності особистости» [3, 236].

Жіночій мужності в українській історичній драмі XIX ст. присвячено розвідку Ольги Яблонської [8]. Дослідниця, осмислюючи українську історію в драматургії Миколи Костомарова, виокремлює сильний жіночий характер Марини (*Переяславська ніч*), наділеної високим патріотичним почуттям. Вона вирізняється на тлі добре знаних в українській літературі художніх образів.

Жіночим образам трагедій Миколи Костомарова *Сава Чалий* та *Переяславська ніч* у системі духових цінностей присвячено дослідження Галини Шалацької [7]. Основна увага приділена образам Катерини та Марини як утіленню народного жіночого ідеалу, носіїв морально-етичних, гуманістичних, суспільних, національних працінностей.

Студії над літературними творами М. Костомарова, зокрема фемінним і маскуліним началами, засвідчують увагу до образу жінки як художнього ідеалу. Долі жінок різні, але



почуття патріотизму, непримиренність із підступністю та ворожнечею, незламна сила волі й духу, особиста гідність об'єднують представниць прекрасної половини. Автор позиціонує героїнь не як другорядних осіб, а як повноправних членів суспільства, побудником діяльності яких є не особисті, а загальнонародні інтереси.

На тлі традиційних жіночих образів української драматургії 10-х – 30-х років XIX ст. вирізняється постать Катерини з драматичних сцен *Сава Чалий* М. Костомарова. Її образ подається в динаміці. На початку твору дівчина постає скромною та несміливою, але на шляху захисту свого кохання виражає рішучість та категоричність. Характер та вчинки дівчини засвідчують притаманну їй чоловічу силу волі. Поруч із цим вражає її шанобливе ставлення до близьких людей, вірність великому коханню та готовність до самопожертви. Автор утілює в її образі жіночі риси, що базуються на цінностях народної моралі.

Суспільним обов'язком, готовністю пожертвувати особистим заради спасіння рідного народу вирізняється образ Марини, окреслений М. Костомаровим у трагедії *Переяславська ніч*. Новаторський характер героїні полягає у причетності до загальнонародних інтересів: своє кохання дівчина приносить у жертву заради обов'язку перед батьківщиною. Сміливість у вчинках, моральність та самовідданість, палке кохання та високий патріотизм вирізняють цю представницю жіноцтва. Прагнення свободи для свого народу спричинює перемогу патріотичного обов'язку над особистим почуттям.

Помітним є образ героїні Херсонеса – Гіккії, змальований в історичній драмі *Елліни Тавриди* Миколи Костомарова. За легендою, вона була єдиною донькою правителя Ламаха. Дівчина вирізнялася красою та розумом. Її чоловіком став син царя Боспорського царства Асандра. Молодий юнак одружився з дівчиною з метою реалізації підступного пляну батька – захопити владу в Херсонесі. Та патріотка рідного краю зуміла викрити змову чоловіка. Аби не допустити здійснення задуму, Гіккія підпала будинок із зрадниками. У пожежі чоловік мудрої правительки та інші змовники, які ховалися в підвалі, загинули. Вдячні громадяни Херсонеса спорудили на честь Гіккії дві скульптури: на одній вона повідомляла про змову, а на іншій – мстила змовникам.

Розповідь про Гіккію в драмі *Елліни Тавриди* Миколи Костомарова репрезентує неповторну епоху з її подіями. Основу сюжету твору становлять реальні події, що відбувалися в другій половині I тисячоліття до Р. Х., висвітлені візантійським імператором Костянтином Порфирородним в історико-географічному трактаті *Про управління державою*. Кілька десятиліть жителі Херсонеса переповідали історію про спробу Боспора відновити свій політичний та економічний вплив на Херсонес. Задля досягнення цієї мети було укладено шлюб між сином царя Асандра та донькою Ламаха. На прикладі взаємин двох ворогуючих грецьких міст-держав – республіканського Херсонесу та Боспорського царства, – автор порушує вічні проблеми: свободи та неволі, щирости та лицемірства, вірности та зради. М. Костомаров співвідно-

сять давноминулі події з добою національно-визвольних змагань українського народу.

Очевидною є співвіднесеність героїв художнього полотна з історичними відповідниками. Особливої уваги заслуговує образ головної героїні. Розповідь про Гіккію відповідає фактам про цю особистість, хоча автор намагається створити самобутній варіант образу жінки в тогочасній українській історіографічній літературі. Драматург творить не так історичний, як літературно-художній жіночий образ. Гіккія – сильна, вольова, непохитна в намірах, поглядах особистість, яка не зраджує власним переконанням. М. Костомаров репрезентує її образ як взірць патріотизму, відданості ідеї державності. «Женщина в моем положении не властна располагать своим брачным союзом ни по влечению сердца, ни по своим семейным обстоятельствам. Она должна сообразоваться с тем, что ожидает ее отечество в будущем. Сердце и житейский рассудок должны умолкнуть пред помышлениями об общем благе, – переконана Гіккія й додає: – Я согласна на все, что признаете вы необходимым для пользы отечества» [5, 363].

Драматург наголошує на твердості й непохитності характеру мудрої правительки, на силі волі, відсутності психологічної здатності прощати підступ і зневагу: «...Враг как змея, которую, ударивши, нельзя пускать живою. Она может придти в чувство, тогда подползет и ужалит в то время, когда уже от нее того не ожидаешь, думая, что она пришиблена. Эти злодеи не шли против нас открыто, как лютые звери, а скрытно подползали, как змеи. Они могут снова пролезть к

нам, и, чтоб этого не могло случиться, надобно их истребить до конца» [5, 406].

Гнучка державотворча політика та життєва мудрість Гіккії формують тип жінки-правительки, натомість приховуючи її тонку душевну природу. М. Костомаров поруч із фемінними рисами наділив головну героїню маскулініними характеристиками, які передбачають активність, цілеспрямованість, наполегливість, прагматизм, раціоналізм. Вона здатна до вольових вчинків і прийняття рішень. Синтез фемінного та маскулініного первнів у образі Гіккії дав можливість М. Костомарову створити новий тип жінки в тогочасній українській історіографічній літературі.

Узагальнюючи художні ідеї осмислення чоловічих та жіночих образів М. Костомаровим, можна відмітити, що питання про маскулініність і фемінність спиралося на принципи нової гендерної парадигми. На думку письменника, місце особистості у суспільстві визначає не стать людини, а соціокультурні чинники. М. Костомаров не протиставляє маскулініне та фемінне начала у своїх творах, а намагається згармоніювати характери героїв, зменшити відчуженість між чоловіком та жінкою, сприяти їх соціальному порозумінню, що призводить до вироблення нових ціннісних орієнтацій. Створені драматургом фемінні та маскулініні образи мають яскраво виражений національний характер, а також сповнені авторських інтерпретацій. Загалом у драматургічній спадщині письменника жіночі та чоловічі образи доповнюють один одного. Проте в драмі *Елліни Тавриди* переважає фемінний первень, де центральною є постать Гіккії, що

втілює психологічний, суспільний, морально-етичний, соціальний феномен, виступає носієм патріотизму, мужности, непохитности.

Жіноча складова репрезентована в усій історичній драматургії М. Костомарова. Змальовуючи жіночі образи в творах на історичну тему, автор наділяє своїх героїнь кращими рисами характеру. На прикладі Катерини, Марини, Гіккії мистець показав, що почуття любови до рідного краю є невід'ємною рисою справжньої української жінки. У художній інтерпретації Миколи Костомарова жінка ототожнюється з самою Україною. Справжній ідеал українки в очах мистця – послідовна, сильна, цілісна натура, яка опинившись у вкрай несприятливому становищі, не втрачає почуття гідности й залишається прикладом для наслідування наступним поколінням.

#### Bibliography and Notes

1. *Гендер і культура*, Київ: Факт 2001, 224 с.
2. Івашків Василь, *Українська романтична драма 30–80-х років XIX*

*століття*, Київ: Наукова думка 1990, 142 с.

3. Козачок Ярослав, *Горизонти українотворення в публіцистиці М. Костомарова. Микола Костомаров у контексті сучасності*, Київ 2013, 336 с.

4. Костомаров Микола, Богдан Хмельницький: *Історична монографія*, Дніпропетровськ: Січ 2004, 843 с.

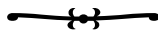
5. Костомаров Микола, *Твори: В 2-х томах*, Київ: Дніпро 1990, Том 1: *Поезія. Драми. Оповідання*, 538 с.

6. Смілянська Валерія, *Літературна творчість Миколи Костомарова*, [у:] Костомаров Микола, *Твори: В 2-х томах*, Київ: Дніпро 1990, Том 1: *Поезія. Драми. Оповідання*, с. 5-37.

7. Шалацька Ганна, *Жіночий образ у системі духовних цінностей драматургії М. Костомарова*, [у:] *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*: збірник наукових праць, Кривий Ріг 2015, Випуск 6, с. 360-370.

8. Яблонська Ольга, *Про жіночу мужність в українській історичній драмі XIX ст.*, [у:] *Гендерні аспекти в методологіях гуманітарних наук*, Луцьк 2005, с. 267-274.

9. Яценко Михайло, *Минуле переростає в сучасність (Драматургія Миколи Костомарова)*, "Слово і Час" 1992, № 5, с. 3-8.



**Vyacheslav Onipko**

**THE SOURCE STUDY ASPECT OF THE FAMILY CORRESPONDENCE  
OF OLHA KOSACH (OLENA PCHILKA)**

Luhansk Taras Shevchenko National University, Ukraine

**В'ячеслав Оніпко**

**ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ РОДИННОГО ЛИСТУВАННЯ  
ОЛЬГИ КОСАЧ (ОЛЕНИ ПЧІЛКИ)**

*Abstract:* Olena Pchilka is one of the central persons of the national and cultural life of Ukraine at the end of the 19<sup>th</sup> the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. In the article there is researched the place of epistolary heritage of Olena Pchilka in the modern source studying and the letters of Olha Kosach to her family. There are marked two time periods of family correspondence of Olena Pchilka according to the chronological frames. There are showed peculiarities of the structure of the letters. The main topics which were discussed in the letters with each addressee are outlined here. The role of the family correspondence of Olena Pchilka is defined in the study of the personalities of the Kosach and the Dragomanov families and in the studying of the cultural and the artistic life of Ukraine at the end of the 19<sup>th</sup> the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries.

*Keywords:* Olena Pchilka, epistolary, letter, autograph, source, manuscript

Епістолярій – найдостовірніше джерело свідчень про життя й діяльність мистця, його оточення, суспільно-політичного і культурного середовища зафіксоване в часі. На сучасному етапі розвитку літературного джерелознавства велика увага приділяється вивченню епістолярної спадщини письменників. Адже лист висвітлює психологію автора, погляди на суспільно-політичні події, особливості творчої діяльності, сімейні стосунки, відтворюючи його суб'єктивну думку й бачення. Варто наголосити, що рукописи є найваж-

ливішим джерелом у дослідженні життєпису письменника, а події описані власноруч є найточнішим біографічним матеріалом.

“Листи українських клясиків зламу століття – Франка, Лесі Українки, Кобилянської, Коцюбинського, Стефаника та їхніх численних кореспондентів – навколо цих концентрів утворилися репрезентативні й змістовні епістолярні масиви, без яких годі збагнути український історико-літературний процес, інтелектуальні й мистецькі обрії української культури”, – зазначала Михайлина

Коцюбинська [4, 25]. Поряд із названими прізвищами варто згадати й Олену Пчілку. Її роль у суспільно-культурному розвитку України кінця XIX – початку XX століття важко переоцінити. Проблема вивчення, систематизації та оприлюднення епістолярної спадщини Олени Пчілки у текстології назріла давно. Епістолярій Олени Пчілки – це листи до найближчих людей, членів сім'ї, письменників, фольклористів, етнографів, редакцій журналів та читачів, відомих науковців, громадських і культурних діячів. Листи Олени Пчілки є джерелом вивчення не лише її різносторонньої особистості, біографії, наукового і творчого доробку, громадянських, національних, політичних поглядів, але й життєвого і творчого шляху неординарних сімей Косачів та Драгоманових, а також їхнього оточення. Тому дослідники все частіше звертаються саме до автографів листів, як найточнішого і неспотвореного джерела.

Монографія Любові Дрофань *Берегиня* [2] присвячена життєвому і творчому шляху Олени Пчілки. Автор, описуючи її біографію, спирається на листи для підтвердження тих чи інших даних. Деякі частини праці Івана Денисюка й Тамари Скрипки *Дворянське гніздо Косачів* [1] базуються саме на листах Олени Пчілки, і автори досить широко цитують уривки. Аналізу одного з листів Олени Пчілки присвячена стаття Альбіни Шацької *Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки)* [6], що дає змогу зробити більш докладне вивчення описаної події, тобто перебування делегації української інтелігенції у Петербурзі

для зустрічі з прем'єр-міністром Сергієм Вітте у справі скасування заборон на українську мову. Увага різних вчених до автографів листів Олени Пчілки ще раз підкреслює потребу у систематизації та окремому виданні епістолярію Олени Пчілки.

У запропонованій статті ми приділимо увагу родинному листуванню Олени Пчілки. Це листи до найближчих членів родини. Ми застосуємо до них тематичний принцип класифікації. Всі листи дійшли до нас без конвертів, а оскільки Олена Пчілка у родинному листуванні дату ставила досить рідко, то це створило проблему їхнього датування, окрім телеграм, і визначення місця написання. Дати ставилися спираючись на контекст, хронологію Ольги Косач-Кривинюк [3] та автобіографію Олени Пчілки [5]. У всіх цитатах листів дотримано авторську орфографію і пунктуацію.

Ольга Косач, у дівочтві Драгоманова (псевдонім Олена Пчілка), – видатний діяч національної культури України кінця XIX – початку XX століття, до постаті якої ще багато років будуть звертатися дослідники. Поетеса, прозаїк, драматург, дитяча письменниця, етнограф, фольклорист, журналіст, редактор, видавець, публіцист, громадський діяч, педагог, член-кореспондент Вільної Української Академії Наук.

Мати Ольги Косач, Єлизавета Драгоманова (в дівочтві Цяцька), дочка Івана Цяцьки (сина Прокопа), поміщика середньої руки Гадяцького повіту. Вона була неосвіченою, але знала багато казок, мала гарний голос і співала багато народних пісень. Читати її, ймовірно, навчив Петро Драгоманов, і це їй дуже подобалось,

але писати вона не вміла. Єлизавета Драгоманова була різносторонньою особистістю, тому зміст листів доньки Ольги Драгоманової стосується як побутових питань, так і культурного життя родини.

Усього листів Олени Пчілки до Єлизавети Драгоманової опрацьовано дев'яносто п'ять. Вони зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної Академії Наук України, фонд 28, фонд 26.

За часовим проміжком листи Олени Пчілки можна клясифікувати таким чином. Перший проміжок охоплює 1861 – 1868 роки, другий – з 1868 по 1889 роки.

Перший період – це час перебування Ольги Драгоманової у Києві до заміжжя. З 1861 року вона навчалася у Зразковому пансіоні шляхетних дівчиць мадам Нельговської, який вона закінчила у 1866 році. Подальше перебування її у Києві пов'язане з початком перекладацької діяльності. До 1868 року вона жила в брата – Михайла Драгоманова. Таких листів збереглося вісім. За будовою їх можна поділити на листи написані одноосібно Ольгою Драгомановою й написані спільно з іншими членами родини: Михайлом Драгомановим, Людмилою Драгомановою, інколи Іваном Драгомановим та Михайлом Кучинським. Тематика цих листів переважно побутова. У них розповідається про навчання і проживання Ольги Драгоманової та її брата, Івана Драгоманова, який також перебував у Києві, життя й здоров'я родини Михайла.

Загалом ці листи мають яскраво виражений автобіографічний характер. Головною тематикою є

проживання Ольги у Києві, невід'ємною частиною якого були фінансові питання. Вона просила грошей у матері, аргументуючи потребу в них, і звітуючи про свої витрати. Це відкриває можливість вивчення становлення особистості юної Драгоманової, її вподобання. Оскільки Ольга Косач під час навчання у Пансіоні мадам Нельговської часто бувала у Михайла Драгоманова, а деякий час жила у нього, то у своїх листах до матері вона часто повідомляла й про життя родини свого брата. Наприклад, неможливість приїзду Михайла Драгоманова до Гадяча вона виправдовує напруженою науковою роботою брата: “Мы всѣ приѣдемъ къ вамъ на лѣто вгости, кромѣ Миши: онъ останется въ Києвѣ писать дисертацію” [9]. У цих листах ми бачимо зародження і розвиток дружніх стосунків Ольги Драгоманової з Людмилою Драгомановою (у дівочтві Кучинькою). Братова дружина розвивала естетичний смак юної дівчини, відчуття стилю. Людмилу Драгоманову вона позитивно характеризувала у листах до матері.

У листах Ольги Драгоманової до матері, написаних після заміжжя, тобто у період 1868 – 1889 років, переважає знову ж таки родинно-побутова тематика, але вже в ширшому аспекті. З них дізнаємося про життя родини Косачів, народження дітей, детальну розповідь про їхнє життя і стан здоров'я.

У листах до матері йдеться й про скрутне життя за кордоном брата, Михайла Драгоманова. Часто у своїх листах вона запитувала в матері про звістки від брата. Для сім'ї Михайла Драгоманова роки на еміграції були

досить скрутними як морально так і фінансово. Всі їхні господарські справи на батьківщині вела мати. У Людмили Драгоманової в Україні залишався маєток, орендну плату, за користування яким, отримувала пересилала за кордон Єлизавета Драгоманова: “Людмила писала и просила поторопить арендатора выслать ей деньги, которые тотъ долженъ былъ послать еще 1<sup>го</sup> Сентября” [15]. З листів Ольги Драгоманової до матері ми також дізнаємося, що Олена Пчілка з Петром Косачем підтримували матеріально Михайла Драгоманова і його родину, надсилаючи гроші за кордон.

За листами Олени Пчілки до матері можна відстежити перебіг і лікування хвороби Лесі Українки. Ольга Косач докладно повідомляла матері всі симптоми хвороби, встановлені лікарями діагнози, починаючи з ревматизму та золотухи й закінчуючи туберкульозом кісток. Також ми читаємо про методи лікування. Олена Пчілка описує хід і наслідки операції, проведеної у Києві, у результаті якої було видалено пошкоджені хворобою кістки з кисті руки: “...операція Лесѣ уже сдѣлана – и это было совершенно необходимо: двѣ косточки въ кисти руки оказались испорченныя и ихъ вынули” [12]. Ольга Косач пише матері про подальший розвиток хвороби і методи боротьби з нею, про ураження ноги. З листів Олени Пчілки до матері дізнаємося про різнобічне лікування: про поїздки до баби-цілительки в Суми, на купання до Лиману, про шкоду, завдану масажем у Одесі, про застосування апарата на нозі.

Олена Пчілка походила з дворянського роду, якому належали землі на

Полтавщині. Також родина Косачів у Колодяжному придбала маєток, отже не дивно, що тема землі постійно піднімалася у листах до матері. Олена Пчілка висловлює своє обурення з приводу продажу частки спадщини братів Олександра і Михайла. Цим процесом займався ще один брат, юрист, Іван Драгоманов. Угода була невигідною, оскільки земля була придбана Іваном за досить низьку ціну. Олена Пчілка писала, що Іван повівся дуже негарно по відношенню до братів, “...воспользовавшись ихъ положеніемъ, когда они нуждались” [16]. Ольга Косач вона просила звернути увагу на кілька садіб у селі Будища. У листах Ольга просила матір домовитися про купівлю однієї з них. Але зрештою жодна ділянка куплена не була.

У епістолярії Олени Пчілки до матері актуалізується й соціально-політична тематика. Зокрема у них говориться про будівництво окружного суду в Луцьку, пов'язане з рядом негативних наслідків і для родини Косач. Будівництво дуже затягувалося із-за тодішньої бюрократичної системи. Петро Косач очолював комісію з будівництва, а тому виступав гарантом перед підрядчиком. Після завершення будівництва, державна скарбниця не виділила вчасно для розрахунку грошей. “Уже и въ Петербургѣ рѣшено, что деньги надо выдать, да только заспорили два министерства, которое изъ нихъ должно выдать деньги, чі министерство внутреннихъ дѣлъ, чі юстиціи” [13].

Підрядчик звернувся до суду з приводу оплати виконаної роботи і виграв справу, а покриття збитків, відповідно, було покладено на Петра Косача.

У листах до матері піднімається театральна тематика. Олена Пчілка, як драматург, слідувала за розвитком українського театру, прививала у дітей любов до нього. Вдома власними силами ставилися вистави, проводилися літературні свята, інсценізувалися й п'єси, написані нею самою. У цих дійствах брали активну участь члени родини, а також друзі й знайомі. Олена Пчілка, не пропускала будь-якої найменшої можливості залучити дітей до татрального життя. Наприклад, вона писала "Оце на днях поведу їх у театр. Приїхала малор. труппа, – Кропівнічкїй і другі. Будуть три неділі гратъ. Тамъ у «Зари» читайте про ці спектаклі" [11]. На прем'єру оперети *Різдвяна ніч*, вона спеціально їздила до Харкова. Згодом у листі до матері вона із захватом оповідає: "Різдвяна нічъ проізвела въ первомъ представлені просто фуроръ! ця подія мала шалений успіх" [10]. З листів до матері ми дізнаємося і про театральне життя Волині. Вона повідомляє про приїзд на гастролі трупи Василенка (Десятинника), і що її вистави мали великий успіх у публіки.

У листах до матері Олена Пчілка розповідала і про створення творчого життя. Ми дізнаємося про більшість псевдонімів, під якими друкувалася Ольга Косач, що є важливими даними у вивченні творчості Олени Пчілки. Тут читаємо про підготовку до друку альманаху "Перший вінок", виданий Оленою Пчілкою та Наталією Кобринською: "А тотъ альманах, что я когда то писала Сашѣ, изъ однихъ женскихъ сочиненій скоро уже выйdetъ во Львовѣ изъ печати: будетъ большая книжка в 70 печатн. листовъ (480 страницъ)" [14].

Петро Косач, чоловік Олени Пчілки, український юрист, громадський діяч. Збереглося 9 листів до нього, які охоплюють період з 1897 по 1904. Всі вони написані російською мовою. У листах Олени Пчілки до чоловіка переважає родинно-побутова тематика. У листах повідомляється про здоров'я дітей, досягнення сина Миколи у навчанні. У сім'ї Косачів все господарство вела Ольга Косач, а її чоловік фактично забезпечував його фінансовий бік, оскільки був повністю зайнятий на роботі. Тому і у листах багато написано про грошові витрати, потребу в коштах під час подорожі та на лікування Лесі, ведення господарства, виплати боргів. Оскільки Олена Пчілка організувала будівництво у Зеленому Гаю, то вона й вела розрахунки, займалася придбанням будівельних матеріалів, верстата й човна. У листах до чоловіка вона писала й про стан господарства і в Колодяжному, і, як відїздила на Полтавщину, в Гадячі. Також у листах багато інформації про організацію поїздок сім'ї. Петро Косач, через роботу, в основному залишався у Ковелі чи Колодяжному. Олена Пчілка багато їздила з дітьми, і тому у листах перед поверненням повідомляла чоловіка, коли їх потрібно зустріти у Ковелі. У двох листах ідеться про поїздку Лесі Українки до Криму у 1897 році, у яку з нею їздила тітка Олена, і хотів поїхати брат Михайло. Олена Пчілка була у Гадячі і обговорювала з чоловіком деталі організації цієї поїздки. У листах до чоловіка піднімається і соціально-культурна тематика. У листі від 1897 року йдеться про закладення нового будинку четвертої Київської гімназії на Кінній вулиці. Громадянсько-політична те-



матика рокивається у листі Олени Пчілки до Петра Косача від 1905 року з Санкт-Петербурга, який присвячений поїздки делегації з України до прем'єр-міністра Сергія Вітте, членом якої була і Олена Пчілка. У ньому докладно розповідається про перші дні перебування і дії як членів делегації, так і самої Ольги Косач у Санкт-Петербурзі, про зустрічі і її враження. Також вона повідомляє про написання звернення до міністра: "Я вожусь съ перпиской докладной записки (на машинѣ) конечно пришлось еще кое-что погладить" [20].

Михайло Косач – син Олени Пчілки, український вчений-фізик, метеоролог, письменник (псевдонім Михайло Обачний). Листів до Михайла Косача збереглося сорок. Вони охоплюють часовий проміжок 1888 – 1897 років. Один лист написаний Оленою Пчілкою спільно із чоловіком Петром Косачем. Фактично Михайло був найближчою людиною, з якою Олена Пчілка була насправді відверта. В одному з листів до сина вона писала: "Пишу до тебе без особливої потреби, от так собі, хочеться «одпочить духом»" [17]. Тематика більшості листів носить родинно-побутовий характер. До сина вона писала про всі події та проблеми без винятку, не приховуючи і свого душевного стану. У кожному листі говорилося про здоров'я членів родини, про навчання менших дітей, повсякденні клопоти. У листах до сина багато говориться й про перебіг хвороби Лесі Українки. Олена Пчілка просить сина подбати про умови проживання Лариси в Києві. Говориться й про лікування доньки в Одесі та негативні наслідки масажу, що змусило Олену Пчілку терміново відбути до Одеси.

У листі до Михайла від восьмого червня 1895 Олена Пчілка виказує неабияку стурбованість здоров'ям її матері – Єлизавети, після отримання телеграми від брата Олександра і листа Макарової, у яких повідомлялося про погіршення здоров'я мами. "Ці слова [Олександра] "пробуду до 10<sup>го</sup>" мов би засставляють думать, що мама не при останніх годинах життя, але все ж таки треба мені спішити яко мога" [19].

У листах до сина розкривається і тема театру. Ми читаємо про гастролі у Ковелі трупи Василенка, про яку Олена Пчілка у листі від дванадцятого жовтня 1889 року із захватом пише: "А трупа у нас грає – Василенкова, не знаю, чи ти бачив у Луцьку її? По моему, вона далеко ліпша, ніж теперішня Кропінвіцького" [18]. Свого часу у Луцьку Олена Пчілка дала Василенкові для постановки свій драматичний твір *Світова річ*, на репетиції якої ходила й сама авторка. Взагалі Василенко п'єсою був дуже задоволений, оскільки вона мала великий успіх серед глядачів.

Мати повідомляє синові різні останні новини з театрального життя. Вона зазначає, що Василенко намагався дістати дозвіл на постановки п'єс у Київській губернії. Йдеться і про провальні гастролі у Баку трупи Старицького, яка зустрілася з неприхильним ставленням до себе глядачів. Під час перебування в Одесі Олена Пчілка як справжній театрал жалкує, що не може потрапити на вистави трупи Заньковецької і Садовського, що мала приїхати туди на гастролі дванадцятого листопада 1889 року. Таким чином у листах Олени Пчілки до сина Михайла описане театральне життя найвідоміших труп на Україні.

Проблема творчості була невід'ємною частиною листування Олени Пчілки з сином. Вона постійного контролювала творчий процес Михайла. Наприклад, вона вимагала пришвидшення роботи над завершенням твору *Огнище прогресу*, щоб надіслати його в журнал "Зоря" для публікації у першому номері 1890 року. Олена Пчілка займалася організацією перекладу Гайнріха Гайне, що мали здійснити Леся Українка і Максим Славінський. Проблема полягала у тому, що вони знаходилися в різних місцях, а Славінський був не дуже організованим, тому Олена Пчілка просила через сина пришвидшити роботу. У листах до Михайла привідкривається й ставлення Олени Пчілки до творчості Лесі Українки. Вона зокрема захоплюється її *Сіромюю*. Також у листуванні говориться і про творчість самої Олени Пчілки. Вона із задоволенням повідомляє: "Маю й я аж два окт. номери «Зорі», де моя *За правдою*. Звісно, рада, що рук. не пропала" [18]. Письменниця з Відня просить сина надіслати їй збірку *Думки мерезжанки* для популяризації її в Австрії, оскільки там вона була невідома. У листі до Михайла Олена Пчілка критикує твір Людмили Старицької *Жива Могила*, і висловлює роздратування з того, що він написаний російською мовою.

Розкривається у епістолярній спадщині Олени Пчілки до Михайла і проблема свободи мистця. З цих листів дізнаємося про завершення конфлікту між Оленою Пчілкою і Михайлом Старицьким з приводу п'єси *Світова річ*, що рукопис драматичного твору із правками Старицького врешті-решт повернувся до Олени Пчілки. Успіх п'єси на сцені надих-

нув письменницю на її видання, за первинним (авторським) варіантом. Взагалі Олена Пчілка не сприймала будь-яких правок у власних творах іншими людьми. Вона повідомляє синові, що її дуже обурили редакторські зміни в тексті оповідання *За правдою*, опублікованого у жовтневому числі журналу "Зоря" 1889 року.

Лариса Косач – донька Ольги Косач, українська письменниця (псевдонім Леся Українка), перекладач, культурний діяч. Збереглося десять листів матері до Лесі Українки. Вони знаходяться у відділі рукописів Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, фонд 2. Ці листи охоплюють період з 1888 по 1911 роки. Олена Пчілка інколи від'їздила з дому з різноманітних причин, і тоді Леся серед дітей залишалася за старшу. Через хворобу Леся часто виїжджала з дому. Тому головною темою листів Олени Пчілки до Лесі Українки є побут сім'ї вдома, здоров'я та поведінка дітей, зокрема самої Лесі, стан господарства. Також ці листи – неоціненне джерело біографічних даних членів родини Косачів. Знаходимо тут про рішення доньки Олени Пчілки Ольги Косач (Лілі) вийти заміж за Михайла Кривинюка і ставлення до цієї події матері, про навчання Михайла Косача, його досягнення. Олена Пчілка спонукала доньку до літературної діяльності, займалася видавництвом і поширенням творів доньки. У листах ідеться і про прохання чернігівської літературної спільноти до Олени Пчілки, надіслати твори Лесі Українки до їхнього збірника. Вирішено було надіслати поему *Самсон* і кілька віршів, які Леся вчасно не переписала й не вислала, за що у листі

від матері отримала досить гнівні настанови з цього приводу: “Се вже ти Бог знає що робиш! Я тобі вже двічі писала, щоб ти прислала мені для чернігівців опріч Самсона ще скілька дрібних віршів із недрукованих, власних і перекладів з Гайне (я писала які), а ти і не думаєш нічого слати! Що ж се таке?” [7]. Йшлося й про підготовку до друку у журналі “Зоря” поезії *Снівець*. Обговорюється і поведінка Славінського, через якого була затримка у друці перекладів Гете, які вони робили разом із Лесею. Проблема редакторських правок розкривається щодо Лесиного переспіву Віктора Гюго *Сірома*, назву якого без відома змінили на *Бідні люди*. У листах Олени Пчілки до Лесі Українки розкриваються стосунки між сім’ями Косачів і Комарових.

Ольга Косач-Кривинюк – донька Олени Пчілки, лікар за фахом, українська письменниця (псевдонім Олесья Зірка), перекладач, літературознавець, бібліограф, етнограф. До неї збереглося 7 листів і дві телеграми що охоплюють період 1895 – 1915 років. Три листи і дві телеграми написані у липні 1913 року, коли Леся у тяжкому стані перебувала у Грузії. У них докладно розповідається про стан здоров’я Лесі Українки в ці дні. Ольга Косач-Кривинюк була лікарем, тому в листах оповідаються всі зміни, процес і засоби лікування. У телеграмі від 17 липня 1913 року читаємо: “Улучшение искусственное питание помогает доктора хорошие Уход усердный твой приездъ излишний” [8]. Темою інших листів є поїздки: маршрути, час виїзду, час приїзду Лесі Українки та родичів. Докладно описується переїзд Лесі з Кутаїсу у Сурамі, навіть у листі намальована

карта. Один лист є привітанням із Новим роком.

Ізидора Косач-Борисова – донька Олени Пчілки, українська мемуаристка. До неї збереглося лише один лист і дві листівки, які знаходяться у відділі рукописів Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, фонд 28. Одна з Києва від 24 грудня 1913 року з вітанням з новорічними святками. Інша з поздоровленням до дня народження “Сьогодні день твого народження, – так каже Леся, а я думаю, що вчора, 9<sup>го</sup>” [21]. Вона дійшла без штампів і конверта, тому рік написання і місце встановити не вдалося. У листі піднімається побутова тематика.

Отже на прикладі родинного листування Ольги Косач видно, що лист є безперечним джерелом у вивченні біографії, внутрішнього світу, оточення, культурного середовища та творчості автора. Можна висувати, що значення епістолярної спадщини Олени Пчілки при вивченні історії родів Драгоманових і Косачів, побуту і стосунків у цих сім’ях, національно-культурного життя та соціально-політичного стану України кінця ХІХ – початку ХХ століття є безперечним.

### Bibliography and Notes

1. Денисюк Іван, Скрипка Тамара, *Дворянське гніздо Косачів*, Львів: Академічний експрес 1999, 269 с.
2. Дрофань Любов, *Берегиня: [життєва і творча біографія Олени Пчілки]*, Київ: Молодь 2004, 206 с.
3. Косач-Кривинюк Ольга, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, 926 с.
4. Коцюбинська Михайлина, *Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість*, Київ: Дух і літера 2009, 584 с.

5. Пчілка Олена, *Автобіографія*, [у:] Eadem, *Оповідання: з автобіографією*, Харків: Рух 1930, с. 5-46.

6. Шацька Альбіна, *Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки)*, [у:] "Слово і Час" 2016, № 5, с. 110-120.

7. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 2, Од. зб. 510.

8. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 2, Од. зб. 550.

9. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 235.

10. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 337.

11. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 339.

12. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 354.

13. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури*

*імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 356.

14. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 363.

15. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, фонд 28, Од. зб. 399.

16. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 420.

17. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 442.

18. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 443.

19. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 468.

20. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 496.

21. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України*, Фонд 28, Од. зб. 2391.

**Oksana Kuzmenko**

**THE CONCEPTS OF THE DRAMATIC EXISTENCE OF A HUMAN  
IN THE FOLKLORE STUDIES BY IVAN FRANKO**

Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine

**Оксана Кузьменко**

**КОНЦЕПТИ ДРАМАТИЧНОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ ЛЮДИНИ  
У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* The article analyzes the anthropocentric views by Ivan Franko in the folklore as an important source of collective knowledge of the historical human of existence. The problem outlined deals with the conceptual study of the folk traditions as the «treasury of ideas, concepts and forms», which involves a combination of philosophical, psychological and linguistic methodological approaches. The scholarly articles by Franko support the idea that the folklore texts can encode the dramatic displays of human existence. This is possible through the concepts (*sorrow, sadness, death, captivity, war*), which are the constant folklore symbols of the life of Ukrainian humans in the context a long socio-historical period (17<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries).

*Keywords:* Ivan Franko, Ukrainian folklore, existence, text, motif, image, folklore concept

Іван Франко – складана і багатогранна постать, якій, на думку авторитетних франкознавців, притаманний інтелект “незвичайної широти і глибини” (Роман Кирчів), “особливий драматизм світовідчуття” (Микола Жулинський). До його праць, суджень та настанов повсякчас звертаються дослідники різних дисциплін із метою осягнення франкової візії засадничих питань філософії буття, “настроїв масової психології” чи естетики людського життя і творчос-

ти, закодовані у тому слові, що так “много важить”. Величезний масив літературознавчих, культурологічних, соціолого-економічних, філософських студій Франка складають ґрунтовну теоретико-методологічну базу для модерних гуманітарних концепцій, у тому числі фольклористичних. Останні упродовж кількох років спрямовані на інтегроване вивчення усної народної словесности та мають чіткий антропологічний вектор, пов’язаний із глибинним ро-

зумінням трансмісії фольклорного явища, де безумовною є нерозривна тріада “творець-виконавець – текст – слухач”. У цьому контексті Франко-учений є цілком сучасним, оскільки не тільки уміло синтезував кілька методів задля вивчення генези і морфології фольклорних текстів (філологічний, текстуальний, історико-аналітичний, порівняльно-сюжетний, реконструктивний), але виразно декларував, що “я завжди старався [...] бачити й малювати людину й тільки людину” [1, 30]. Ці роздуми Франка суголосні висновкам сучасних фольклористів, які стверджують, що в українській фольклорній традиції “є більше “філософської антропології” і менше “філософської онтології”, за якого буття для носіїв традиційної етнічної культури поза безпосереднім стосунками з людиною є неістотним [2, 251].

Мета нашої студії – критичний аналіз та осмислення праць Франка, в яких викладено продуктивні ідеї щодо філософсько-лінгвістичного підходу у вивченні фольклорного тексту, зокрема щодо його концептуального бачення як “скарбниці уявлень, понять і форм [...], у сфері якої обертається кожний народний поет” [3 : 27, 64]. Головним завданням є виокремлення та коментар ключових наукових тез, спрямованих на уваження думки про здатність усного народного тексту кодувати через систему базових фольклорних концептів (зокрема туга, сум, неволя, смерть, війна) досвід драматичної екзистенції людини на тлі минулих історико-героїчних епох.

Звернемося спершу до статті *Плян викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви*

(1894), що задекларувала концепцію культурно-історичної школи та обґрунтувала приналежність Франка до неї. Її апологети чітко поставили методологічно важливі завдання щодо вивчення не тільки професійної, але й народної літератури, яка сформувала цілісну естетичну картину духово-історичного буття етносу. У розумінні взаємозв'язку індивідуального (особистісного) і надіндивідуального (громадського) у фольклорі для Франка важливим було віднайти “за кожним словом, під усякою формою живих людей з їх чуттями, радіщами і терпіннями, змаганнями і розчаруваннями” [3 : 41, 36]. Критично оцінюючи час постановки літературних творів, Франко і до фольклорних текстів підходив як до документів епохи із “законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків” [3 : 41, 37]. Саме в координатах ключових для національного фольклору етнопсихологічних понять (“чуття”, “бажання”, “тривоги”, “муки”) Франко осмислював шляхи і форми руху фольклорної “еволюції думки”, яке, з його точки зору, ґрунтувалося на певному історичному рівні української народної свідомості, зокрема на “хвилюванні тої свідомості і того почуття” [4, 540]. Цей напрямок думок актуальний донині, оскільки передбачає низку інших дискусійних питань сучасної фольклористики, пов'язаних із розумінням гетерогенності фольклору [5, 20] та його історизму [6]. Софія Грица вважає необхідним враховувати “процесуальну парадигматичну природу” фольклорної системи [7, 93], в якій концепти відображають стійкі повторювані смисли у

тих групах текстів, що не підлягають єдиному і строго визначеному жанровому канону.

Розглянемо “знамениту”, як коротко і влучно зрозумував Роман Кирчів, працю Івана Франка *Студії над українськими народними піснями*, що має поважну науково-критичну літературу [8, 887-888], [9], [10, 276-288]. Монографія, що складена як комплекс статей, відкривається вступною частиною (1907), у якій запропоновано ґрунтовну програму фольклористичного дослідження, актуальність якої не знижується з часом. Ученого цікавило культурологічне питання єдності фольклору з різними аспектами фізичного та духового і духовного буття українського народу. Дослідник прагнув найперше виявити “зв’язок пісні з життям і його інтересами, зв’язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв’язок із загальною еволюцією народу, з хронологією подій, з психологією його творчості” [3 : 43, 16]. У цій достатньо часто цитованій тезі вбачаємо не тільки засади порівняльно-історичної школи, але й обґрунтування, по-суті, концептуального підходу до вивчення народнопоетичного тексту. У нашому розумінні термін “*фольклорний концепт*” детермінує стійкі одиниці ментальних та психологічних ресурсів свідомості, які дозволяють виявляти різні виміри життєвого досвіду: мовний, естетичний, чуттєвий, релігійний, та є елементами “значимих для культури смислів”, що можуть виражатися і виражаються засобами різних кодів, у тому числі вербальних [11, 109]. Очевидно, що історія і фольклорна свідомість, кодовані у фольклорних концептах, є невідривними від

емоційної складової усної народної творчості, у первісних формах якої, за переконанням Франка, відсутні межі між почуттям та дією, де існує “надзвичайна жвавість і бурхливість у виявах почуття” (зі статті *Як виникають народні пісні* (1887)) [3 : 27, 63]. Глибинне розуміння психології народної творчості належала, як зауважує Святослав Пилипчук, до магистральних завдань його фольклористичних пошуків [10, 236]. Скажімо, аналізуючи варіативну парадигму популярної балади *Тройзілля*, І. Франко вживає вираз “сентиментальний концепт” [3 : 42, 326] із метою охоплення комплексу мотивів, що формують мотивему “зрада”, що є однією з головних у пісні. Він уживає це поняття з метою зацентувати зміни у стилістиці і характерах героїв, які опиняються у новій (нетрадиційній) ситуації, коли “дівчина плаче від несподіваної зустрічі з коханим”. Франкові маркування щодо походження тексту (“пізня, дворацька прищіпка”) уточнюють не тільки середовище походження варіанту, а також вказують на модус мислення творців.

Блискучі спостереження над емоціями “індивідуального чуття” та колективної психології висловив Франко у розвідці *Жіноча неволя в руських піснях народних* (1882), історико-методологічні підвалини якої докладно простудіювали Іван Остапик та Галина Василькевич. У безпристрасній соціології Івана Франка фольклористи відзначають глибинний синтез естетичного, філософсько-психологічного і народнопоетичного аналізу [5, 962]. Ми ж звернемо увагу на головні параметри естетично-психологічної інформативності ліро-епічних жіночих творів про “многоту недолі”.

Франкові вдалося охопити гострим поглядом аналітика провідну тему отих “сумовитих і жалібно болющих” пісень [3 : 26, 211], наголосивши на концептуальних образах *горя, жалю, розпуки та сліз*, які витворюють естетично довершену фольклорну картину світу української жінки-селянки останньої третини XIX ст. Учений, зокрема, подав цінні розмисли стосовно рецепції стійкого фольклорного мотиву “дівчина, одружена за нелюбом, тужить за молодими літами”, який кодується через символічний образ зів’ялої квітки у “прекрасній і жалібній” пісні *Ой там за горою, там за кременою* [3 : 26, 225], що досі дуже популярна на теренах Полісся, Поділля. Франко робить висновок, що причинами глибокого розпачу молодих жінок у чужій сім’ї, насильства над ними часто були не особисті, а суспільні чинники, які породили інші, страшні й трагічні сюжети. Тому типовими є мотиви передчасної смерті героїні, її самотности, економічної залежності, які конструюють соціально-побутові драми про збезчещену у панському дворі дівчину, про бідування жінки з чоловіком-п’яницею, про убивство дружини за намовою підступної удови тощо. Про такі складні суперечності громадського життя й людської душі, поліхромно наświetлені Іваном Франком як “безвідрадна сумовитість фактів”, відображена у народно-мистецьких творах, два десятиліття пізніше писатиме Карл Ясперс. У праці *Психологія світоглядів*, яка постала у вирі Першої світової війни, відомий німецький філософ-екзистенціаліст аналізує поняття “граничних ситуацій” та “світообразів”. Останні він бачив “як величні картини цілого”, які наділені

двозначністю форм, зумовлену поєднанням естетичної несправжності та смислової практично-життєвої реальності [12, 74-75].

У дослідженні *Пісня про правду і неправду* (1906), що зайняло значну частку корпусу *Студій над українськими народними піснями*, Франко зробив глибинний семантико-структурний аналіз варіативної парадигми однієї з найбільш улюблених пісень Михайла Драгоманова. Ліричний сюжет популярного народного твору ґрунтується на історіософському трактуванні закономірностей справедливого буття, на протиставленні категорій “правда” – неправда”, “добро – зло”, “гріх – кара”. Вони не тільки визначають драматичні сторони життя людини у суспільстві та родині, але також виявляють глобалізовану семантику відповідних бінарних опозицій, які, на думку О. Івановської, у канонічних жанрах фольклору переважають над образно-чуттєвою конкретністю [13, 75]. Головним змістовим ядром багатьох варіантів цього самобутнього твору, який походив із кобзарсько-ліричного репертуару, є порівняння *правда = мати*. На основі різних записів Франко вивчає характер фольклорного жіночого образу в динаміці метафоричних зіставлень, де правда “стоїть у порога”, “слізно ридає”, “з жалю умирає”, її “б’ють, карають”. Він звертає увагу на один із варіантів, у якому наявна інкрустація приказки “нема правди, як рідна мати”, яка продукує ліричний мотив “син тужить за матір’ю”. Важливий змістовий елемент сюжету вербалізований через риторичне запитання “де б її шукати?”, типове для стилістики голосінь. Таким чином мотив туги,



включений у комплекс художнього прийому порівняння, дозволяє розширити смислову фактуру твору, відтак з'являється когнітивна формула “туга за правдою = пошук правди”. У білоцерківському варіанті цей пісенний компонент виражений аломотивом “люди тужать за правдою”, відповідно у чернігівському варіанті – “люди хочуть летіти шукати правди», який, за оцінкою І. Франка, є невдалим доповненням “ефектовними мотивами” [3 : 43, 286].

Інші моменти концептуального вираження емотивного образу туги у фольклорних текстах можна прослідкувати за аналітичними розслідами низки Франкових статей, присвячених аналізу історичних пісень та дум про турецьку неволю, – *Плач невольниць, Вкуп з неволі, Батько продає дочку турчинові, Брат продає сестру турчинові* (1907). У цих працях Іван Франко найбільше приділяє уваги генезі варіантів невольничих творів, які відповідно до статі головного персонажа поділяв на “плачі мужеські” та “плачі жіночі”. У сюжетах про турецько-татарських завойовників, полоненого козака чи дівчину-бранку він формулює традиційні стійкі епічні та ліро-епічні мотиви: “туга за рідним краєм” та “пісня про долю” [3 : 42, 124-125]. Важливими для подальших історико-типологічних розслідувань є розлогі ілюстрації давніх записів, за якими можна прослідкувати межі семантичного поля фольклорних концептів “туга”, “доля”. Скажімо, паралель *туга = плач* об'єктивізується через повторювані емоційно навантажені мотиви із субстантивними акустичними образами крику, плачу (“Тота плаче, тотя кричить”; “Ой плаче-плаче козак молоденький в не-

волі”, із записів Франка [3 : 42, 155]). З їх допомогою вдається відтворити гостро драматичну картину виїзду та дороги поневолених у чужий світ, а також за втраченим, визначити аксіологічні життєві пріоритети: “Старшая плаче по вуолах, по коровах, / Середня плаче по своїй гурької долі, / Меншая плаче до ойця, до матоньки” [3 : 42, 125].

Виокремлення мотиву туги у самотійний образ зроблено у студії *Проба систематики українських пісень XVII в.* (1908). У цій невеликій за обсягом праці І. Франко представив компендіум даних про ритмо-метричну основу найдавніших українських пісень, атрибутувавши їх як “напівісторичні”, “імперсональні, типові”. Він же описав 58 пісенних сюжетів, виділив 40 основних мотивів, де туга згадана двічі: “Дівчина вмирає з туги за козаком” (із зібрання Павла Чубинського) та “Туга за веселістю” (із зб. Якова Головацького) [3 : 42, 306-307]. Перший сюжет концептуалізує образ туги у семантичній тотожності із фізичною смертю. У цьому вбачаємо спорідненість баляди про кохання з сюжетом родинно-побутової баляди про нещасливе заміжжя жінки, в якій моральна вичерпаність героїні веде до втрати життєвої енергії, що породжує асоціативну пару “туга = духовна смерть”.

Студія *Галицький селянський страйк у народній пісні* (1905) варта окремого слова з огляду на проблематику нашого дослідження. Вона постала унаслідок активної участі І. Франка у політичному житті українців Галичини та постійної уваги до фольклоротворчого процесу, який, із його погляду, на початку ХХ століття все ще перебував у періоді епічного

розвитку. У вступній частині студії, головним завданням якої було познайомити з одним пісенним новоствором, дослідник окреслив теоретичні проблеми фольклору, які до сьогодні не мають остаточних відповідей та повної ясності. Це питання трактування масової творчості, яка у процесі виникнення нової пісні корелює з “індивідуальним актом”, чи проблема меж народної фантазії, яка “заволоділа темою і пробує використати її на свій лад” [14, 636]. Розвиваючи думку про існування набору сталих художніх елементів, з яких вибудовується тіло нової пісні, І. Франко вказав на комплекс чинників, які можуть забезпечити її “консервацію”: мелодія, мовні звороти, національна та соціальна свідомість автора. Заглиблюючись у текстологічний аналіз хроніки, записаної у селі Бураківка Чортківського повіту, яке стало ареною хвилюючих подій, Франко називає причини стилістичної простоти й того емоційного наголосу, що концептуалізує головний образ. Він пов’язаний із сумним настроєм анонімного автора і виконавця пісні (із примітки, “додав, зітхаючи, співак”) та загальносуспільною атмосферою, що зафіксована у тавтології зачину “Чому тота Бураківка сумна й невесела?”. Факти придушення селянського протесту, брутальні акти пацифікації передані у пісні низкою предикативних конструкцій, де жандарми йдуть “бити”, “гнати”, “палити”, “мотузом в’язати” й “кайдани наложили”. Мотив “вороги (чужі, гусари) переслідують селян” увиразнено за допомогою однотипних художньо-виражальних засобів. Серед них повторювані епітети на позначення почуттів постраждалих людей

(“сумний”, “невеселий”, “бідний”), метафорично-метонімічні образи (“великий крик”, “гірка година”, “гірка кривда”, “проліті сльози”), посилені атрибутами “залізного віку” (“залізні ґрати”, “залізні шини”), що закріпилися у фольклорній поезії після Великої світової війни [15, 130]. Натомість про давність фольклорного епітету “сумний” як стійкого елемента українського фольклорного словника, І. Франко писатиме також у студії *Стефан-воєвода* (1907). Даючи характеристику мови пісні, він виділить згаданий прикметник у його архаїчній староруській формі “*смутен*” як такий, що побутує в інших жанрах обрядової поезії [3 : 42, 43]. Пізніше у статті *Подольська* (1908), Франко проілюструє пісню про взаємини дівчини та козака-бурлаки, сюжет якої закреслений на конфлікті між різними суспільними станами, коли дівчина топиться в Дунаї, щоб не бути козакові коханкою. В одному з варіантів трагічне закінчення, в якому знову виринає узагальнений образ засмученої громади:

Гей ізробили  
на подольську трумно,  
Ей заплакав козак,  
аж усім людям сумно

[3 : 42, 332].

Повертаючись до хроніки про селянський страйк, зазначимо, що головними у структурі новоствору, який вдається до з’ясування економічних і соціальних причин виступу, є емоційні образи плачу, голоду, муки, сльози. Народна фантазія використала їх для того, щоб розкрити зміст мотиву-формули “*плачуть люди бідні*”, пасивна фактура якої викликала в Івана Франка цілком справедливую критику – “ця історія у якогось

більш енергійного й палкого народу, звиклого до більшої політичної діяльності й законної охорони, могла викликати зовсім інші наслідки, ніж створення народної пісні” [14, 637].

Найсуттєвішим моментом художньої концептуалізації екзистенційних образів у фольклорі І. Франко вважав майстерне уміння анонімно-го автора передати головний драматично забарвлений мотив “без зайвої і штучної афектації”. Про це він, зокрема, пише, що “струс нервів свого ближнього різкими зображеннями – не в його намірах. Він хоче лише оповісти правду, як він її бачив, перетерпів і зрозумів” [14, 640]. Важливою є поставлена конкретна методологічна задача щодо аналізу пісні. І. Франко наголошує на потребі дослідити індивідуально-авторське у відображенні суспільної драми, побудованій на конфлікті *влада – селянин*. “Цікаво простежити, – пише дослідник, – як загальна картина подій віддзеркалюється в голові, якими фарбами фантазія малює жажливі картини” [14, 639]. У цих словах бачимо, як Франкові вдається схопити головну ідею новотвору, в якому проглядається “живий народ, з тілом і душею”. Пісня закінчується відомим фольклорним мотивом “покари”, вираженим “кривавою і жорстокою погрозою” ворогам. Дуже важливим вважаємо Франків підсумок про те, що, пісня виспівана “без злоби і жовчі”. Цінними є і його спостереження щодо особливостей прояву психологізму в українському історичному фольклорі (на цьому застановляється також і Святослав Пилипчук [10, 236]), що дозволяє продовжити розмову про ментальні засади галицького селянина, позбавленого показ-

ного простацтва, грубости, але щонайбільше – невмотивованої тупої жорстокости, яку, скажімо, спостеріг Максим Горькій за поведінкою російських селян. У малознаній статті *Про російське селянство* (Берлін, 1922), письменник напише прямо про властиву російському народу особливу холоднокрівну жорстокість, яка “немов би випробовувала межі людського терпіння до болю, яка немов би вивчала чіпкість, стійкість життя” [16]. Такі риси підтверджувалися не тільки літописними свідченнями XVII ст., але й подіями першої третини XX ст., у час “жахливого безумства європейської війни і кривавих подій революції” [16]. У контексті цього нагадаємо, що про зумовлену війнами жорстокість І. Франко писав ще раніше у студії *Іван та Мар’я* (1907), де у насильницькому ставленні до жінки добачить знаки морального отупіння та здичіння чоловіка [3 : 42, 69]. Він же на фольклорних прикладах аргументує, що згадана негативна риса характеру найбільше дотична до пісень про зраду у болгарського і сербського народів, які зазнали нищівного досвіду турецьких завоювань і впливу їхнього панування.

Мотив “погроз”, які доходять до прокльону, спрямованого проти визискувачів селянства, Іван Франко аналізував раніше у розвідці *Дещо про Борислав* із ширшої студії *Знадоба до вивчення мови і етнографії українського народу* (1882). Учений вдається до соціокультурного аналізу контексту виникнення сатиричних пісень про бідкування робітників нафтових копалень Борислава, що у той час сприймалося як уособлення культу сили і культури насильства, було клясичним при-

кладом хижачької промисловости [17, 279–280]. Праця колишніх селян, “недосвідчених добродушних бойків” [3 : 26, 192], обдурених “жидівським шахрайством”, супроводжувалася численними випадками виробничих смертей. Масштабність трагедій жертв промислу, привалених у копальнях, число яких сягало понад десять тисяч, визначило діяпазон нових фольклорних мотивів й метафоричних образів (“бориславська яма”, “бориславська робота”), які концептуалізують тему смерти у семантичному варіанті “рапова, насильницька смерть”. У злободенній тематиці Франко добачав проявів фольклорної трансмісії, здатності народнопоетичних текстів до семантичних нарощень та акумуляції нових суспільних досвідів не тільки у структурі глобальних концептів світової культури, але й в інших національно зорієнтованих концептах, що позначені екзистенційними маркерами як *самотність, страх, любов, страждання*. У згаданій статті І. Франко відзначив, що новотвори вийшли від народу, який “усе ще спосібний видобувати чимраз нові тони, відзиватися чимраз новими, а все хорошими, ніжними і характеристичними піснями на всякі біжучі справи, котрі глибше діткнуть його життя і показують вплив на його суспільні і економічні обставини” [3 : 26, 186]. Громадсько-політичною спрямованістю чуттєвої енергії у фольклорі як раціонального рушія творчости вчений пояснює факт того, чому було створено багато українських пісень про рекрутчину і так мало про війни, які “велися за діла нашому народові чужі і незрозумілі” [3 : 26, 187].

Питання екзистенційних категорій *життя – смерть* у контексті воєнного буття людини спорадично виринають у різних фольклористичних Франкових студіях, які пов’язані з вивченням генези історичних віршів і пісень, балад та дум. У студії *Смерть козака у степу* (1907) він подав реконструкцію однієї з українських балад, де “високопоетичний образ козака, що поранений умирає в степу, прощається із своїм самотнім товаришем-конем і висилає його до своєї матері з «новиною» про його смерть належить до найпопулярніших витворів нашої народної творчости” [3 : 42, 38]. Мілітарний образ війни опосередкований епічно стриманою картиною самотньої смерті, де мотивами “прощання”, “відсилення вісника” – це ті структурні частини, які входять у семантичне поле фольклорного концепту “війна”, який найбільший розвиток дістав у період двох світових війн [18].

Війна як основна причина смерті фольклорного героя і фольклорний образ перебуває в полі Франкового наукового дискурсу постійно. У студії *Брат брата вбив за дівчину* (1908) він пише про смисловий посыл тексту, де головним є мотив “братовубивства”. Фольклорист зупиняється на питанні суспільно-історичних умов, трагічної атмосфери, якою сповнена ця пісня, наголошуючи, що вона не тільки давня, але й “воєнна, для якої людське життя нічого не стоїть” [3 : 42, 310]. Відомо, що великі збройні конфлікти змінюють не тільки ставлення людини до власного життя, але й руйнують її психіку, вносять деструкцію у міжнародні та приватні стосунки. Про “жорстокий час ненастанних війн”

І. Франко згадує і тоді, коли у статті *Два козаки б'ються за дівчину* аналізує варіанти пісні про поповича та вдовиного сина. На основі визначеного ним типу воєнних людей, отих близьких до шопенгауерівського зразка, які є “скорі на імпульси, з сильною волею, у яких між наміром і ділом нема різниці часу” [3 : 42, 317], можна нарощувати нові студії, спрямовані на вивчення особливостей фольклорних знаків сучасних війн.

Якщо підсумувати, то слід підкреслити, що фольклорознавчий цикл студій Івана Франка, де основою сюжетної історії є війни і почуття, можна вважати реалізованим проспектом дослідження, про яке майже сто років пізніше писатиме польський фольклорист, етнолінгвіст Єжи Бартмінський. Здійснивши морфологічний аналіз пісні про жовніра-мандрівника, він на основі виділених типових елементів, реквізитів, ситуацій поставив питання про перспективність структурної реконструкції загальнофольклорної моделі однієї “великої народної пісні про війну (письмівка автора. – О. К.), частинами якої були б усі тексти на цю (і подібну) тему”, рівно ж, як і пісні про кохання [19, 336].

У підсумку зазначимо, що у багатьох згаданих та інших народознавчих студіях Іван Франко виходив із ясного розуміння онтологічної домінанти фольклору. На кінець XIX – початок XX століть саме завдяки його народознавчим студіям формувалася ідея цілісності фольклорного мислення, яке тотожне буттєвому досвіду самого життя, що у XX ст. спробувала простежити Софія Грица у своїх теоретичних розвідках [7, 99]. І справді, у гаївках Іван Фран-

ко добачав “чуття радощів життя”, в народних оповіданнях – “факти людського життя”, у жіночих піснях – “велику щирість і ніжність чуття”, а в новотворах про бориславських робітників заглиблювався до найглибших основ драматичного буття прийдешнього переломного і страшного XX віку, про який виразився короткою, але символічно місткою формулою “життя і бідкування”.

### Bibliography and Notes

1. Франко Іван, *Мої знайомі жиди*, [у:] Idem, *Zur Judenfrage (до юдейського питання)*, Київ 2002, с. 27-38.
2. Гарасим Ярослав, *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*, Львів: Українські технології 2010, 376 с.
3. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.
4. Франко Іван, *Ukraina irredenta*, [у:] Idem, *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Томи 51-54, Київ: Наукова думка 2008, Том 53, с. 539-557.
5. Остапик Іван, Василькевич Галина, *Студія «Жіноча неволя в руських піснях народних» Івана Франка та її контекст*, [у:] Іван Франко: дух – наука – думка – воля: У 2-х томах. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2008, Том 1, с. 960-966.
6. Бріцина Олеся, *XX сторіччя в усній історії українців (нотатки до питання про історизм фольклору)*, [у:] *У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело: збірник наукових статей / Ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен*, Харків 2010, с. 135-145.

7. Грица Софія, *Антиномія парадигми і жанру у фольклорі*, [у:] Idem, *Фольклор у просторі та часі: вибрані статті*, Тернопіль: Астон 2000, с. 91-104.
8. Кирчів Роман, *Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)*, [у:] *Іван Франко: дух – наука – думка – воля: У 2-х томах*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2008, Том 1, с. 881-899.
9. Гарасим Ярослав, *«Студії над українськими народними піснями» Івана Франка: методологічний аспект*, [у:] *Іван Франко: дух – наука – думка – воля: У 2-х томах*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2008, Том 1, с. 911-916.
10. Пилипчук Святослав, *Фольклористична концептосфера Івана Франка*, Львів: ВЦ Львівський національний університет імені Івана Франка 2014, 465 с.
11. Толстая Светлана, *Коды культуры и культурные концепты*, [в:] *Славянская этнолингвистика: вопросы теории*. Москва: Институт славяноведения РАН 2013, с. 109-114.
12. Ясперс Карл, *Психологія світоглядів / Переклад із німецької О. Кислюка та Р. Осадчука*, Київ: Юніверсус 2009, 464 с.
13. Івановська Олена, *Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності*, Київ 2005, 227 с.
14. Франко Іван, *Галицький селянський страйк у народній пісні*, [у:] Idem, *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Томи 51-54, Київ: Наукова думка 2010, Том 54, с. 635-641.
15. Кузьменко Оксана, *Перша світова війна в українській фольклорній традиції*, [у:] *Україна Модерна*, Харків 2016, Число 23, с. 111-151.
16. Горький Максим, *О русском крестьянстве (Революционные откровения пролетарского классика)*, Web. 07.10.2016. <<http://rulife.ru/mode/article/68/>>.
17. Грицак Ярослав, *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886)*, Київ: Критика 2006, 631 с.
18. Кузьменко Оксана, *Семантика, типологія та художні форми репрезентації фольклорного концепту «війна»*, [у:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць*. Київ: Київський університет 2017, Випуск 42, с. 68-84.
19. Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, *Tekstologia*, Warszawa: PWN 2009, 382 s.
20. Hajduk-Nijakowska Janina, *Druga młodość folklorystyki – wprowadzenie do dyskusji*, [in:] *Nowe konteksty badań folklorystycznych / Red. J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska*, Wrocław 2011, s. 9-28.

Larysa Kutsa

**POETIC TRIPTYCH *SEMPER TIRO* BY IVAN FRANKO:  
THE PROFILE OF THE ACTUAL AUTHOR**

Volodymyr Hnatyuk Ternopil National University, Ukraine

Лариса Куца

**ПОЕТИЧНИЙ ТРИПТИХ ІВАНА ФРАНКА *SEMPER TIRO*:  
ПРОФІЛЬ ВЛАСНЕ АВТОРА**

*Abstract:* The article deals with applying the methodology of analyzing and comprehending a lyrical work as a complicated system of subject-object relations in the author's consciousness. The actual author is viewed in the process of interpreting I. Franko's poetry as a subjective form meant to express the world concept in the lyrics. It has been traced that the author represents I. Franko's most defining sphere of life in the triptych *Semper tiro* as well as the character of his poetic vision. The poems *Semper tiro*, *Sonnet* and *To My Reader* have been interpreted as forms of subjective structure, when the actual author and the addressee are naturally combined in the lyrical poetry. The mentioned poems have been analyzed as united into a cycle according to the subject and theme principle.

*Keywords:* lyrical poetry, systemic consciousness, subject organization, actual author, addressee

Літературознавчі рефлексії з приводу власне автора як однієї з форм авторської свідомості у ліриці уможливають обсервацію індивідуалізованої концепції світу – світу доброго, правильного, гармонійного. Для поезій збірки Івана Франка періоду *Semper tiro* (1906) характерні різні форми вираження авторської свідомості, але домінуючим є власне автор. Власне автор – це системна суб'єктна форма вираження авторської свідомості у ліричних творах, коли на першому плані постає не особистість, а поетичний

світ. Уявлення про нього формується із уявлень про найбільш близьку поетові сферу життя і про особливий характер поетичного бачення. Порівняно з іншими носіями ліричної свідомості (ліричний герой, ліричний персонаж, ліричний розповідач) власне автор має найширший об'єкт осмислення – світ і людину у їхніх різних виявах і вимірах. Наявність-відсутність, розширення-звуження цієї сфери авторської свідомості характеризують ліричну систему поета загалом. Розширення сфери власне автора ілюструє при-

родний процес розвитку поетового світорозуміння.

Суб'єктні форми у ліриці, серед яких вагоме місце належить власне автору, вперше з належною повнотою охарактеризував Борис Корман. У тих поезіях, писав учений, в яких суб'єктом мовлення є власне автор, визначальна "...не автохарактеристика, а певне спостереження чи роздум, яким, завдяки об'єктивним образам, надається позаособистісне значення. Вони ніби відокремлюються від «я» і набувають певною мірою самостійного існування" [6, 309]. Важливим є міркування Б. Кормана про те, що при розгляді суб'єктної структури навіть окремої поезії потрібно мати у полі зору усю ліричну систему поета. В українському літературознавстві найґрунтовнішим по сьогодні залишається дослідження Валерії Смілянської "Святим огненным словом...". Тарас Шевченко: поетика (1990), у якому розглянуто суб'єктну структуру лірики Т. Шевченка. В. Смілянська підкреслювала, що власне автор "служить [...] для ліричного пізнання найбільш широких і загальних суспільних та філософських проблем" [10, 72-73], тому поезія із цим суб'єктом свідомості оформлюється жанрово й тематично як твір громадянської, філософської чи пейзажної лірики. Так само на полісемантичність категорії образу автора в ліриці як літературознавчої проблеми вказувала Лідія Голомб, підкреслюючи актуальність студіювання суб'єктних форм ліричного вираження та їх взаємодії в межах певної поетичної системи. На одній із цих суб'єктних форм – власне авторові – акцентував Євген Нахлік, аналізуючи історіософську поезію Пантелеймона Кулі-

ша. Як відомо, більшість сучасних дослідників, розглядаючи суб'єктну структуру ліричних творів, оперують найчастіше поняттям "ліричний суб'єкт". Це зумовлено складнощами у вивченні лірики, специфікою вираження у ній авторської свідомості.

Власнеавторська суб'єктна сфера триптиха *Semper tiro*, як і загалом однойменної збірки, викликає особливе зацікавлення, оскільки власне автор змінив у ній, порівняно із творами попередніх збірок, характер ліричного дискурсу. Як зазначив Валерій Корнійчук, Іван Франко надав тут діалогові з ліричним «ти» вселенської масштабності – „став до філософського діалогу зі світом” [7, 265]. Логічно, що сфера власне автора, як наголошує теоретик художнього *sacrum*'у Ігор Набитович, охоплює „містичні простори сакрального у світі психічних відчуттів чи аналізу та інтерпретації інституційних елементів релігії” [9, 27]. Звідси зрозуміло, що розширення функції власне автора продукує у творчості поета широту концепції світу, на відміну від ліричного розповідача, який втілює концепцію людини. Варто уточнити, що ці дві концепції можуть єднатися, накладатися, зближуватися, що ми і простежуємо в ліриці І. Франка загалом. Як відомо, це не було у його часи новаторством, оскільки для поетів взірцем абсолютного їх злиття поставала творчість Григорія Сковороди, у якій дивовижно поєднувалися концепції світу і людини.

Переключення енергії Франкового ліричного суб'єкта із суспільної активності на творчу, як слушно зазначає Богдан Тихолоз, стало фактично "поверненням [...] до «філософської віри» доби «романтичного



ідеалізму», поетичним маніфестом якої був вірш *Божеське в людським дусі* (1875) [11, 249]. Звідси у власнеавторській сфері поезії *Semper tiro* (відкриває однойменні триптих і збірку) домінує “примат творчої любови” (Павло Филипович). Одрразу наголосимо, що у поезії *Semper tiro* (відкриває однойменну збірку і триптих) власне автор індивідуалізований, що не є характерною рисою для цього носія свідомості загалом. Хоча його індивідуальний профіль не постає об’єктом зображення (у поезії немає формально-граматичного вираження власнеавторської позиції), його духово-творча постава розгорнута з усією повнотою. Вже у перших двох рядках (“Життя коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче ремесло...”) [12, 101] власне автор задекларує свій погляд на творчість, яка є не тільки емоційним поривом, таємницею, божественною з’явою. Творчість – це також і праця. До такого тлумачення наштовхує тематичний і лексичний ряд поезії, зокрема, лексема “ремесло”. Ймовірно, що франківська інтерпретація мистецтва як “незглибимого творчого ремесла” впливає із відомого йому джерела – статті Й.-В. Гете *Мистецтво і ремесло*, у якій автор розмежовує дві сфери людської діяльності: мистецтво, яке “дарується нам природою”, і “ремесло”, яке є “виготовлене” [3, 31-32].

У ліричному сюжеті поезії *Semper tiro* простежуємо, що власне автор не відмежовує “безмежність мистецтва” від “ремесла” – він реінтерпретує його як “незглибиме творче ремесло”, тобто пов’язує із розумом, працею, яких ремесло вимагає. Загалом в цілісності синтагматичний простір

триптиха *Semper tiro* – це реалізація закону любови стосовно “Ти” (“молодої ліри”). Цьому “Ти” власне автор намагається передати досвід із власної “школи поета”. Він відзначається очевидною щирістю у передачі цього творчого досвіду. Звідси поезію варто інтерпретувати як реалізацію морально-естетичного імперативу І. Франка, заявленого у 1900 р. в *Лісовій ідилії*: “Най будуть щирі, щирі, щирі!” [3, 109].

Образ адресата пов’язує поезію *Semper tiro* із світовою літературною традицією (найперше із посланнями Горація) і одночасно увиразнює автохарактеристику секретів власнеавторської позиції. У теорії художньої комунікації другого її учасника називають по-різному (реципієнт, співрозмовник, читач), але все-таки найчастіше вживають поняття “адресат”. Е. Чаплеевич називає його “адресат структуральний”. Він, зокрема, пише: “Подібно як літературний суб’єкт є текстовим (чи структуральним) еквівалентом реального автора, так структуральний адресат стає органічним еквівалентом читача, до якого звертається автор...” [14, 179].

Об’єкт спостереження з боку власне автора у першій строфі, у якій йдеться про нестримну силу поетичного пориву, про силу натхнення, ще не названий. Але його переживання пройденої “школи поета” набуває у поезії *Semper tiro* такої міри узагальнення, що у читача формується враження повного відокремлення власне автора від свого “я”. Він узагальнений за допомогою майже непомітного займенникового слова “що”, вагомість якого окреслює емоційний тон строфи:

Що зразу, бачиться, тобі було  
Лиш оп'яніння, забавка, ошука,  
Те в не обнятий розмір уросло,  
Всю душу, мрії всі твої

ввіссало... [12, 101].

“Плід власної уяви” – це конкретизація вказаного у наступній строфі “що”. Перед ним власне автор стояв “мов перед божеством яким”. Порівняння, що асоціює античну традицію з її поглядами на божественність поезії, підкреслює міру заангажованості у неї власне автора. Пережиті муки творчості короткочасно позбавляють власне автора втіхи довершеністю і красою “плоду власної уяви”. У структурі першої строфи на це вказує “чуже слово” (“Мало!”). У другій власне автор взагалі пориває з етикетом похвали і вдячності мистецтву в античній традиції, інкрустуючи відтворення найсокровенніших поривів власного натхнення іронією, а то й гнівом, що підтверджують психологізовані інтонаційно-емоційні градаційні ряди:

...І сушиш кров свою  
йому для слави,  
І своїх нервів сок,  
свій мозок перед ним  
Кладеш замість кадила  
й страви... [12, 101].

Поетичне натхнення як найвищий прояв творчого духу возвеличено у третій строфі. Тут “що” і “плід власної уяви” конкретизуються як Муза – витвір фантазії в античному світі. Власне автор дорого “заплатив” за божественне натхнення, бо ж Муза намагалась зробити з нього “начиння своїх забагань”. Франків власне автор безапеляційно констатує: “Зрадлива та богиня...”, закликаючи “молодую ліру” не вірити “мелодії, що з струн її дзвенить”. Поезія

*Semper tiro* постає багатоаспектним і неоднозначним франківським відгомном на трактування теми “поет і поезія” у різні епохи. Іменниковий тематичний комплекс – “ліра”, “пісня”, “богиня”, “миро” – засвідчує алюзії з творів античної літератури. Дієслівний ряд (у наказовому способі) – “не дури”, “служи”, “панувати... не мрій”, “стій”, “знай” – стосуються ідеї громадянського призначення літератури, намагання реального автора поєднати служіння сучасності з вічними мистецькими цінностями. Найдовший тематичний ряд у *Semper tiro* – “штука”, “оп'яніння”, “забавка”, “уява”, “мелодія”, “тони”, “струни” тощо – підтверджує оцінку власнеавторською свідомістю тогочасних модерністських тенденцій.

Власнеавторська сфера поезії дещо увиразнює і автобіографічний аспект реального автора. Так, його філософська мудрість прочитується як прихований відгомін взаємин Франка-поета із молотузівцями. Додамо, що сфера ліричного розповідача детальніше, ніж власнеавторська, відкривала завісу взаємин І. Франка та молодотузівців. У поезії *До музи*, яка написана одночасно із *Semper tiro* (також у 1906 році, але до однойменної збірки не увійшла), ліричний розповідач уже неприховано пародіює поетичні деклярації поетів-модерністів – це яскраво підтверджують лексико-тематичні комплекси у поезії *До музи* І. Франка, які повторюють поетичну лексику із поезій П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого і особливо О. Луцького. Важливо, що ліричний розповідач у поезії *До музи* суттєво розкриває настанову власне автора як вищої свідомості у поезії *Semper tiro*. Він відтворює до-

сить іронічну рецепцію поетичних висловлювань поетів-молодомузівців:

Римів, мелодій,  
щоб гучно лилися рікою!  
Настрою! Настрою!

Безпредметова туга,  
Безцільне зітхання,  
Меланхолія,  
мов осіння мряка...

Аби лиш, аби лиш  
Без тенденції! [12, 271].

Позиція власне автора особливо увиразнюється у *Semper tiro* стосовно антиномії актуальних у той час парадигм – громадянського служіння та “чистої краси”, які трансформується у щиру пораду тій же “молодій лірі”: “Хай спів твій буде запахує миро / В пиру життя...” [12, 101].

Для поезії *Semper tiro* характерні несподівані повороти в узагальненнях власне автора: накладання різних тонів, алюзій і часопросторових стратегій. Він уже має досвід від наслідків гордих надій своїх великих попередників, таких, як, наприклад, Горацій, на злет до вершин слави, на найвищу нагороду з рук богині Музи. Тому застерігає: “Не вір мелодії, що з струн її дзвенить: / «Ти будеш майстром, будеш паном тонів, / І серць володарем, і владником мільйонів»” [12, 101].

Звідси найвищий ступінь власнеавторського самоусвідомлення маємо у сильній позиції аналізованої поезії – у двох останніх рядках. У них синтезовано топос скромности, який властивий багатомістовим носіям релігійної свідомости у ліричних творах (найперше власнеавторській бароковій поезії). Можна стверджу-

вати, що І. Франко синтезує цей давній топос скромности із скороченим варіантом вислову римського поета Марка Валерія Марціяла “*Semper homo bonus est*” (“Добра людина завжди новак”): “... Сам ти скромно стій / І знай одно – *poeta semper tiro*” [12, 101].

Сильна позиція поезії *Semper tiro* (“...скромно стій / І знай одно – *poeta semper tiro*”) видається досить подібною із топосом скромности, який задекляровано у власнеавторському сонеті англійської письменниці ХІХ ст. Елізабет Баррет Бравнінг *Горянин і поет* (переклад Олени О’Лір):

Поете, вчись  
Смирности і ти,  
що день-у-день  
Життєвими щаблями  
йдеш увись:

Не ти великий –  
велич одкровень,  
Тобою, що з творіння  
сприйнялись,  
Ти – відсвіт слави Божої  
лишень [5, 288].

Англійська письменниця подає у сонеті одне із найважливіших положень власної естетики – підняти дух до найвищих сфер, але не присвоювати собі плоди мистецтва. Власне автор тут засобами лексики, ритмічного ладу, системи рим вибудовує вертикаль релігійної ідеї, вивершуючи емоційну палітру радісним світовідчуттям. Зрозуміло, що у типологічних афоризмах Е. Бравнінг (“Поете, вчись смиренности...”) та І. Франка (“...Сам ти скромно стій...”) даремно шукати якихось генетичних коренів. Бо ж, як писав Й.-В. Гете, “що кружляє в повітрі й чого вимагає час, те може з’явитися одночасно в бага-

тьох головах без ніякого запозичення” [3, 98]. Тут же варто зазначити, що ліричні твори на тему призначення поета і поезії у багатьох авторів – це твори з власнеавторською свідомістю.

Власне автор організовує поетичний світ у другій поезії триптиха під назвою *Сонет*. Вже перше слово (“Благословенна”), що є найвищим рівнем прямооцінної точки зору, вказує на близькість цієї сфери буття (мистецтва) його авторській свідомості. Власне автор звертається до Пісні, яка репрезентує мистецтво загалом. “Щоб висловити своє захоплення могутньою силою мистецтва, він наважується говорити про нього божественною мовою релігійних гимнів. Єдиний у збірці сонет [...] розпочинається урочисто-патетичним зверненням до Пісні як до Богоматері...” [7, 444]. Якщо у *Semper tiro* лексеми “богиня”, “Муза”, “божество” репрезентують високий стиль і пов’язуються із дієсловами із протилежним семантичним знаком (“сушити”, “виссати”, “спорожнить”), то у *Сонеті* цього не спостерігаємо. Власне автор прославляє Пісню як живий узагальнюючий символ України.

*Сонет* у структурі авторської свідомості явище естетично довершене і загалом несподіване, оскільки починається благословенням, що є одним із найвищих форм молитви. Благословення власне автора формує об’єднуючий центр, джерело гармонії. Воно якраз і сприяло тому, що на власне автора пролилася щедрість Пісні-цариці. Він, на відміну від попереднього вірша аналізованого триптиха, постає у гармонійному ритмі життя і мистецтва.

Як зазначає Тамара Власенко, суб’єктна свідомість знаходить втілення у творі не тільки суб’єктивним способом, не тільки через прямі лексеми, але “через засоби художньої побудови твору: через систему рим, ритмічний лад, систему побудови вірша, мітологічні картини, особливості лексичної системи, синтаксичні принципи тощо” [1, 18]. Так, *Сонет* дуже нагадує оду, у якій “уже перший пірихований рядок творить атмосферу величній монументальності, справжнього культу духовної цариці...” [7, 445].

Перед І. Франком в його епоху первинною постає горизонталь із множинністю її суспільних реалій і одночасно вертикаль із множинністю духовних істин. Можливість згармонізувати їх у трансцендентну правду-істину спроможний не ліричний герой, як в епоху Т. Шевченка, а власне автор. І. Франко звертається до книжного джерела як рятівного архіву української історії. В цьому полягала його новаторська концептуалізація культурної перспективи та культурної специфічності України. Авторська свідомість піднімається просторово вище над часовим і соціальним континуумом епохи. Мотивацію звернення до теми “поет і творчість” у Франкову епоху, а звідси і до вищої авторської свідомості, можемо прочитувати у статтях Івана Франка, зокрема у праці *З останніх десятиліть XIX в.* (1901). Осмислюючи “драматично оживлений характер” кінця віку, І. Франко простежував “гарний доказ на те, що слово, те марне летюче слово, найбільше, бачилось би, хвилиний і нетривкий витвір людського духу, проявило чудотворну силу, починає двигати

з упадку ту масу, якій, бачилося, не буде рятунку” [13, т. 41, 528]. Оце спостереження реального поета і визначало позицію, взаємини та основний емоційний тон власне автора у збірці *Semper tiro*.

Радикально поборюючи тенденцію до наслідування фольклорних форм, І. Франко не міняв своїх поглядів на досконалість української народної пісні. Як узагальнений образ мистецтва він не випадково обирає її персоніфікованим образом-персонажем у *Сонеті*. Простежуємо, що тематичні комплекси тих пісень, які аналізує і на які посилається І. Франко у статті *Жіноча неволя в руських піснях народних* збігаються із тематичним комплексом вірша. Так, у *Сонеті* власне автор знаходиться у реальному просторі, де “сльози”, “глибини терпіння, сльози і бруд”, “терня” (загалом типовий для І. Франка тематичний комплекс). Над ним підноситься ідеальний – “рай”, “вершини”, “алмаз”, “рожі”, “чар”. Тут змодельовано неоромантичну поетичну ситуацію, коли силою вольового імперативу Пісні усувається протистояння між цими двома просторами, тобто здійснюється їх гармонізація, що і належить до сфери власне автора:

Царице, ти найнижчого  
з-між люду  
Підносиш до вершин  
свогого трону  
І до глибин терпіння,  
сліз і броду  
Ведеш і тих, що двигають  
корону [12, 102].

Звідси і благословення власне автора, його пряма оцінка Пісні – “благословенна”. Маємо, таким чином, власне автора не традиційного, роздумуючого, а благословляючого.

Повертаючись до останньої складової аналізованого триптиха, зазначимо, що вона є клясичним зразком суб'єктної структури, коли у ліричному творі максимально зближуються “митець” і “людина” (Сергій Аверінцев). Уже сама назва – *Моєму читачеві* – конкретизує присутність вищої свідомости у творі. Займенникове означення “моєму” виконує тут подвійну функцію. По-перше, воно вказує, що читач є людиною епохи власне автора. По-друге, власне автор реалізує таким способом топос “зближення” (трансформований із топосу скромности, який ми простежували в першому вірші). Це характеризує Франкового власне автора у збірці *Semper tiro* загалом – не як по-філософськи настроєну інстанцію, навіть не як свідомість, наближену до “ти”, а таку, що є “другом” “ти”. Це підкреслює у вірші займенникове означення “моєму”, вдруге вжите одразу ж після назви “*Моєму читачеві*” – “*Мій друже*”.

Скромне метонімічне окреслення “отсі рядки” актуалізують сферу власне автора – адресат може знаходити у них “полегші” як на свої “власні”, так і “народні” “болі”. Останні дві лексеми увиразнюють масштабність творчости.

При своїй позірній простоті вони, “отсі рядки”, викликають широкі асоціації стосовно зумовлености впливу. Тільки власне автор із усіх типів концепованого автора може володіти масштабним мистецьким досвідом, щоб набути можливости доступу до глибинних душевних порухів – давати “полегшу” на власні” і “народні” болі. У *Моєму читачеві* суб'єкт мовлення – власне автор – входить у текст дуже скупими суб'єк-

тними чинниками, які увиразнюють постать поета, – “моєму читачеві”, “отсі рядки”, “одне слово”. Суб’єкт свідомості, як знаємо, ближчий до автора тоді, коли він розчиняється у тексті. Коли ж він стає об’єктом свідомості, то віддаляється від автора. Чим більшою мірою суб’єкт свідомості стає, за Б. Корманом, особистістю зі своїм особливим складом мовлення, характером, біографією, тим меншою мірою він виражає авторську позицію.

Конститутивну особливість поезії *Моєму читачеві* визначає орієнтація на адресата, який має спільні з власне автором риси – франківські погляди на єдність інтересів “одиниці” і “мас” (“І в них народному заради лиху / Чи власним болям полегші шукаєш”) і особливо взаєморозуміння у визначенні ролі мистецтва у їхньому поступі (“Коли тобі хоч при одному слові / живіше в грудях серце затріпоче...”). Михайл Бахтін, як відомо, враховуючи діалогічне начало творчості, суттєву роль відводив адресатові. Він писав про орієнтацію на «чуже висловлювання» у тексті: “Все висловлювання будується ніби назустріч цій відповіді... *Кому* адресоване висловлювання, *як* той, хто говорить (чи пише), відчуває і уявляє собі своїх адресатів, *яка* сила їх впливу на висловлювання – від цього залежить і композиція, і особливо стиль висловлювання” [2, 275]. Аналогічне міркування маємо у праці *Adresat w poezji Lesmiana* Е. Чаплєєвича: застановляється не стільки на констатації побутування категорії адресата, скільки подивитись “з його перспективи на цілу конструкцію твору” [12, 180].

Виходячи із наведеного вище, у структурі поезії *Моєму читачеві* ви-

діляємо дві частини: емпіричну (дві перші строфи) і узагальнюючу (третья строфа). Емпіричні моменти постають живими враженнями в уяві власне автора – це взаємини адресата із словом. Власне автор, що споглядає цей уявний ліричний сюжет, перебуває у теперішньому часі. У тій же часовій площині протікають і уявні картини, бо у другій строфі майбутній час так само вжитий у значенні теперішнього. Уява власне автора максимально концентрується на початку третьої строфи (“благословлю тебе”) – тут знаходиться “основна точка відліку” (Тамара Сільман) як поєднання найбільш суттєвих етапів розвитку певного явища в одній точці. Власне автор, який осягнув істину, благословляє адресата пережити найвищі духовні цінності: “...Щоб аж до скону твого / Доніс ти серце чисте й щиру душу...” [12, 102]. Останні два рядки у вірші виходять поза власнеавторську сферу, оскільки суб’єкт висловлювання відкриває адресатові особисті “боли” – пережити “сирітство духове”, яке не згармонізовується реалією з протилежним знаком (клясичний приклад власнеавторської згармонізованої сфери ми простежували у *Сонеті*). Та й загалом власне автор як системно-суб’єктна свідомість не може зазнавати “сирітства духового”, оскільки “передбачає орієнтацію на світ, створений Богом і перетворюваний людиною і на вираження волі окремого суб’єкта, людини, що таким чи іншим способом співвідносить себе з світом і Богом” [1, 20]. Дієслівна форма “коротать мушу” виходить за межі мовленнєвої норми власне автора. Звідси зізнання “я свій вік коротать мушу” – це вже “точка відліку” реального авто-

ра, яка і завершує вірш. Біографічний фон, конкретні ліричні ситуації, що відомі читачеві як ситуації життєві (як, наприклад, у наведеній вище цитаті), розшифрування автобіографічних натяків допомагають глибше зрозуміти душевний стан автора, його світовідчуття.

Аналізовані тут поезії І. Франка об'єднані за суб'єктно-тематичним принципом у понаджанрове утворення – цикл, що є так званим “маленьким автором”. Але все-таки наявності однакових суб'єктних форм (власне автор) і наскрізної тематики (поет і мистецтво) було б недостатньо для єдності цього мініциклу. Як цілеспрямовано організований ліричний контекст, він набуває поетичної сили завдяки взаємодії цих двох факторів із ще одним – емоційним тоном. Основний емоційний тон теоретики трактують як принцип суб'єктно умотивованої системності. Окреслений за посередництвом суб'єктної організації, емоційний тон у творі постає глибинною першоосновою художнього мислення, показником певного погляду у цілісній системі лірики поета.

В окресленні основного ліричного тону дослідники опиралися насамперед на наукові спостереження Г. В. Ф. Гегеля. Звернення до основного емоційного тону як “головного настрою” простежуємо у його *Лекціях з естетики*. Філософ зазначав, що у ліриці головним є спосіб сприйняття і почуття суб'єкта, настрої, який проходить через усю ліричну систему. При цьому настроєві відтінки характеризуються “стягнутістю, стиснутістю”. Поет може згадувати у творі найрізномірніші речі, поєднувати різні явища, але при цьому він не від-

ступає від свого головного настрою. Цей головний настрої Гегель розглядав як спосіб поєднання частин ліричного твору у єдине ціле.

Важливо, що до проблеми “головного настрою” досить часто звертався І. Франко. Дослідники уже відзначали, що зміст ліричного твору для нього – це авторські настрої. Поняття “настрої” Франко позначав різними лексемами, насамперед “тон”. У статті *Марія Конопніцька* (1902) він узагальнював основний емоційний тон як “творче обличчя”, хоча саму лексему “тон” вживав. У *Із секретів поетичної творчості* І. Франко навіть уточнював зміст лексеми “тон” (“самозвук”). Коли у трактаті читаємо, що Шевченкова *Причинна* вилилася “з одного сильного душевного настрою”, то йдеться якраз про основний емоційний тон. Як визначальна категорія суб'єктної організації основний емоційний тон увіражено у Франкових дослідженнях про Т. Шевченка. У статті *Т. Шевченко в освітленні пана Урсина* (1888) він полемізував із польським літературознавцем Урсиним, який висловлював міркування про Шевченкові почуття як такі, що наскрізь пройняті смутком. Неможливість подібних положень І. Франко обґрунтовував тим, що головні настрої українського поета не можуть бути позначені смутком уже тому, що це було б несумісним із його світоглядом-“духом”. На прикладі *Перебенді* І. Франко ілюстрував, як геніяльна натура Т. Шевченка уміла щасливо “перетоплювати” настроєвими засобами різні літературні впливи в органічну цілість відповідно до свого світогляду. Він порівнював Міцкевичевого поета і українського Перебендю і конста-

тував “важну різницю”, яка полягала якраз у настроєво-світоглядній функції.

Світогляд, як узагальнювали дослідники значно пізнішого часу, визначає особливості найглибінніших емоцій ліричного твору, художня вартість якого залежить від того, наскільки виражене у ньому почуття просякнуте думкою, просвітлене нею: “Подібно до того, як в окремому ліричному творі існує єдність настрою, за яким стоїть певна думка, так у сукупності ліричних творів поета є більш висока «наскрізна» єдність емоційного тону, за яким стоїть певне світопоглядання” [6, 513]. Ця наскрізна єдність не є настроєм (він у різних поезіях різний), а стійким емоційним станом, на який, наче на вісь, накладаються різні настрої, різні почуття. Щодо Івана Франка, то для нас важливими є спостереження Євгена Маланюка про його основний емоційний тон. Він, зокрема, писав, що “при всім глибоко, щоправда, захованім жарі його серця, почуття Франка – в його поетичній творчості – завжди проходять крізь суворий фільтр його інтелекту... Навіть безсумнівно емоціональну свою енергію він умів не раз якби трансформувати в енергію інтелектуальну... Світ його почувань, внутрішні «стихії» його єства, бурі й негоди його серця є – в його поезії – завжди контрольовані потужною, але й формотворчою! – силою розуму. [...] Трудно знайти в світовій поезії такого натхненного, такого аж “одержимого” співця саме розуму-інтелекту, розуму-гасію... Коли Шевченко був у поезії явленням [...] **НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕМОЦІЇ** [...], то Іван Франко був явленням у ній **НАЦІОНАЛЬНОГО ІН-**

**ТЕЛЕКТУ**” (письмівка Є. Маланюка. – Л. К.) [8, 70].

Наведені міркування випереджувались спостереженнями Миколи Євшана, які так само дають нам матеріал для узагальнень про основний емоційний тон ліричних творів Івана Франка. Критик простежував, як коло Франкових інтересів ширшає, але сам Франко “не міняється”: він “ударяє” у різні настроєві струни, але незмінним залишається щось таке, “що мусить бути записане в історії літератури як відродження поетичної думки” [4, 143]. Це “щось таке” опиралося на незмінну світоглядну парадигму, найповніше узагальнену у рядках “Я син народа, що вгору йде...”. Цей життєствердний інтелектуалізм у франкознавстві традиційно окреслювали як “каменярство”, тобто цілком усвідомлену настанову віддавати себе боротьбі, найповніше окреслену у праці *Що таке поступ?*: “...Борімося з кожним поодиноким лихом, з кожною поодинокую кривою...” [13, т. 45, 345].

Ідея “ублагороднення” і “прикрашення” людини, піднесення її культурно-духового рівня у перспективі, тобто у ХХ столітті, висловлена у науковій праці І. Франка *На склоні віку. Розмова вночі перед новим роком 1901*. Якраз ця праця увиразнює настроєвий тон свідомости власне автора в аналізованому триптиху і загалом у збірці *Semper tiro*. Його настрої, починаючи від поезії *Semper tiro* і аж до останньої *Якби ти знав, як много важить слово...*, яка вивершує збірку, якраз і зливаються із глибинним настроєм Франкової лірики загалом, тобто її основним емоційним тоном.



Емоційний тон, характерологічний для власне автора збірки *Semper tiro*, на поверхні тексту поезії *Моєму читачеві*. Цей тон очевидний вже у перших двох лексемах – “мій друже”. “Дружелюбність” і “пошанівок” (Андрій Скоць), що пронизують поезію, самі по собі ще не об’єднують її у цілісність, хоча настроїв виражають – потрібно, щоб цей “пошанівок” впливав із ідеї і водночас виражав ідею. Легко прочитуємо, що власне автор уже у цій першій позиції висловлює ідею любови. Якщо таке трактування розглядати поза ширшим контекстом, то воно може видатися дещо спрощеним. Тут не засумніваємося у висновках дослідника філософської лірики Б. Тихолоза, який підсумовує, що “любов – одна з центральних категорій духового світу Франка, яка в ліриці *Semper tiro* осмислюється принаймні в кількох аспектах” [11, 250]. Знову ж повертаємося до методологічних засад суб’єктної організації, за якими емоційний тон творить ідею і впливає з ідеї, що зумовлена світоглядом автора. У цьому ланцюзі взаємозумовленостей визначальну роль відіграють тематичні ряди. Уточнимо, що написанню *Моєму читачеві* (1905) передувала уже згадувана праця *Що таке поступ?* (1903), у якій Франко пропагував ідею “взаємної любови” як визначальної засади поступу: “Скріплення, уточнення того почуття любови до інших людей, до родини, до громади, до свого народу – оце основна підвалина всякого поступу; без неї все інше буде лише мертве тіло без живої душі в ньому” [13, т. 45, 345]. Майже одночасно із поезією *Моєму читачеві* написаний *Одвертий лист до галицької української молоді* (1905), в якому

І. Франко на перший плян висував саме культуротворчі функції розбудови нації. У цьому зверненні знаходимо якраз тематичні ряди, які допомагають з’ясувати настрої власне автора у цій поезії. В *Одвертому листі...* І. Франко застерігав не висувати “персональних амбіцій”, а стати “рядовими в великім ряді” [13, т. 45, 405]; замість нещирого патріотизму, дати місце “глибоко відчутому народолюбству” [13, т. 45, 406]; побороти “розпаношування у наших товариських відносинах” [13, т. 45, 407]. Із цих вимог “морального переродження” і “щиріших товариських форм” і впливає настроїв “взаємної любови”, який є органічною складовою основного емоційного тону всієї ліричної системи І. Франка. У ній гармонізація взаємин, абсолютна єдність світовідчуття власне автора і читача ґрунтуються на незмінній основі – на цінності Слова.

Таким чином, серед основних суб’єктних форм лірики І. Франка початку ХХ ст. домінуюче місце посідає власне автор, який декларує гармонійний ритм життя і мистецтва, утверджує примат любови через розгортання широких філософсько-мистецьких проблем. Настроїв власне автора у поезіях аналізованої збірки – не тимчасове почуття, викликане побутовими, особистими чи навіть суспільними чинниками. Це його духовне та інтелектуальне буття, зосереджене в точках ліричної концентрації. Найбільш повно буття власне автора висловлене вже в останній поезії збірки *Semper tiro* – *Якби ти знав, як много важить слово....* Спостереження І. Франка на зламі віків над “чудотворною силою” мистецтва як вияву людського духу визначило

профіль власне автора з його орієнтацією на новаторську концептуалізацію культурної перспективи нації.

### Bibliography and Notes

1. Власенко Тамара, *Литература как форма авторского сознания*, Ижевск 1998, 230 с.

2. Бахтин Михаил, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, 423 с.

3. Гете Йоганн-Вольфганг, *Поезія і правда*, Київ: Мистецтво 1982, 280 с.

4. Євшан Микола, *Іван Франко: Нарис його літературної діяльності*, [у:] Idem, *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, с. 135-153.

5. Качуровський Ігор, *Генерика і архітектоніка*, Київ: Видавничий дім "Кієво-Могилянська академія" 2008, Книга II, 376 с.

6. Корман Борис, *Избранные труды. История русской литературы*, Ижевск 2008, 732 с.

7. Корнійчук Валерій, *Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поети-*

*ки*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2004, 489 с.

8. Маланюк Євген, *Франко незнаний*, [у:] Idem, *Книга спостережень*, Київ: Атіка 1995, с. 66-73.

9. Набитович Ігор, *Універсум sacrum'у в художній прозі (Від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.

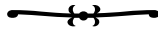
10. Смілянська Валерія, *"Святим огненним словом..."*. Тарас Шевченко: поетика, Київ: Дніпро 1990, 290 с.

11. Тихолоз Богдан, *Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2009, 319 с.

12. Франко Іван, *"Semper tiro"*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 3, Київ: Наукова думка 1976, с. 101-182.

13. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976-1986.

13. Czaplejewicz Eugeniusz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, 216 s.



**Kateryna Shmeha**

**CULTURAL HERO AS A REPRESENTATION  
OF MASCULINE IDEAL IN IVAN FRANKO'S PROSE**

Ivan Franko Institute of National Academy of Sciences of Ukraine

**Катерина Шмега**

**КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МАСКУЛИННОГО ІДЕАЛУ  
У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* The article is focused on the study of masculine ideal in the Ivan Franko's prose. An attempt is made to prove that Franko's prose is related to mythical stories on the plot level that refers to the hero-civilizator, a cultural hero. This character in the prose of the author is close to his masculine ideal. The most representative character of this type is Kost' Dumyak from the story *The Great Noise*. He is the only one who succeeded in achieving integrity combining personal happiness with public duty.

*Keywords:* cultural hero, masculine ideal, monomyth

Культурний герой – один із центральних та найдавніших у фольклорі й мітології персонаж, який “добуває або вперше створює для людей різні предмети культури, вчить їх мисливським прийомам, ремеслам, мистецтвам, вводить певну соціальну організацію, шлюбні правила, магичні приписи, ритуали і свята” [11, 25]. Згодом культурний герой споріднюється з героєм-деміургом, який створює елементи світобудови, часто завдяки ковальському ремеслу, “є яскравим представником свого етносу і здійснює якісь подвиги чи здобуває певні блага для свого народу” [3, 42].

Найбільш репрезентативним представником цієї мітологемеи є

Прометей. Його образ, за словами Єлеазара Мелетінського, став у свідомості людини символом гуманізму, здатності йти на подвиг і жертвувати собою для блага людства [10, 116]. Окрім того, риси, притаманні Прометееві як первинному образу культурного героя (мужність, відвага, розум, хитрість, бунтарство) стали ідеалізованими ознаками “справжнього чоловіка”, атрибутами ідеальної маскулінності. Цей персонаж із плином часу перейшов із усно-поетичної в епічну форму і став поширеним героєм для багатьох письменників (П. Кальдерона, Й. В. фон Гете, Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, Т. Шевченка). Ба більше – самі письменники у багатьох культурах почали викону-

вати суспільні функції культурних героїв, заслуговуючи у народі порівняння із Прометеєм.

Погоджуємось із думкою франкознавця Богдана Тихолоза, що “найяскравішого українського «культурного героя» епохи великих суспільних і духовних трансформацій – другої половини XIX – початку XX століття” [15, 7] маємо передусім в особі Івана Франка. Адже як Прометей викрав у богів вогонь й поніс його людям, так і Франко вогнем із батьківської кузні хотів просвітити уми своїх сучасників: “Ми повинні старатись звести круг себе товариство з молодезі, старатись прояснювати молоді голови, приводити їх до роботи”, – писав він у листі до Ольги Хоружинської, плянуючи подалше сімейне життя, й додавав, що найбільше його бажання – “бути рядовим великого діла здвигнення народного” [16, т. 49, 53-55].

Отже вже з молодих літ Франко прагнув бути інтегрованим у культурне середовище, розширювати його, перетворювати й робити доступнішим не лише для суспільних вершків, а передусім для низів, що не раз деклярував у своїй публіцистиці й епістолярії. Водночас у прозовій творчості, яка має чимало біографічних елементів, він також культивував мітологему культурного героя – в образах персонажів-інтелігентів. Вони мають низку ознак, які споріднюють їх із мітичними героями-деміургами. Адже навіть якщо побіжно глянути на життєписи Франкових персонажів, можна виявити їхню спорідненість із традиційними сюжетними мотивами в історії героя, серед яких, за словами Ірини Костюк [5, 378], головними є: битви з чудовиськами,

звільнення діви (Владислав Калинович звільнив Регіну Киселевську від впливу злої тітки), звільнення міста, народу (Кость Дум'як звільнив рідне село від панської влади); відвідання підземного царства (перебування Андрія Темери та Владка і Начка Калиновичів у в'язниці); викрадення священних тварин, здобування скарбів, жінок (Калиновичі та Андрій Петрій отримують скарби). Тому актуальною на сьогодні темою дослідження Франкової творчості є вивчення її мітологічної структури, у якій актуалізується образ культурного героя як ідеалу чоловіка.

Частково це питання порушували у своїх дослідженнях мітопоетики Франкової творчості Вікторія Дуркалевич, Катерина Дронь, Надія Поліщук, Богдан Тихолоз. Теоретичним підґрунтям для статті є праця Джозефа Кемпбела *Герой із тисячею облич*, а також дослідження з мітопоетики Єлеазара Мелетинського.

Джозеф Кемпбел сформулював три етапи мітологічного шляху героя, який він означає як мономіт: вирушання, ініціація, повернення. За Кемпбелом, цей шлях для героя починається від моменту його народження або навіть із моменту зачаття [6]. Етап “героїчного дитинства” у Франка найповніше відтворює оповідання *Під оборогом*. На мітологічну структуру цього твору звернула увагу Вікторія Дуркалевич, наголошуючи, що у ньому процес будівництва оборогу батьком-творцем прирівнюється до космологічного дійства – творення Всесвіту *ab origine*. У цьому дійстві постать сина – Мирона – це “фігура того, кого втаємничують, для кого відкривається містерія творення й ідея універсальної цілости” [1,

175], і кого готують до подальших життєвих випробувань та подвигів: “Малий Мирон зажмурює оченята і марить хвилину про ті невідомі дива, які обіцяли йому татуньо” [16, т. 22, 38]. Невдовзі він отримав нагоду довести свою героїчність та здатність опанувати хаос, зійшовшись у герці з його уособленням – хмарою-велетнем, яка загрожувала людям, “рідній стороні”, знищенню урожаю. Це перше випробування-ініціація, пройшовши яке Мирон усвідомив власну силу: “А видиш! Я дужчий від тебе! Ти таки послухав мене! Мусив послухати!” [16, т. 22, 48]. У мітах культурний герой також мав владу над силами природи, звільняв людей від їхніх деструктивних функцій, а також з-під несправедливої влади монстрів, людоджерів і гігантів.

Хронологічно це оповідання написано значно пізніше, ніж решта Франкових дитячих творів-споминів, проте воно є ключем до розуміння вчинків його дорослих персонажів, адже вони значною мірою “виросли” із Малого Мирона, узявши на озброєння його місію – допомогти рідній стороні й захистити її. Саме захисну функцію дослідники виділяють серед головних завдань культурного героя. Вона розпадається на дві складові: на змагання зі зміями та боротьбу з велетнями [4, 62]. Поборовши велетня у ранньому дитинстві, Франків культурний герой переходить на новий етап – “вирушає у чужі землі, де під час випробувань набуває магічних здібностей і переходить до драконоборчої діяльності” [4, 62].

Вона починається із юних Андрія Темери (*На дні*) та Андрія Петрія (*Петрії і Добошуки*), які репрезентують першу стадію мономіту – “поклик

до мандрів”. За Дж. Кемпбелом він означає, що “доля покликала героя і перенесла центр його духового тяжіння за межі його суспільства, у сферу невідомого” [6], яке може символізувати далека країна, ліс, підземне, царство, висока гірська вершина. Пригоди Андрія Петрія починаються у момент, коли батько забирає його з навчання. У свідомості Андрія зринають думки про те, що це рішення доленосне і що батько є “уособленням його судьби, повеліваючою, невмолимою і мовчачою” [16, т. 14, 27]. Саме батько здійснює ініціацію Андрія – посвячує у таємницю родинного скарбу, отриманого від Олекси Довбуша, та проводить у підземелля, де його заховано. Від цього моменту хлопець стає носієм сімейної таємниці, якою не може поділитись навіть із коханою Олесею.

Разом із тим, “мітологічний шлях героя” почався для Андрія ще в ранньому дитинстві, коли після нападу ведмедів він залишився живим завдяки “таємничому спасителю” – Олексі Довбушеві. Його образ, який з’являється на Андрієвому шляху щоразу, коли тому загрожує небезпека, є втіленням архетипу Мудрого Старця, який допомагає героєві у його пригодах та скеровує на правильний шлях. Символічний зв’язок між ним та Андрієм, “сильні невидимі узи”, які робили Андрія героєм-обранцем, після смерті Довбуша зникають і він хибить, сходить із героїського шляху. Тому всі подальші його дії: входження в аристократичні кола, занедбання Довбушукового скарбу, одруження з Дозею, віддалення від батька з матір’ю стали символічним “драконом”, подолавши якого, він зміг завершити свій шлях та досягну-

ти “власний спосіб ділання”: “власними силами власним пожертвоуванем, власною працею треба двигати нам той народ, і лиш таке діло поблагословит Бог!” [16, т. 14, 242]. У цьому творі шлях закінчився на подоланні “порогу” – етапу спокуси та зречення від неї, а відтак – усвідомлення мети життя та власного призначення. Далі Франко розгорне варіанти її реалізації.

Андрій Темера продовжив справу, розпочату Петрієм, за що опинився “на дні” суспільства – у в’язниці, із якої йому не судилося вийти. За Дж. Кемпбелом, це завершальна стадія етапу вирушання, яку він означає як “череву кита” – вийшовши з нього герой має стати на справжню “дорогу випробувань”.

Темера з’являється у творі уже свідомим того, що він має робити в житті – “стати до боротьби за людськість, за її святі права, за її вічні природні змагання” [16, т. 15, 149], однак автор влаштовує персонажу випробування – змагання із самим собою, і дає зрозуміти, що Андрієва впевненість у життєвому призначенні є ілюзорною, бо найменша невдача здатна звести його з обраної дороги. Першою такою невдачею стає розлука з коханою та її одруження з іншим. Андрій почуває, що вона було його “душею, силою, надією”, “...а що ж я тепер без душі, без сили, без надії?.. Труп. Ходячий до часу труп” [16, т. 15, 147]. Символічна втрата Аніми, яка в інтерпретації Карла Густава Юнга позначає душу чоловіка, виводить на арену Андрієву Тінь у подоби Бовдура, чий вигляд унаочнив Андрієві міркування про “ходячого трупа”: очі світилися “мертвим скляним блиском [...] гнилого порохна”, “ноги

були попухлі [...] і блищали якимось синявим полиском”. Тож “жаль і обридження”, які відчув при зустрічі із Бовдуром Андрій, були також жалем і обридженням до себе самого, до власної Тіні, яку він намагався подавлювати і яка нагадала про себе після потрапляння “на дно”. Франко навіть чітко показує момент пробудження Тіні, який, достоту за Юнгом, настає уві сні: “таємнича рука, перта незною силою [...] розняла широко кріпку долоню [...] і вже туй-туй, туй-туй зловить трепечуще серце, зловить і задавить” [16, т. 15, 141], а ще перед тим, він відчув, що “пільма плине в його нутро [...] котиться [...] до його серця” [16, т. 15, 138]. Отже Андрія лякає власна Тінь, бо ж вона заважає, відвертає від думок про “всесвітнє братерство і вселюдське щастя”, оскільки робить його егоцентричним (“ех голово, молода, запалена, самолюбна [...] ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!” [16, т. 15, 149]), зациклеваним на власному нещасті – втраті коханої та перебуванні у в’язниці.

Якщо для Андрія Петрія спуск у підземелля зі скарбами був точкою біфуркації, моментом самовизначення як хранителя родової таємниці й продовжувача справ своїх предків, то для Темери “вхід до таємного льоху підземного” став місцем самознищення, після якого, за Кемпбелом, герой має переродитися для подальших пригод. Тому Андрій загинув у “череві кита”, склавши жертву задля добра людськості – морального та духового переродження свого вбивці Бовдура. А дуалістичний сюжет протистояння культурного героя та його антагоніста трансформувався у близнюків міт у повісті *Лель і Полель*.

Вона майже повністю ґрунтується на мітологічній основі близнюкового міту, за винятком того, що у багатьох культурах один із братів є суто позитивним персонажем, який робить людям добро й приносить користь, а інший – трикстером або лиходієм. У Франка ж, як зазначає Галина Левченко, двійництво є позитивним [8, 83]. Адже брати Калиновичі діють як один, взаємопідсилюючи та відтіняючи характери одне одного.

Близнюки починають свою культурну діяльність із того місця, де її закінчив Темера – в'язничної камери. Саме там вони зустріли Мудрого Старця – діда Семка, який відкрив малим яндрусам правду про скарб, який він заховав, та дав настанову, як ним розпорядитися: “Якби ви отак взяли та й вивчилися на добрих адвокатів, а тоді за допомогою грошей, які я здобув, стали б сильними, мали б усюди доступ і увагу й тоді уже могли б уміло боронити всіх покривджених” [16, т. 17, 331]. Тому з “черевачка” герої виходять уже пройшовши посвячення у доросле життя зі сформованим пляном подальших дій, який вони до певного часу успішно здійснювали. Владко, як і заповідав дід Семко, став народним адвокатом, тобто героєм-законодавцем, а Начко – видавцем політичної газети “Гонець”, призначеної розкривати громадянам суспільну правду, зробити їх обізнаними у своїх правах. У братів було все необхідне для реалізації їхньої “драконоборчої діяльності”: коло однодумців, підтримка серед простого люду, матеріальне забезпечення, відповідна професія – символічні меч у вигляді гострого редакторського пера Начка та щит бездоганного адвокатського захисту

Владка. Щоб повністю реалізуватися їм залишалася остання пригода, “коли всі перепони і велетні-людожери залишилися позаду, вона зазвичай зображується як містичний шлюб героя-тріумфатора з царською Богинею Світу” [6]. Для Франкових персонажів такою пригодою мала стати зустріч із Регіною (у перекладі означає царівна, королева) Киселевською. Проте кохання до неї стало не лише яблуком розбрату між Владком і Начком (адже вони обидва її покохали, проте тільки Владко дочекався взаємності), а й випробуванням їхньої життєвих принципів. Лише розпочавши свою активну діяльність у ролі народних оборонців, брати Калиновичі спасували через те, що обоє закохалися в Регіну. Ерос і Танатос у цьому творі ідуть поруч: не змігши розділити одну на двох жінку, вони обрали одну на двох смерть.

Таку кінцівку обґрунтовує дослідниця Надія Поліщук: “Архетип Аніми, підсвідомого жіночого начала Франка, трансформується у романі в амбівалентний образ жінки – королеви-Регіни – ідейного однодумця, духового побратима і водночас – провісника фатуму для чоловічої долі, символу нещасливого, трагічного кохання, – фіксуючи авторовий страх перед незбагненою природою жіночого ества” [13, 12]. Тому у наступному творі Іван Франко вирішив усунути цю проблему, зробивши свого героя “невилічимим оптимістом”, для якого не лише розлука з коханою не стане на заваді просвітницьким пляном, а й навіть її смерть. Проте щаслива кінцівка Франкові знову не вдалася.

На самому початку *Перехресних стежок* Євгеній Рафалович постає

перед читачам як впевнений у собі чоловік, який уміє “зберігати рівновагу духу”, і сміливо виступає на захисті буркотинських селян у справі пасовиськ. Слава про його блискучий захист розходиться по всьому містечку. “Світ перевертає, суспільність реформує” [16, т. 20, 267] – не без іронії зауважує про адвокатську діяльність Євгенія маршалок Брикальський. Адже знає, що його стосунки з буркотинськими селянами ще далекі від дійсної реформи.

Рафалович прагне допомогти селянам, “вести їх до бою з тою темною силою, що тільки й чигає та те, щоб нас поодинокі схрупати” [16, т. 20, 272], проте його переслідують сумніви у їхній чесності та здатності належно оцінити запропоновану ним поміч: “адже ж вони, не надумуючися, з усміхом і без докору совісти пожертвують мене, ще й кепкуватимуть” [16, т. 20, 272]. Такі самі сумніви переслідують Євгенія і щодо його колишньої коханої Регіни, яка від часу розлуки була для нього “поезією життя”, ідеалізованим уявленням про жінку-музу, яка повинна надихати чоловіка на творення подвигів, бути “найкращою частиною” його власного чоловічого “я”. Проте цей ідеал похитнувся, коли за 10 років після розлуки Рафалович зустрічається із реальною Регіною за цілком прозаїчних обставин – у ролі чужої дружини, притім нещасної у шлюбі: “Так се вона? Вона, моя Регіна, мій ідеал, моє божество? [...] Де твої чари, де гармонія твоєї душі, якою ти колись заповонила мою душу?” [16, т. 20, 256]. У Регіні Рафалович розчаровується так само, як і в селянах, через що цілісність та впевненість у власному призначенні різко похитнули-

ся, поставивши під сумнів і подальшу просвітницьку місію.

Адже перетворення світу для культурного героя неможливе без внутрішньої гармонії та цілісності, які символізує жінка – Богиня світу. Вона для нього є не перешкодою, а навпаки – винагородою за його героїчну діяльність, ініціативою, проходження якої стає символічним завершенням випробувань. Містичний шлюб із Богинею світу, як пише Дж. Кемпбел, символізує повне панування героя над життям [6]. Натомість, за влучним спостереженням Галини Левченко, у “наскрізь маскулінізованому Франковому тексті, психологізм і символіка якого служать поглибленому розкриттю чоловічого світу”, для жінки немає місця [7, 73].

Богдан Тихолоз звертає увагу на широке функціонування зміїної символіки у творчості Івана Франка, зазначаючи, що для нього гадюка – “то ідеальне уособлення хаосу, смерті, сумніву, спокуси, гріха, омани, зла загалом, інкарнація диявола, сил темряви як таких” [14]. Чи не тому Стальський, описуючи Регіну, говорить Євгенієві про її “холодні гадючі очі”, ніби натякаючи, що вона з ідеалу жіночності, який Рафалович створив у власній уяві, невдовзі перетвориться на уособлення хаосу в його житті.

На цьому етапі культурний герой Франка не може повністю реалізувати свою функцію, адже не зумівши поєднати любов до жінки із любов’ю до народу, вважаючи їх взаємовключними, а саму жінку розглядаючи як “щось незнайоме, що завадою стає йому в дорозі” [16, т. 20, 272], Євгеній не зміг пройти ініціації й подолати усі випробування, які йому випали.



Тож Рафалович аж ніяк не “авансує у життєвій боротьбі” [12, 101] (Тарас Пастух), навпаки – сходиться зі шляху культурного героя, а отже “пара «Євгеній – Регіна» розпадається, вносячи невизначеність у перспективу пари «Євгеній – народ»” [17, 163].

Шлях Франкового культурного героя починався із села – з-під оборогу, де Малий Мирон урятував від грізного велета-грозової хмари весь урожай. Далі дорога завела його у місто – там вчилися і працювали Петрій, Темера, Калиновичі та Рафалович. Наприкінці життя, як і належить героєві після багатьох подвигів, відбувається “повернення”: Кость Дум’як уже не герой інтелігент – правник або видавець, він вояк і селянин, готовий захищати свою громаду не лише палким словом, а й кулаком. Микола Легкий слушно наголошує, що Франкову повість *Великий шум* “можна без перебільшення назвати синтезом усіх стильових та ідейно-естетичних пошуків письменника, своєрідним підсумком усього його творчого шляху” [9, 78]. У ній в образі Костя Дум’яка нарешті вдалося досягти омріяної Франком цілісності – поєднати особисте щастя із громадським обов’язком перед народом, уникнувши нещасливого завершення стосунків з обома сторонами.

Як наголошує Н. Ковтун, “перемога над хаотичними силами природи, гармонізація навколишнього середовища, впорядкування відносин у соціумі потребує від культурного героя надлюдської фізичної сили, надзвичайних здібностей і надвисокого інтелекту” [4, 62]. Тому постать Дум’яка зумисно гіперболізовано: “здоровенний хлопище”, який “серед усіх громадян виглядав як виплодок

якоїсь раси велетів серед карлів” [16, т. 22, 223], на кшталт мітичних Геракла, Одиссея чи Ахілла. Втім його фізична перевага над оточенням відповідає й неабиякому духовому та моральному авторитетові серед товаришів. Тому Дум’якові, на відміну від Рафаловича чи братів Калиновичів, не потрібно “вливатися” у селянське середовище, він спілкується із людьми не як інтелігент із міста, а як “свій”, бо народився у селі й після довгої служби у війську повернувся назад, набравшись досвіду та мудрости, здобувши силу й повагу. Отже йому простіше опанувати хаос, породжений “великим шумом” – скасуванням панщини 1848-го року: він знає ситуацію зсередини, а її позитивне вирішення потрібне не лише для блага громади, а й для особистого щастя.

Примітно, що еволюція в образотворенні культурного героя проступає навіть у такій деталі, як гра на музичному інструменті. Рафалович вправно грав на фортепіано – інструменті, доступному лише вищим суспільним прошаркам, що засвідчує його приналежність насамперед до міської культури. Натомість Дум’як опанував народний інструмент, без якого важко уявити троїстих музик – скрипку, та ще й так вправно на ній грав, що “всі, не тямлячи, себе, йшли за тим чудодійним голосом” [16, т. 22, 236]. Проте важливішою зміною у підході до творення культурного героя стало розуміння необхідності створити сім’ю, і головне – зі “своєю”, тобто українкою. Адже обидві Регіни, Дося та навіть Густя Трацька – кохана Бориса Граба з роману *Не спитавши броду* є польками та виховувалися в аристократичних шляхетських

сім'ях. Натомість “скромна, тиха, трудяща” Галя Суботівна, як наголошує Дум'як, “двірське життя вважала собі за божий допуст, а не за жадне добро” [16, т. 22, 263] й попри бажання її батька Антонія Суботи жити на шляхтянський манер не цуралася українського походження. Галя силою свого характеру дорівнялася до Костя, оскільки вийшла за нього проти батькової волі, чого не зробили наприклад Ганя з повістки *На дні* та Регіна Киселевська.

Тому завершення культурної діяльності Костя (звільнення села від панського самовладдя Суботи й передання у власність пасовиськ, знищення комісара Годіери, запровадження серед чоловіків гуртів тверезости) збігається з весільним обрядом та створенням сім'ї, що символізує “відновлення-творення Дому як конструктивного простору для спільного проживання”, за Вікторією Дуркалевич. Дослідниця підкреслює, що “шлюб [Галі] із Костем Дум'яком є символічним втіленням космічної ієрогамії – поєднанням Неба та Землі” [2, 113]. Погоджуємося з думкою Н. Поліщук, що на прикладі Франкової творчості “можна говорити про постання авторської моделі творення міту про культурного героя” [13, 293]. У ній реалізуються функції захисту, посередництва між вищими і нижчими прошарками, законотворення, впорядкування. Для цього Франковим героям не раз доводилося опинятися у ситуації вибору, жертвувати особистими почуттями й інтересами на догоду “драконоборчій” діяльності. Проте у структурі мономіту передбачено місце для особистого щастя героя – у момент його зустрічі із Богинею світу. Саме шлюб

із нею є завершенням подвигів, щасливим кінцем мандрівки героя. Провівши своїх персонажів через випробування почуттів раціональності, через ініціацію жінкою, Франко вивершує свого ідеалізованого персонажа – безстрашного, розсудливого, мудрого, упевненого в собі, але не зацикленого лише на суспільному благо Костя Дум'яка. Саме він нарешті не боїться жінки і любови до неї, адже знає, що “любов – се божий дар: кому дасться, бери її, не оглядаючи” [16, т. 22, 263].

На нашу думку, Дум'як став для Франка наприкінці життя втіленням нездійсненого ідеалу сільського інтелігента, яким для нього був власний батько і яким він сам, можливо, міг би стати, якби на пов'язав своє життя із містом. Тим паче, що спроби змалювати такого селянського культурного героя він уже робив, накресливши їх в образах коваля Гердера в *Основах суспільності* та Хоми без серця в оповіданні *Хома з серцем і Хома без серця*. Отже, Франкове письмо на сюжетному рівні споріднене з мітичними оповідями, у яких ідеться про героя-цивілізатора – культурного героя, і саме такий персонаж у прозі автора близький до його маскулинного ідеалу.

### Bibliography and Notes

1. Дуркалевич Вікторія, *У пошуках нарративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджеза Хцюка і Бруно Шульца*, Дрогобич: Коло 2015, 366 с.

2. Дуркалевич Вікторія, “*Так море дало мені свободу*” (топос Венеції у повісті Івана Франка *Великий шум*), [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: лінгвістика і літературознавство, Бердянськ: Бердянський державний уні-

верситет 2009, Випуск XXIV, Частина 1, с. 108-115.

3. *Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект*, Київ: АртЕК 2001, 304 с.

4. Ковтун Наталія, *Рефлексія архетипу культурного героя в українській духовній традиції*. Українська полоністика 2007, Випуск 3-4, с. 60-72.

5. Костюк Ірина, *Міфологічний герой: походження, призначення, функції*, [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 2013, Випуск 23, с. 376-385.

6. *Кемпбел Джозеф*, Герой із тисячею облич / Переклад із англійської О. Мокровольського, Київ: Альтернативи 1999, 392 с.

7. Левченко Галина, *Модерністичне "розхитування світу" в романі Івана Франка Перехресні стежки*, [у:] *Волинь-Житомирщина*. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем, Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка 2006, Випуск 15, с. 66-73.

8. Левченко Галина, *Мотив двійництва в прозі Івана Франка*, [у:] *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, Філологічні науки. Літературознавство, Луцьк 2016, № 8, с. 82-89.

9. Легкий Микола, *Великий шум Івана Франка: до поетики модернізму*,

[у:] *Українське літературознавство* 2009, Випуск 66, с. 78-93.

10. Мелетинский Елеазар, *Предки Прометейя (Культурный герой в мифе и эпосе)*, [у:] *Вестник истории мировой культуры* 1958, № 3(9), с. 114-132.

11. Мелетинский Елеазар, *Культурный герой*, [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия*, Том 2, Москва 1982, С. 25-28.

12. Пастух Тарас, *Романи Івана Франка*, Львів: Каменяр 1998, 133 с.

13. Поліщук Надія, *Міф про культурного героя: Франкова парадигма*, [у:] *Іноземна філологія* 2009, Випуск 121, с. 293-304.

14. Тихолоз Богдан, *Іван-змієборець (змiна символiка у життєтворчостi Франка)*, Web. 30.07.2018 <<https://frankolive.wordpress.com>>.

15. Тихолоз Богдан, *Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2005, 180 с. (Франкознавча серія, Випуск 7).

16. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976-1986.

17. Чопик Ростислав, *Ессе Ното! Добра звістка від Івана Франка*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2002, 231 с., (Франкознавча серія. Вип. 3).



**Wang Xiaoyu**

**PSYCHOLOGICAL DILEMMA OF IVAN FRANKO STORY  
BOA CONSTRICTOR: “A MILLIONAIRE SYNDROME”  
OR “AN INFERIORITY COMPLEX”?**

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

**Ван Сяоюй**

**ПСИХОАНАЛІТИЧНА ДИЛЕМА ПОВІСТІ *BOA CONSTRICTOR*  
ІВАНА ФРАНКА: “СИНДРОМ МІЛЬЙОНЕРА”  
ЧИ “КОМПЛЕКС МЕНШОВАРТОСТИ”?**

*Abstract:* There is researched an antropology of personality of German Goldcremer – the main character of Ivan Franko story *Boa Costrictor*. It considers the problem of oil magnate’s reaching for accumulation of resources. For him the material enrichment is equivalent to Hamlet’s «to be or not to be». Problems of the neurotic character of the merchant, namely «an inferiority complex», «millionaire syndrome», compensation, negative transfer, agedonia, that means the reduced ability to receive life satisfaction are also considered in the paper. In Herman’s early years the development of the emotional fictitious teleology was formed under the influence of severe unbearable living conditions that caused the «complex of humiliation» (A. Adler). Consequently, the conceptual dimensions of the artistic text are described, as well as the contemporary social and psychological problems of commerce.

*Keywords:* author, text, hero, images-symbols, complex of inferiority, millionaire syndrome, compensation, negative transposition, agedonia, etc.

В аспекті психоаналізу повість *Boa constrictor* Івана Франка слід розглядати з позиції індивідуального та соціального неусвідомленого, що за Альфредом Адлером є основними поняттями антропології особистості. Сама ідея твору поглиблює екзистенційну дилему головного героя: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартости», які постають пе-

ред ним як гамлетівське «бути чи не бути». Адже з погляду жанрової окреслености, як слушно зауважував Іван Денисюк, «концентруючу функцію у названій повісті виконує прийом ляйтмотивної деталі – так званого “гейзівського новелістичного «сокола»” – образ змія-полоза, що переростає у символ задушливих обіймів капіталу» [4, 145].

У центрі уваги письменника – життя мільйонера, нафтового магната Германа Гольдкремера та психодіагностика рівня розвитку його бізнесових здібностей, які розкриваються поступово. Усе починалося з бідного дитинства, становища безбатченка і занедбаного виховання. Далі – епідемія холери, осиротіле скитання світом і довгий шлях гендлярства, що привів його до матеріальних благ. Здається усе складалося найкращим чином. Він зумів вилізти з життєвої ями нужди, обзавестися сім'єю і оминути синдром «несподіваного багатства». Утім радості від життя нафтовий магнат Герман Гольдкремер так і не відчував. У нього від нафтового смороду постійно паморочилося у голові. «Та й ще й люди, що снуються навкруги його помешкання, поміж брудні шопи, поміж глинисті гори, що, мов мурашки, невпинно нишпорять коло закопів, – тьфу, чи то люди? Чи такі на світі люди? Зачорнені скрізь нафтою та глиною, мов ворони; на них пошарпані шмати – не то шкіра, не то якесь невидане полотно; від них на сто кроків віє нестерпний дух нечисти, сопуху, шинків, зіпсуття! І голоси у них – ні, се не людські голоси, а якийсь крик глухий, охриплий, немов дзенькіт розбитого баняка... від їх поглядів йому стало якось моторошно.

“Такі люди, – подумав собі, – якби виділи мене в багні, то не то що не витягли б, а ще би глибше пхнули”.

І ось у яким товаристві приходиться йому, аристократові, проводити цілого півтора дня» [6, 109-110].

Людина чи бідна, чи заможна стає заручником своїх пристрастей до збагачення. Різниця полягає лише у тому, що в одних є така життєва не-

обхідність, а в інших її немає. Але в обох випадках, не людина керує грошима, а гроші людиною, позбавляючи її найдорогоціннішого скарбу – щастя. Це і є «синдром мільйонера», закорінений у фетишизації капіталу.

Ось яку соціально-психологічну проблему порушує в повісті Іван Франко, закодувавши її зміст в символічній назві *Boa constrictor*. Це картина, придбана Германом Гольдкремером, на якій зображено сцену смертельного стиску страшного змія-удава, що міцно стискав шию і хребет антилопи. Нафтовий магнат любляв годинами вдивлятися у кровожерливий диявольський погляд змія і у великі очі його жертви, сповнені неймовірного жаху передсмертної муки.

Своїм гостям він пояснював сенс картини так:

«– Що ж, *Kampf ums Dasein!*<sup>1</sup> Коза хоче жити й вуж хоче жити. А хто тому винен, що вуж не може жити травною, лише козою? А ти, коза, будь мудра, не лізь вужеві в зуби! А бир-бир!

Але на самоті Герман якось не міг жартувати ані з вужа, ані з кози. Він чув якийсь темний, забобонний страх перед тими гадючими очима, – йому здавалося, що сей вуж колись ожие і принесе йому щось незвичайне: велике щастя або велике горе» [6, 111].

Взагалі *Boa constrictor* – багатозначний художній образ, що символізує принцип самого життя – «боротьбу за існування»; патологічну нездоланну пристрасть людини до збагачення; жорстоку суть капіталістичного ладу. Утім, вихідною точкою у Франковому осмисленні головної

<sup>1</sup> Боротьба за існування. – німецьк.

ідеї твору є проблема людської деструктивності. Адже, що у кінцевому результаті отримав Герман Гольдкремер? В особистому житті – божевільну жінку Рифку, недорозвиненого, із садистськими нахилами, сина Дувідка, а в бізнесі – озлобленого, несповна розуму конкурента Іцка Цаншмерца, який занапастив і себе, і його. Отже, письменник дає можливість збагнути усю життєву ситуацію Германа Гольдкремера і оцінити, кому символічно він уподібнюється: змієві-удаду чи антилопі. З цього аспекту Зенон Гузар, характеризуючи образ головного героя в повісті *Voac constrictor*, звернув особливу увагу на «реалії, взяті з бориславського життя, які часто сублімуються в образи-символи, що становить собою один із характерних штрихів творчої манери автора» [3, 111].

Щоб збагнути наріжний камінь щербатої долі Франкового героя, його внутрішню дилему «синдрому мільйонера» чи «комплексу меншовартості», варто порозмірковувати над психоаналітичним спостереженням Альфреда Адлера: «Формування душевного життя людини здійснюється за допомогою фіктивної телеології, завдячуючи постановці цілі, під тиском телеологічної апперцепції, і тому кінець кінцем виявляється, що у всіх психічних явищах виявляється характер цілеспрямованості, згідно із яким впорядковуються усі сили, психічні інстанції, переживання і остоорога, дефекти і здібності. [...] Із цього випливає, що кожен індивід сприймає події і поводить згідно із своєю індивідуальною телеологією, яка діє наче фатум до тих пір, поки залишається для нього незрозумілою» [1, 53-54]. Усі психічні проблеми

так чи інакше закорінені в ранньому дитинстві. «Отже, ціль душевного життя людини, – на думку засновника індивідуальної психології, – стає диригентом, *causa finalis*» [1, 54].

У ранньому дитинстві розвиток душевної фіктивної телеології Германа Гольдкремера формувався під впливом тяжких нестерпних життєвих обставин, що породили «комплекс приниженості» (А. Адлер). «Ох, ті страшні ночі дитинячих літ... йому вони були першим і найтяжчим пеклом! Його вони до старості пекли й морозили; сама гадка про них заперала йому дух у груді, наповнювала його відразою, глухою, смертельною ненавистю до всього, що бідне, обдерте, нужденне, повалене в багно, придавлене нещастям» [6, 114].

Звідси у підсвідомості героя гартувався характер цілеспрямованості. Він відчував потребу за будь-яку ціну вилізти із життєвої ями нужди. Отже, формувалася «компенсація», що корегувала психологічні відчуття між «комплексом меншовартості» і «комплексом переваги». Утім, добившись матеріальних благ і високого соціального статусу, Гольдкремер не зумів справитися зі своїм перенесенням (трансфером). Адже він несвідомо переносив дитячі пережиті почуття і стосунки, своє минуле соціальне становище на іншу, теперішню свою ситуацію. Звідси – своєрідний емоційний «дальтонізм», зневага і нерозуміння простих людей. Власне це та психоаналітична ситуація, що влучно охарактеризована в народі крилатим висловом: «Нема ніц гіршого, як з діда пан».

Звідси – вузькість матеріялістичного світогляду героя. «– Гроші ве-

<sup>2</sup> Кінцева причина – латинськ.

лика річ, – говорив не раз Герман у своїм домашнім крузі. – Слухай, синку, гроші – то всемогучий пан! З грішми ти мудрий, а без грошей дурень. З грішми ти пан, а без грошей капцан. З грішми тебе шанують, а без грошей на тебе плюють» [6, 186].

Утім дилему «синдрому мільйонера» чи «комплексу меншовартости», свого героя письменник вбачав здебільшого у соціальному факторі, а не в індивідуальному. Незважаючи на те, що кращі роки Германа Гольдкремера проминули в бідності, «його уява не була розвинена та здеморалізована образами розкоші, та пишноти, та великоміського зиску». Тому, «коли його тягло до краю, «де великі гроші ростуть», то він не уявляв собі «панського лінивого життя, гри в карти, пиятики та розпусти...» [6, 137]. Отже, Іван Франко людську деструктивність розглядав не як вроджену якість індивіда, а як наслідок соціальний.

Зрештою прагматичне ставлення нафтового магната до своїх робітників більшою мірою нагадує не психологію маніпуляції, а механізми самозахисту від свого нестерпного минулого.

Гольдкремер пережив інфекційну епідемію холери, але заразився іншою психологічною епідемією – агедонією, суть якої полягає у зниженій здатності отримувати від життя задоволення. Задоволення викликав лише бізнес і гроші, які стали не засобом для реалізації певних ідей, бажань, а самоціллю, сенсом усього життя. Фортуна «чимраз щедріше сипала йому зі свого чарівного рога достатки, зиски та матеріальні добра, а другою рукою, бачилось, відбирала йому задоволення,

можність розкошування надбаним добром, затруювала його промислові та спекуляційні тріумфи зовсім» [6, 170]. Адже одруження для Германа стало лише вигідною оборудкою для продовження власного нафтового бізнесу. Для того, щоб надати цій ситуації якнайтрагічніх нот, автор зарядом життєвих негараздів свого героя-магната вимислює йому божевільну дружину Рифку і недорозвиненого сина Дувідка.

Здавалося б, у цьому випадку, за логікою психології, конфлікт героя між соціальним та особистим – неминучий. Але він витісняється за допомогою феномену перенесення власних бажань героя і соціально-психологічної реальності тих часів, тобто «невтомної погоні за капіталом, за багатством, гешефтом» [6, 137]. Надто спрощено було б вважати, що в образі антилопи письменник волів показати знедолену робітничу клясу, а в образі вужа-удава – кровожерливих капіталістів. Адже сам нафтовий магнат Гольдкремер стає заручником власного капіталу, а в кінці твору – його жертвою. Отож, капітал – це своєрідна фата моргана, яка наче збагачує людину матеріально, але водночас психологічно не дає їй можливості насолоджуватися тим багатством або скористатися ним. Зрештою, символ картини *Boa constrictor* – це метаморфоза усього життя Гольдкремера, що уподібнювався то образіві антилопи, то змієві-удаду – тією безглуздою пристрасстю, яка керує долею людини, а в кінцевому результаті пожирає її.

Крізь призму феномену негативного перенесення Іван Франко розкриває проблему людської деструктивності, зокрема садистичних на-

хилів, і в образі малого Дувідка, який «любив мучити звірів і людей, дивитися на терпіння і конання, обливав покойових собачок своєї матері окропом, випікав їм очі, вирізував вуха і хвосту, і сердечно реготався при їх болісному скімлінні» [6, 184].

Варто замислитися, звідки в малолітній дитині ці садистичні нахили. Вони не позбавлені і причинно-наслідкового характеру. Адже відомо, що його мати Рифка мала важкі пологи, після яких в неї проявилися ознаки божевілля, бо «поривалася з'їсти свою дитину» [6, 181]. Згодом усе минуло і вона пройнялася сліпою материнською любов'ю до сина, обожнюючи в ньому усе.

Отже, динаміка несвідомого перенесення Рифки своїх деструктивних емоцій і бажань, по суті, виступає в цьому випадку як невротична «метафора любови», умовно рефлексійні «уявні» та «реальні» зв'язки якої можна прослідкувати в подальшому розвитку її сина Дувідка. «То він, вітаючися з дівчинкою, яка йому дуже подобалася, покусав її лице або запалить на ній сукенку і плече в долоні та регочеться, коли дитина верещить і в'ється з болю; граючися із хлопцями, він ні з сього ні з того одного посадить у кропиву, або поб'є терном, або вдарить каменем у голову» [6, 184-185].

Так діялектизація «уявного», себто материнських канібалістичних емоцій і бажань, має своє символічне продовження у «реальних» синівських садистичних нахилах. Із погляду психоаналізу – це так звана невротична любов у перенесенні, що є не лише повторенням «уявного», а повторенням «реального» запиту нереалізованих бажань когось іншого.

З цього приводу – слухні міркування Жака Лакана: «Коли ми перебуваємо у внутрішній структурі мовлення, усе, що утверджує в реальності якусь іншу реальність, зрештою, набуває свого сенсу і своєї гостроти – не лише залежно від самої цієї мовленевої сфери. Якщо емоція може піддаватися зміщенню, інвертуванню, гальмуванню, якщо вона локалізується в певну діялектику, то саме тому, що вона охоплена символічним порядком, із якого випливають інші порядки, “уявне” та “реальне” стають на свої місця і впорядковуються» [5, 312].

Звісно систему художніх образів-символів повісті *Boa constrictor* Івана Франка, зокрема Дувідка, можна звести і до рівня соціалізації ідей. Тому слушно зазначає Роман Голод: «Можливо, Іван Франко зумисне ввів саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоби підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві» [2, 16]. Підтвердженням подібних міркувань може бути й образ іншого типу капіталіста – Іцка Цаншмерца, у якого жадоба завдати Германові Гольдкремерові шкоди була більшою, ніж «жадоба зиску» [6, 208].

Загадка незрозумілої ненависти Іцка до Германа – з погляду індивідуальної психології – в загостренні «комплексу меншовартости» і особистісно-соціальному конфлікті, що характеризується, за Альфредом Адлером, порушенням почуття солідарності. Притім психоаналітик основну увагу акцентує на ролі близької людини, що може призвести до любови або ненависти.



У випадку Ілька доля зіграла злий жарт: його дружина, вкравши ледь не всі їхні заощадження, утекла з іншим. Отже, в Ілька зароджується конфлікт між вродженим почуттям солідарності і життєвим розчаруванням. Відтак замість того, щоб цей конфлікт привести у дію механізмів «компенсації» (А. Адлер) з метою подолати душевну травму, а відтак «комплекс меншовартости», він вдався до вдаваної компенсації (А. Адлер), при якій спекулював своїми недоліками, «і з затисненими зубами бігав по Бориславу, нібито за ділом, а найчастіше лише як той павук, що замість меду збирає отруйні соки» [6, 204].

Звідси – формування заздрісної, егоїстичної установки героя, наслідком якої є «надкомпенсація», що трансформується у невротичний комплекс влади і перенесення усіх своїх невдач на іншого. Тим іншим, за збігом життєвих обставин, виявився Герман.

Зрештою сам автор дає інтерпретацію феномену перенесення і психологічну характеристику своєму героєві: «Бувають такі ненормальні, кліщові натури, що ні з сього ні з того мусять причепитися до сильнішої, багатшої індивідуальности і ссати, томити та путати її – іноді своєю любов'ю, іноді ненавистю. І Ілько належав до таких натур. Зосередивши раз усю гіркість своєї душі, всю свою ненависть на Германовій особі, він дійшов до того, що метою своєї діяльности замість шукання зиску зробив майже виключно старання зробити якнайбільше пакости своєму противнику» [6, 204].

Як бачимо, в цьому випадку психологічний механізм перенесення ві-

діграє негативну роль. Адже Ілько не прикладає жодних зусиль, щоб розібратися в установці свого Его і отримати від власної діяльності психологічні та матеріальні «дивіденди». Йому простіше перенести причину усіх своїх проблем і життєвих невдач на іншого й паразитувати на ньому. Відтак феномен перенесення героя суперечив соціально-психологічній реальності, тому йому не щастило. «Люди дивилися на нього як на заповітреного, оминали його склеп, і він мусив спродати все, щоб рятуватися від повної руїни» [6, 203].

Образи Ілька й Германа – два різні типи людей в сфері нафтового бізнесу. Перший у коловороті особистісних життєвих проблем переносив власні вади і нереалізовані бажання на інших, а другий за допомогою конструктивної реалізації цілей власного Его намагався справитися з гіркою долею свого минулого.

Утім, на глибоке переконання Альфреда Адлера, важливо не те, що успадкував індивід, а те, що він робить зі своєю спадковістю протягом усього життя. У цьому йому може допомогти творче «Я» і «фіктивний фіналізм», який при певних умовах виконує мотиваційні функції для багатьох досягнень і цілей. Але коли людина не може вийти за межі цих «фікцій» і зустрітися віч-на-віч із реальністю, тоді виникає нав'язливий невроз, як у випадку Ілька.

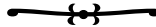
Фінал повісті – трагічний. У розгулі безтямної жадоби до збагачення обидва бізнесмени гинуть у своїх нафтових копальнях. Такою несподіваною розв'язкою письменник волів показати тогочасне деградоване суспільство, в якому любов, Бог, духовність «перетворилися на далекого

від нас генерального директора фірми *Всесвіт Інкорпорейтед*» [7, 165]. Знаменно, що життя головного героя Германа Гольдкремера в повісті *Voа constrictor* Івана Франка є символом протиприродних міжособистісних стосунків у суспільстві, які врегульовуються не внутрішнім переживанням сутності індивіда, а соціальними взаємовигідними зв'язками, правилами гри, які диктує ринок праці.

Отже, для психоаналітичної дилеми: «синдром мільйонера» чи «комплекс меншовартости» в антропології особистості головного героя повісті *Voа constrictor* Івана Франка не існує одного правильного розв'язання. Адже діалектика душі людини значно глибша і складніша від розумових процесів та виведення її буття із нових наукових суджень.

### Bibliography and Notes

1. Адлер Альфред, *Очерки по индивидуальной психологии*, Москва 2002, 220 с.
2. Голод Роман, *Штрихи до генези Франкової повісті «Voа constrictor»*, [у:] *Українське літературознавство* 2012, Випуск 76, с. 10-19.
3. Гузар Зенон, *До питання про локальний колорит у прозі І. Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Voа constrictor»)*, [у:] *Українське літературознавство* 1972, Випуск 17, с. 106-112.
4. Денисюк Іван, *Новаторство Франка-прозаїка*, [у:] *Українське літературознавство* 2008, Випуск 70, с. 138-152.
5. Лакан Жак, *Речь в переносе*, [в:] *Idem, Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*, Москва 1998, с. 307-375.
6. Франко Іван, *Voа constrictor*, [у:] *Idem, Твори: У 50-и томах*, Київ: Наукова думка 1979, Том 22, с. 109-207.
7. Фромм Эрих, *Искусство любить*, [в:] *Idem, Душа человека*, Москва 1992, с. 109-178.



**Oleksandr Starosta**

**THE IMAGE-CONCEPT OF SOUL  
IN THE POETRY OF VOLODYMYR SAMIYLENKO**

Uzhhorod National University, Ukraine

**Олександр Староста**

**ОБРАЗ-КОНЦЕПТ “ДУША”  
У ЛІРИЦІ ВОЛОДИМИРА САМІЙЛЕНКА**

*Abstract:* In the article there is revealed the definition of image-concept with regard to the scientific developments of literary studies and linguistics and the image concept of soul in Volodymyr Samiylenko's poetry. There is analyzed its correlation with the image-concept of heart in terms of the image-signs system of human being's inner world. There is emphasized the importance of soul image to the whole imagery system of poetry of Volodymyr Samiylenko, the author's expression of worldview and his artistic concepts (humanism, anthropocentrism, the importance of creative work in human's life).

There was traced the semantic filling dynamics of the “soul” image concept in the author's works of 1880–1910. It has been established that his interpretation overcame the stage of adoption of romantic tradition and approached to modern view of the image as the unity of emotional and rational components of human being's inner world and the exponent of human identity.

*Key words:* Volodymyr Samiylenko, literary modernism, conception, image concept of soul, image concept of heart, anthropocentrism, humanism

Важливою рисою українського літературного Модернізму стали новий погляд на людську індивідуальність та зосередження на психологічних глибинах внутрішнього світу людини. У цьому контексті важливо відзначити мистецький внесок, зроблений письменниками перехідної доби (кінець XIX – початок XX ст.), серед яких, на наш погляд, варто особливо виділити самотутню поезію Володимира Самійленка.

Концепція мистця, творчо репрезентована у таких творах письменника, як *Ридання душі*, *Орел*, *Елегії*, тісно пов'язана передусім із антропологічною проблематикою. У її розкритті важливими є образи-знаки внутрішнього світу людини, серед яких, на наш погляд, особливо цікавим є образ душі. Тому ми спробуємо проаналізувати художні особливості образу-концепту людської душі в ліриці В. Самійленка.

Тетяна Марчак слушно зауважує: “Художня картина світу окремого твору чи творчості письменника загалом має ієрархічну структуру. Її фундамент визначають базові художні концепти, що корелюють із основними світоглядними категоріями, загальнолюдськими й національними гуманістичними уявленнями” [7, 8]. З цієї тези випливає, що систему образів художнього доробку письменника можна розглядати як словесне вираження ключових світоглядних та мистецьких концептів авторської інтроспекції.

У літературознавстві поняття концепту традиційно тлумачиться як “формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті” (письмівка наша. – О. С.) [6, 373]. Підкреслюючи визначення концепту як “розумового образу”, вважаємо слушним звернутись до тлумачення цього терміна у лінгвістиці.

З часу введення в мовознавчу науку термін «концепт» набув статусу ключової одиниці когнітивної лінгвістики й отримав низку трактувань. На нашу думку, достатньо повним в обраному нами аспекті дослідження є визначення, сформульоване Оленою Селівановою, згідно з яким концепт – це “інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам’яті, яка містить сукупність знань про об’єкт пізнання, вербальних тп невербальних, набутих шляхом взаємодії п’яти психічних функцій свідомості й позасвідомого” [9, 410]. Також варто звернути увагу на акцент, зроблений Марією Скаб, яка розглядає концепт як “абстрактну одиницю

ментального рівня, яка відображає зміст результатів пізнання людиною довкілля та в якій зосереджено відомості про пізнаваний об’єкт, його властивості, місце в культурі народу й результати емоційно-оцінного сприйняття цього фрагмента світу людиною” [10, 4-5]. Дослідниця цілком слушно враховує не лише загальні розумові процеси, що впливають на формування мовної картини світу людини, а й етнокультурний чинник.

З урахуванням наявних наукових розробок, образ-концепт у ліриці Володимира Самійленка розглядається нами як полісемантичне втілення в словесних образах того, як мистець сприймає, осмислює та відтворює буття в національному та загальнолюдському вимірах. Такий аспект дослідження є особливо актуальним стосовно творчості цього автора, адже, як слушно відзначив Юрій Ковалів, “В. Самійленко, як і чимало інших українських поетів, раніше від М. Гайдеггера, усвідомив, що мова – то «оселя людського буття» в конкретному екзистенційному виборі” [5, 370]. Саме тому сучасники поета, зокрема Іван Франко [11] та Сергій Єфремов [3], особливо відзначали його майстерність у культивуванні українського слова.

Одним із найважливіших у системі образів лірики В. Самійленка є образ-концепт душі. Цікаву художню інтерпретацію він набуває вже в ранніх творах – *Ридання душі* (1884) та *До душі* (1885).

Центральним образом першої поезії постає персоніфікований образ людської душі, яку автор зображує від третьої особи. Такий підхід у цілому властивий творчості Володимира Самійленка, ліричне “я” якого,

як слушно відзначив Микола Бондар, “найчастіше виступає в ролі спостерігача” [1, 17]. В основі твору лежить контраст між високими порівняннями душі (“Де зорі червоні, де сяєво повне, / Де лиха немає, бідота не стогне, / Де нічого серцю болить і щемить” [8, 51]) та буденністю, що її оточує: “Йй жаль, що тепера усе йй немило, / Що гидко дивитись на людські діла” [8, 51]. Концепт “душа” в цьому вірші вбирає в себе поняття особистости, наділеної мисленням, пам’яттю та емоціями (“Великий жаль душу тоді огортає / По згубленій давній її чистоті” [8, 51]). Таке “олюднення” душі особливо яскраво проглядається в останній строфі поезії: “І хочеться знов йй себе обновити, / Щоб все, як і спершу, вбачала вона, / Щоб вірити знову і знову любити / Могла вона. Тільки... йй, горем прибитій, / Зосталось ридання та дума сумна” [8, 51].

У творі *До душі* (1885) цей персоніфікований образ виступає вже адресатом ліричного героя, який розмірковує про пошук душевного оновлення. Вже перші рядки вірша вказують на його зв’язок із кінцівкою попередньо розглянутого нами твору: “Не сумуй ти, душе, / Не боли через край / І, поки ти жива, / Оновлення шукай” [8, 55].

Мотив оновлення душі в цьому творі посилює своє звучання завдяки позитивному формулюванню настанови ліричного героя, що вже чіткіше уявляє шлях, яким можна прийти до поновлення духовних сил. В його образі цього разу виразно проступає авторська особистість, адже пошук оновлення душі співвідноситься з властивою В. Самійленку схильністю до самозаглиблення, рефлексії: “У свою глибину / Раз у раз придивляй-

сь / І до гласу свого / Кожен раз прислухайсь” [8, 55].

Саме через таку інтерпретацію, наближену – наскільки це можливо для творчої манери В. Самійленка – до особистісного начала, твір набуває особливого значення в аспекті розуміння концептуальної основи образу душі, що відіграє важливу роль в образній системі лірики письменника. Через це саме до людської душі поет звертається в текстах, де порушуються вічні проблеми людського буття.

Одним із таких творів є поезія *Зимовий діалог* (1885), яка передає розмову двох персонажів – “старого” та “молодого”. Образи зими, холоду, заметілі відображають душевний стан першого, який у відповідь на зауваження співрозмовника – “Та ви й самі цокочете зубами / І труситесь од холоду” [8, 53] – відказує: “То не від холоду трушусь я, сину! / То так душа моя тремтить / І тіло все трястися заставляє; / Та й зуби цокотять не од морозу...” [8, 53]. Старий ділиться з молодим своїми переживаннями, в яких знову постає персоніфікований образ душі: “Прислухайсь: то душа моя голосить / По тім, що вже навіки поховала. / А поховала вона так багато, / Що чи й зосталось в ній що-небудь, / Чим молода душа щаслива...” [8, 53].

На жаль для старого, його слова мали несподіваний наслідок: молодий, що, на його думку, був далекий від старечих переживань (“Твоя ж душа ще тим усім багата, / І зрозуміти се тобі ще рано” [8, 53]), переймається муками співрозмовника: “...Я бачу, / Який страшний то холод, що буває / У тій душі, яка вмира без смерти” [8, 54]. Завершальний моно-

лог старого підкреслює контраст між порожнечою “хорої, розбитої душі” [8, 54] та “душі безневинної” [8, 54], поширений у ранній творчості В. Самійленка (*Ридання душі* (1884), *Прожиті сили* (1886)).

У ранній ліриці автора також простежуємо умовне розмежування образів-концептів “душа” і “серце”, які, тісно прилягаючи один до одного, усе ж мають дещо відмінне смислове навантаження. Це яскраво виявляється в знаковій для всієї творчості В. Самійленка поезії *Україні* (1884), де обидва образи присутні в контексті однієї думки: “Поки душею не втонув іще / В нірвану й тіло ще не розпалося, / Я можу ще тебе, Вкраїно, / Серцем кохати й тобі служити” [8, 49].

Як бачимо, образ-концепт “серце” конотує перш за все з емоційною сферою, а любляче серце набуває символічного значення любови й відданости ліричного героя Батьківщині. Цей мотив присутній і в поезії *Акростих* (1886), де “одно кохання, / Котре не зраджу я вовік”, котре “буде в серці до остання” [8, 56], автор присвячує Вітчизні.

Образ серця як вмістилища емоційних переживань присутній у багатьох творах В. Самійленка – *Гришниця* (1884) (“І довго не могла ти серцем зачерствіть” [8, 50]), *Елегії* (1887 – 1889) (“Ті, що нікого не люблять, бо серце глухе в них, холодне...” [8, 59]), *Ямби* (1888 – 1889) (“Хто в серці мав одну любов” [8, 66]), *Думка (На смерть Трохима Зіньківського)* (1891) (“І в серці жевріє незрадливе кохання” [8, 79]) та ін. Проте замість розмежування сфер серця і душі, як у наведеному вище уривку з диптиха *Україні*, часто простежуємо їхнє злит-

тя: “Нехай душа болить і мліє з мук страшних, / Сльоза не скотиться на вії!” (*Ямби*) [8, 68]; “І крига в серці нашому розтане, / Неначе покрів лютої зими. / Від нашої душі злоба відтане...” (*Весна*) [8, 82]; “Нехай побачу я ще в тих сльозах, / Що в вас душа ще досі не в руїні” (*Над руїнами*) [8, 79].

Таке смислове наповнення концепту “душа” має витоки в попередніх епохах української поезії. Розглядаючи образ душі в контексті лірики середини XIX ст., Ольга Камінчук аргументовано стверджує, що у творах поетів-романтиків він постає як “символ внутрішнього світу людини, всього комплексу факторів її духового життя. Душа, як і серце, є вмістилищем переживань, почуттів... Поняття душі включає також раціональний елемент [...] і морально-етичну оцінку” [4, 70]. Таким чином, концепт “душа” має ширший обсяг, ніж “серце”, що й зумовлює окреслені вище конотації.

Для розуміння Самійленкової концепції душі важливо розглянути твори *Не вмере поезія* (1891) та *Людськість* (1893). Лідія Голомб, розглянувши авторські акценти в останній, слушно зауважила: “Різка окресленість антитези розуму і серця (“О розум, ось наш бог!”, “Немає серця в нас”) виявляє кордрозцентричну спрямованість філософської думки Володимира Самійленка, згідно з якою розум і серце повинні дійти гармонії, злагоди, злитися в єдиному понятті” [2, 42]. У цій поезії, присвяченій занепаду духових цінностей у добу технічного прогресу, це розмежування є фундаментальним. Проте варто також відзначити, що образ серця в цьому творі більш наближений до емоційної складової

особистости, найцінніші й найшляхетніші прояви якої, на думку поета, придушені холодним розумуванням: “Немає серця в нас. / Колись кохались ми, / Хоч без теорії, / та серцем чистим; // Тепер міркуємо над світом / і людьми, / І над машинами, / й над щастям особистим” [8, 89].

Витоки такої художньої інтерпретації образу серця дослідники знаходять у романтичній традиції, де в контексті розвитку “філософії серця” він поставав як “символ емоційної сфери життя людини” [4, 64-65]. Проте варто відзначити, що В. Самійленко, надаючи перевагу первинному, чуттєвому пізнанню світу й відкидаючи атрофовані від живої основи теорії та доктрини, у своїх розмірковуваннях над духовою сутністю людини звертається перш за все до сфер, наближених до інтелектуального начала: “Немає творчості, поезія в багні, І філософію тепер ми осміяли. А геній – нащо він для рою комашні? – Нам будуть фабрики кувати ідеали!” (письмівки наші. – О. С.) [8, 89].

Виокремлені нами слова прямо пов’язані з риторичним питанням автора, яке можна назвати вираженням головної проблеми твору: “Коли ж той буде час, / що більше, ніж машин, / Ми виставим людей / з високою душею?” (письмівка наша. – О. С.) [8, 88].

Саме присутній у цих рядках образ-концепт душі більш повно виражає гармонію раціонального й емоційного начал духовної сутності людини, що робить саме його виразником кордоцентричної спрямованості думки автора. Нею позначений і твір *Не вмере поезія*, де автор протиставляє “клопотам крамарським” та людям, “що серця позбулись” [8, 78]

поезію, яку тлумачить значно ширше, ніж рід літератури. Це “творчість духа” [8, 78], яка є виразником емоцій, духових культури та пам’яті людини: “І поки на землі ще є одна сльозина, / Поезія її нащадкам передасть; / І поки між людьми ще втіха є невинна, / Поезія їй радости додасть” [8, 78].

Важливим елементом цього твору є образ серця (“Поки природи глас людина серцем слуха, – / Клопоти крамарські її ще не заб’ють” [8, 78]), проте головні авторські ідеї – безсмертя творчості, вічну актуальність духових цінностей, свободу людського духу від буденної марноти – втілено за допомогою концепту “душа”: “Не вмере поезія, поки душа бажає / Зирнути в ті краї, де око не сягне, / І хоче з меж вузьких порватися в безкрає, / Щоб зрозуміти все небесне і земне” [8, 78].

Як бачимо, протягом творчого шляху Володимира Самійленка образ-концепт “душа” в його ліриці еволюціонує від романтичної рефлексії до філософсько-естетичних пошуків доби Модернізму. Крім творів *Людськість* та *Не вмере поезія*, його аксіологічний зміст – як і один із ключових мистецьких принципів автора – розкрито у восьмій частині циклу *Елегії* (1889): “Краще людину змалюй, зазирни їй у душу душею / Радість і смуток її в слові своїм покажи” (письмівка авторська. – О. С.) [8, 61].

Концепт “душа” в ліриці В. Самійленка вбирає в себе значення не просто свідомості, а й гуманної сутності людини (“Але я радий тим, що у такій біді / Ви ще душею не послули” (26 лютого) [8, 76]). Саме він втілює антропокосмічну концепцію письмен-

ника, найповніше втілену в диптиху *Думи буття* (1918). Її сутність розкривається у двоїстій природі духа, який втілює першопричину й сутність усього суцього (“Вірю, що є тільки дух, / космос же прояв його” [8, 103]) і водночас – індивідуальність, нерозривно пов’язану з нею (“Нерв чуткий, котрим єдиність / Відчуває існування” [8, 104]): “І свідомість кожна – космос, / І немов Буття окреме, / Дух од інших незалежний, / Що ввесь світ об’єктивує” [8, 103].

Отже, образ-концепт “душа” є важливим елементом образної системи лірики Володимира Самійленка. Було простежено, що трансформація його смислового наповнення протягом творчого шляху письменника засвідчує поступовий відхід від традиційної романтичної семантики (душа як дзеркало чуттєвого пізнання світу, вмістилище емоційних переживань, раціональний елемент у якому є другорядним) та наближення до модерної, позначеної самобутнім авторським світоглядом (душа як гармонія чуттєвого та раціонального, як есенція сутності людини). Це свідчить про значущість Самійленкової творчості для становлення української модерної лірики.

#### Bibliography and Notes

1. Бондар Микола, *Творчість Володимира Самійленка*, [у:] Самійленко Володимир, *Твори*, Київ: Дніпро 1989, с. 5-46.

2. Голомб Лідія, *Поетія Володимира Самійленка в сучасній рецепції*, [у:] Idem, *Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст.*, Ужгород: Гражда 2006, с. 35-47.

3. Єфремов Сергій *Історія українського письменства*, Київ: Феміна 1995, 688 с.

4. Камінчук Ольга, *Поетика української романтичної лірики: Проблеми протисторової орієнтації поетичного тексту*, Київ 1998, 157 с.

5. Ковалів Юрій, *Історія української літератури. Кінець XIX – початок XXI ст.: У 10-ти томах*, Київ: Академія 2013, Том 1: *У пошуках іманентного сенсу*, 512 с.

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

7. Марчак Тетяна, *Концептосфера творчого світу “перших хоробрих”* (Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний, Гнат Михайличенко, Андрій Заливчий): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01 «Українська література», Київ 2016, 22 с.

8. Самійленко Володимир, *Твори*, Київ: Дніпро 1989, 686 с.

9. Селіванова Олена, *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава 2008, 712 с.

10. Скаб Марія, *Концептуалізація сакральної сфери в українській мові*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.02.01 «Українська мова», Київ 2009, 36 с.

11. Франко Іван, *Володимир Самійленко. Проба характеристики*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 37, Київ: Наукова думка 1982, с. 193-204.



**Serhiy Romanov**

**“TO BE A GIRL”: LESYA UKRAINKA  
AND OLHA KOBYLIANSKA EXPERIENCE**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Сергій Романов**

**“БУТИ ДІВЧИНОЮ”: ДОСВІД ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
ТА ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ**

*Abstract:* The article is dedicated to the literary interpretation of becoming of Lesya Ukrainka and Olha Kobylianska persons. The article is focused on cultural, psychological and gender aspects of historical period in the Ukraine at the break of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Typology of personality has been developed on time of the childhood and youth of the both girls. Special attention is paid to social norms as the most ancient ways to keep humble character of a woman. This strategy is part of the raising a women as the “second sex” to male society.

*Keywords:* society, art, childhood, tradition, parents, love, woman, man

Екзистенційне і творче формування жіночої особистості – проблема не нова, але повсякчас актуальна. Передовсім це стосується культур, розвиток яких обтяжено спадком колоніалізму, патріархальності, провінційності. Саме у таких координатах перебувала Україна зламу XIX – XX століть. В українському письменстві цей період прийнято означувати як ранньомодерний. Його відмінністю від інших літературних епох є потужна жіноча присутність в центрі мистецького канону. Тому становлення Лесі Українки та Ольги Кобилянської – жінок, громадянок, письменниць – не просто пізнавальний, а унікальний досвід.

Середовище і обставини зростання Лариси Косач (до хвороби) мож-

на назвати демократично-спартанськими. “Мишолосіє” (спілка брата і сестри) як феномен гендерної паритетності явище дійсно унікальне, хоч поза родинним контекстом такий немислиме. Змалку оточена уважними (а не поблажливими чи зверхніми!), освіченими, принциповими чоловіками, які не претендують на твою свободу, дівчинка не мала потреби (сформованої через тиск і/або заохочення) загночувати себе формальностями світу, де кожній вказано її місце. Більше того, вона не переживала таких звичних для ровесниць страхів, покори і схиляння, глибинного чи удаваного інша річ, перед авторитетами патріархального.

У випадку Ольги Кобилянської обмеження свободи визначалося не так сваволею батьків, як інертністю родинно-патріархального уладування. Так само і кровна єдність братів та сестер показовіше одбивалася у прерогативах статі, аніж особистих узаємин. Потенціал, який глава родини закріплював за синами, вважався настільки очевидним, що піддавати це обговоренню, то більше ставити під сумнів нікому б і на думку не спало. Напродив переконливо, через “впадіння” (як деконструювання) у панівний наратив, цей узвичаєний в своїй доконечності сюжет навітлено Ольгою у відчиті *Де що про ідею жіночого руху*. На рівні оповіді тут, насправду, ціла історія: «“Учися синку, – кажуть синові родичі, – аби-сь мав раз свій кусник хліба, аби-сь був раз собі паном”. А їй що кажуть? Їй не кажуть того. Їй ще кажуть, щоб училася красні рухи мати, щоб була гарною, граціозною, вміла подобатись... Адже від того, від подобання, залежить її доля, її щастя! [...] Адже по ню прийде той, котрий вчиться на те, щоб мав раз *свій* кусник хліба та був собі паном! Так, по ню прийде той *пан*, і він подасть їй хліба! Їй не треба самій учитись і про те клопотатись, – вона прийде вже на готове!..» [6, 152].

Прообраз об’єкта, на який її перетворюють панівні у світі тенденції і запити, цілепокладено і буквально вкладено в руки змалку – і це лялька. Відчужуючи в неї власну самість, дівчинка співвідноситься із красивою, покірною і... порожньою сутністю. Її значимість тільки у зовнішній презентативності (потребі й уміннях подобатись), тоді як внутрішню просторовість значеннями (але не сенсами!) наповнять для неї і за неї. Інший, той, хто це зробить, є вже сам собі паном,

а отже, здатен зробитися таким і для неї, опанувати її. І «горе тій, котрій не вдасться здобути... того пана! Окрім того, що останеться без кормильця, без товариша й оборонця, – тратить вона в теперішнім устрою суспільнім і вартість, і значіння, бо і яким значінням тішитись тепер незаміжня жінка?.. Що представляє вона? “Стара панна” – се ніщо ні більше ні менше, як ціль різнородних дотепів, як тягар родинний!» [6, 152]. Щоправда в *Балаканці про руську жінку*, написаній вісім років опісля проголошеного відчиту, стверджено неабиякий прогрес: насміхатися з неодруженої серед русинів стало уже не “в моді” (!).

Замкненість жінки на себе саму, власне на іманентне, тілесне й минуше, спадок, який європейська культура дбайливо пронесла від язичницької Античності, через християнське Середньовіччя аж до ліберального XIX століття. Однак і в цьому, епохальному вже для модерної цивілізації періоді, сформульована Жан Жаком Руссо теза лишалася напрочуд актуальною: “Жінка володіє наукою засобів, але не цілей”. Тому якщо і братися визначати її прерогативи, то далеко ходити не треба: все у ній і проявляється все теж тільки через неї. Як не без співчуття навіть писав в контексті все тієї ж русоїстської опозиції людини цивілізації і людини природи один із теоретиків анархізму П’єр Жозеф Прудон “жінка красива тварина, але це тільки тварина”. Як мала собі зарадити “тварина” позбавлена краси, чоловіків, тобто суспільство, обходило найменше. Але з усвідомленням подвійної інакшости – друга статі, позбавлена своєї головної (в очах першої статі) ознаки, – мусила боротися, змиритися й жити *та*, якій не пощастило.

Наскільки значущим для всього, що годне зватися природою, покликанням, рокованістю й долею жінки, стає перший її погляд у “дзеркало світу” (а це зовсім не магічне люстерко для маленьких принцес) засвідчує досвід О. Кобилянської. Одразу, що після імені героїні дізнається читач автобіографічної *Долі*, то це те, що вона негарна. Повідомлення це скріплено дуже раннім спогадом, наратив якого чи не зумисне (хоч, може, й підсвідомо) структуровано сюжетом оповідки про чарівне дзеркало. І ракурси-віддзеркалення, що з такою віртуозністю вміє змінювати авторка, закрючують її історію не заради самої тільки поліфонії звучання. Важило сюжетне й емоційне відакцентування зовнішнього, якщо так можна сказати, дорослого, справжнього світу, в граничних заламах його претензій, умов та суперечностей.

Інфікування реальністю, що, перефразовуючи Сьорена К’єркегора, можна назвати хворобою на буття, долею як даність, основними кодами (“симптомами”) замикалося на підсвідомість, аби потім, уже в свідомості, думках і вчинках знаходити свої прояви. Але тепер ця екзистенційна проєкція розгорталася не лише в магічних субстратах, як міт, а й імперативами дійсного, як історія. Історія дівчинки, якій належить стати жінкою, особистістю, собою, завжди несучи тавро, печать і позначку *нетакої*. Чи було це першим і вже фатальним зіткненням зі злом? І чи доцільні тут етичні категорії? Сама авторка коли й оперує ними, то без оціночних маркерів.

Ресурси ліричного наративу оповідання *Доля*, проявлені не тільки сенсовими, а й формальними кодами одного зі спеціально авторських син-

тетичних жанрів поезії в прозі, задіюються не випадково. Його, наративу, потуга через спогад, несений змалку, в абсолюті повноти актуалізує головне, чим живилася і живе свідомість “зразу вже талановитої дитини”, щоб з/робити її мистцем: “Чим більше уста мовчали, тим більше збиралося за залізними дверима. А коли вже доволі назбиралося, виплило золотим пасмом поезії з молоді груді” [4, 363]. Завершальна кода фрагмента, який у повному обсязі прочитується текстом у тексті, виявляє джерела й іпостась творчого у персоні героїні-оповідачки. Не менше, до речі, аніж її суто життєву стезю, лінійність котрої мітологізується.

Спрощенням фронтального підходу виглядали б механічні пошуки архетипних матриць заради розшифрування реальних біографічних кодів. Але завжди цікаво і з наукової точки виправдано подивитися на співвіднесення. Так, упізнаваний сюжет зачарованої принцеси, яка чекає на пробудження і на принца, контамінується і тим, що показово, спростовується, руйнується історією дитячої закоханості. “Білявенький”, “красний”, “тихий” і “гречний” Карло (герой оповіді) в усій чистоті свого *щирого* почуття відкидається “холодною потугою” самої Марії (автогероїні). Її “замкнутість” – то цілий травматичний комплекс зі страхів, ураз, недовіри та болю: «*Неправда*. Вона була *погана*. Се вона знала. Вже здавна. І не раз навіть котра-небудь з товаришок, як посвариться, скаже: “Така-сь... погана. Чорна, як циганка, і як мийка! Встидайся!” Звичайно, гірко. Встидалася...» [4, 363]. З тим же наслідком “розвінчання” декодується й сюжет гидкого каченяти. Воно ніколи не стане білосніжним лебедем, бо накладена світом печать – назавжди,

а сон принцеси – безпробудний, адже він самé життя, де немає принципів-визволителів і чудес, в які так охоче віриться змалку.

Материн вердикт для маленької Лариси (Лесі Українки) – “негарна і дурна” – визначав фізичну та інтелектуальну іпостасі, не утруднивши, зрештою, кардинальним чином розвою особистості. Інтенсивність останнього від початків було не просто санкціоновано й заохочено, а дієво і на засадах рівності підтримано чоловіками як родинного (батько, брат, дядько), так і дружнього (Старицький, Лисенко, товариші у “Плеяді”) кіл. Не йдеться, зрозуміло, про маскулінізацію, хоч дитинство (в інтересах, іграх, побуті) мало скидалося на ідилію чомно вихованих, панночок. Це вже потім, з “легкої” руки Івана Франка, за нею напрочуд міцно закріпився статус одного з *них* – борця, героя, воїна, і от парадокс, заразом, дочки Прометея.

Оминаючи специфіку риторичних фігур патріархального дискурсу в замовчуванні чи іномовленні про дразливе, варто усе ж вказати, що цензурування тем статі і хвороби (тобто тілесного) було наче негласним приписом. І зрозуміло чому, адже “велике тіло” нації мало бути монументально цілісним, здоровим і повсякчас націленим на боротьбу, зокрема й у відпорності всьому, що ослаблює – вторинному, непевному, чужорідному. Можливо, це видається перебільшенням, та жінка у цих контекстах, тобто у своїх слабкостях, сприймалася, коли не опозицією, то баластом. Надати життя значущості (власне сенсу і призначення), означало звільнити/ся від тягаря природного / жіночного, отже, від самої себе як основи ідентичності. Зі, сказати б, антропологічної точки

це дорівнювало перетворенню істоти в особистість, а в соціокультурних контекстах – маскулінізації. Голоси протесту і заперечення аж ніяк не склалися у контрдискурс і навіть не були почутими. От як спогад Аріядни Драгоманової (Труш), не тільки сучасниці, а кузини і до певного періоду близької товаришки Л. Косач: “Леся любила одягатися гарно, але скромно. Особливо любила гарні блузки. Лесю представляють дуже мужеську, але вона була дуже жіноча” [8, 298].

Відчуження мистця від біографії, творчості від мистця, а психології від творчості виявляється безпосередньо пов’язаним і, ймовірно, інспірованим первинним відчуженням жінки від власного тіла. Культурне, соціальне і статеве вивласнення феномен вже достатньо вивчений гендерними і, що прикметно, постколоніальними студіями. Одна з перших наших робіт в означеній царині належить Оксані Забужко, де шляхом широких історичних екскурсів та психоаналітичних аналогій виявляється закріплений чоловіками за Лесею Українкою ювенально-маскулінний образ “Діви-Войовниці”. Ще цікавішою здається окреслена національна парадигма жіночої культурної презентації ХХ ст.: через форматкування “інваріантів” (Олена Теліга, Ліна Костенко, сама Оксана Забужко) під “варіант”, відповідно, другої, третьої, четвертої і т. д. “Лесі” [2]. Прикметно, що “образ” Кобилянської, згаданої у праці лише принагідно, з однаковою стійкістю не надається ні у “підверстування” до якогось з існуючих класифікатів, ні в утвердження донаторкою окремого, свого. Можна, звісно, векторувати і її психокультурну модель по лінії спадковості у зовсім паралельних до товаришки

часових і навіть світоглядних координатах: Ірина Вільде, Ірина Жиленко, Галина Пагутяк, приміром. Але штучність таких побудов знеохочуватиме й не вельми обізнаного в історії українського “жіночого письма” читача.

Причин відпорности до кодифікацій найперше слід шукати у психотипі “образу”, а не через його ранги у літературному каноні. Експресивно-емоційна, палка натура О. Кобилянської вимагала реалізації і, відповідно, презентації в усій повноті почувань, відрухів та присутностей, хоч і піддавалася свідомому, а то й підсвідомому “загніченню”. Зокрема і на рівні тілесного. Натомість для інтуїтивно-чутливої, зібраної вдачі Л. Косач тілесне (ще й в силу індивідуальної фізіології) чи не повсякчас відступало / відсувалося на другий плян. Це позначилося і на нехоті (коли не страху) до публічності, і практично на повній відсутності зовнішнього автопортретування, і на завуальованій критичності й зневазі (аж до нівеляцій та деструкцій) власної субстанційности.

Чи виявляла така “самооцінки в її відсутності” роботу комплексів, запущених у дитинстві (ще до хвороби) й постійно живлених надалі? Мабуть, однозначність відповіді постане такою ж лінійно-неочевидною, як і саме питання. Педалювання інфантильних, зокрема допорогових і вже родинного середовища деструктивних чинників, як показує практика (приміром, зусилля Ніли Зборовської [3]), є слушним до певної межі. Намагання пояснювати функціонування складноорганізованих, еволюційно векторованих особистостей відпочатковою внутрішньою системністю й запрограмованістю на рівнях алгоритму чи не завжди здаватимуться неповними, а то й од-

нобічними. У тому й переваги фронтального підходу, що є можливість не тільки прокреслювати психобіографію мистця у заданих науковою теорією “маршрутах”. На різних його етапах з’являється необхідність “картографування” бічних ліній і відгалужень, що, іноді й несподівано, годні ставати магістралями. Таким чином не просто “набирається” варіативність дослідницьких полів, а й виробляється найвідповідніша стратегія, гнучкість котрої передбачає як імпровізаційність, варіативність, так і прогнозованість, послідовність.

Природна екстравертованість Кобилянської, хоч і стримувана вимогами її статі, соціально-економічними рангами родинного становища, своєрідністю національної ситуації тощо, шукала способів фіксації та вираження. Звичаєва закритість публічних сфер, брак одчайдушности (театральна кар’єра) та болісні поразки (феміністичний рух), залишали для дослідження й утвердження традиційно мінімальні царини фемінного – власну самість. Але в добу модерного світовідчужання й світотворення цього виявилось більш ніж достатньо. І під таким кутом до сказаного може бути долучено й досвід інтровертки Л. Косач.

Коли розглядати життя людини *fin de siècle*, як то пропонують історіософи, у координатах вибраних дискретностей, то здобуток модерної свідомости, яка *свідомо* себе відкриває, перевідкриває і заново винаходить, не здаватиметься лише дотепною умоглядністю. Вивільнення з традиційного, тобто накинутаго ззовні, “образу” через деконструкцію (іноді аж до руйнування) виводить індивіда у просторинь вільної особистости, при-

йняття або неприйняття якої робиться справою вибору та відповідальності. Потреба самопізнання у своєму способі буття ставала неодмінною запорукою чи бодай скеруванням до реальної присутності у світі, а не механічного відігрування у ньому накинutoї ролі.

“Життя нижче себе”, як шлях до деградації, Карл Густав Юнг протиставляв “приросту особистости”, як активній еволюції, самоконструюванню. Останнє ж немислиме без авторефлексій над дилемами власного Я. Глибина і відвертість, з якими за це береться Кобилянська, вражали не тільки сторонніх, скажімо адресатів листування, а й, так здається, її саму. І пояснити все зухвалістю, кокетством чи замилюванням нарциски, як то вже стало традиційним у прочитаннях славнозвісних щоденників, випадає далеко не завжди.

Зазначені координати є правочинними для тих сюжетів, де саморозглядання робиться основою конституювання особистости, або хоч закрюється на матеріал для цього. Знайома за Долею “калібровка” оптики через віддзеркалення в очах інших, виявляє свої можливості в одному з дебютних автопортретів. Особливої значущости тут набирає ракурс Іншого. В дискутованому випадку ідеться про надважливих у житті героїні людей: безпосередньо про старших брата Юліана і сестру Євгенію (красива “містична пара”) та проєкційно про одного з перших по-справжньому сильних любовних захоплень Євгена Озаркевича. І от “Юлько й Геня кажуть мені, що я не гарна, це переслідує мене, мов якась манія. Ні до чого я не була така байдужа, як до свого вигляду. Часом я стаю перед дзеркалом і дивлюся на

себе... Обличчя моє таке худе, маленьке, вузьке, жовтувато-бліде, під очима завше залягають темні синці, і самі очі сумні... Пхе, яка я негарна. Ну то й що? Дивно, я ще ніколи, ніколи не задумувалася над тим, що я негарна. Геньо не буде мене любити. Якщо він не любить мене, то не через те, що я негарна” [5, 90].

Чи належить це самовідкриття напряму співвідносити з тим пробудженням пам’яті, яке описано в *Долі*? Напевно закладені у дитинстві “вузли” психокомплексів не вибухають так одномоментно. Це процес, що має часову тяглість, і його тривання в усвідомленні, прийнятті та поборюванні можна фіксувати упродовж десятиліть. Майже кожного разу ітиметься про різні обставини, форми й інтенсивність, але чи не завжди (особливо дівочої пори) точкою біфуркації слугуватиме якийсь зовнішній, іноді й малозначущий поштовх, що внутрішніми силами доростатиме до справдешнього потрясіння.

Поривність, екстравагантність, навіть екзальтованість, про яку не без певної втіхи пише аторка щоденників, звично висвітлюючи себе в очах інших і водночас насвітлюючи себе їхніми очима, характеризують натуру. Але, як спостерегла Сімона де Бовуар, «цей культ власного “я” проявляється в дівчини не тільки через поклоніння (у тому й через деструкцію. – Р.С.) своєму зовнішньому виглядові. Вона бажає досконало пізнати все своє ество й кадити фіміям самій собі. Саме це прагнення проходить через усі інтимні нотатки, в яких дівчина залюбки виливає свою душу» [1, 288-289]. Такий нарцисизм небагато має спільного із примхливим замилюванням власною персоною, з бажанням утвердити її в

даності приступних, але увіч накинутах реалій. Французька дослідниця зовсім слушно виводить таку поведінку з відрухових, мало й усвідомлених ще спроб неприйняття й перегляду існуючих соціально-біологічних конвенцій.

Інтенсивність внутрішнього життя (таємного і паралельного, якщо врахувати реальність щоденникового нарративу) не була, сказати б, підручною компенсацією зовнішнього безруху. Точніше, була не тільки цим. Письмо, і найперше художнє, мало тут структуру гіперкомпенсації духово-інтелектуальної, суб'єктної *присутності* у світі, де від “другої статі” вимагалось тільки об'єктної, тобто тілесної *наявності*. Поняттями гендерної критики це описується через оминання (відмову влиття) у чоловічий мейнстрім із послідовним обстоюванням і утвердженням зустрічних чи точніше, рівнобіжних течій.

Спроби відходу од маскулінного як даності і практики демонстрували представниці старшої генерації, зокрема Ольга Косач (Олена Пчілка) і Наталія Кобринська. А роль “материнського” прикладу, складно зрозуміти без моментів відпорності й заперечення, а не тільки його прийняття і продовження. Досягнуте попередницями у сферах публічної презентації вимагало і передбачало не тільки “впадіння” у їхні голоси для употужнення та більшої переконливості звучання. Ішлося про подолання типових на початковому етапі афектованості й показової ефектності заради утвердження головного – психологічної рівноваги, інтелектуальної відкритості і духової та фізичної, тобто субстанційної та трансцендентної самодостатності. Зрозуміло, що привабливішою і,

очевидно, дієвішою, принаймні сучасникам, видавалася перша з описаних “емансипаційних моделей”. І парадокс Лесі Українки – “одинокого мужчини”, коли розглядати це явищем культури, своєї дійсної парадоксальності набирає якраз серафічністю – піднесенням і тим самим знеособленням суб'єкта.

Тіло, що є інструментом нашої влади над світом, робить іншими чоловіка і жінку. Такі *його* переваги як сила і розум навіть не співвідносяться, а повністю, аж до нівеляції, закривають єдине її представлення – красу. Але навіть це впродовж усього цивілізаційного шляху, як показує французька філософія Армелі Ле Бра-Шопар, через фіксацію наявності *sic!* піддавалося сумніву, осуду, запереченню в просторах реального та метафізичного. Споконвіку Адам уособлював дух, а Ева тіло, краса якого (навіть не якої, – відчуження всередині суб'єкта!) скороминуща і смертоносна. Ставлячи жінку в перспективі *всього іншого*, як влучно формулює дослідниця, “нелюдської частини людського суспільства” – інородця, раба, тварини, – чоловік найпослідовніше адресує і відсилає її до останнього. І тут вона або порожня, барвіста ефемериди – метелик, або змія, тобто гріхозна, небезпечна, інфернальна істота, яка, змінюючи шкіру / одяг, лишається все так само нечистою, неоновленою. Одяг, що відрізняє чоловіка від голої тварини, у жінки є прикрасою і означає не цивілізацію, а регрес [7, 190-218].

Навряд чи буде достатньо сказати, що підпорядкування субстанційного трансцендентному – цілеспрямований чин модерної української жінки до справжнього вивільнення у посіданні свого. Узагальнення в підходах якраз і небезпечні тим, що затирають

і спрощують моменти, значущі в точках референційного поля. Піддавшись інерції теоретичного розмислу, легко прочити, зігнорували, химерність переплетення тканин “живої” екзистенції. Особливо цікавими є тут спогади чоловіків про своїх великих сучасниць. І глорифікація, як дієвий, безпечний спосіб говорити про велике та незрозуміле, рівною мірою промовляє / оминає і мовця, суб’єкта, і об’єкти його мовлення. Славослів’я “великих дочок України” і за життя, а ще більше після смерті, не втрачають тієї аксіологічної оціночності, що легко декодується формулою, де цінність жінці дарується через схвалення чоловіка. А його логіка, що теж відомо, не рідко здатна набирати репресивних, нівелюючих, словом, дискримінаційних обертонів.

Відмова визнавати себе лише тілом зовсім не дорівнює відмові од тіла, як то вирішила цнотлива народниця і слідом советська критика. Просто модерна жінка, згадуючи одного дотепного француза, вже зреклася ролі “подарунка, який сам себе упакує”; хоч, ясна річ, функцій і переваг “пакувальника” не поспішав збуватися чоловік. Відвертість самооцінок у Кобилянської, не тільки, сказати б, правда для внутрішнього вжитку (як підрахував Марко Павлишин у щоденниках про власну зовнішність у негативному ключі згадано 8 разів). Готовність прийняти очевидне / накинута світом перед самим цим світом – не змирення і тим паче не покора. Найдоречнішим тут здається визначення “гри”, та не тієї, якою кокетка бавить і зворушує Іншого, щоб узяти його в полон (насправді піддаючись самій). Передусім ідеться про гру заради гри, вільне і довільне переливання, нюансування,

калейдоскоп відбитків і віддзеркалень, де Інший – мимовільний глядач і разом також вільний співучасник, а не запрошений на прем’єру почесний гість. Не дарма у “відігруванні” таких епізодів найчастіше фігурує все те ж “магічне люстерко” – світлина. Ось як у другому (й останньому) листі до маляра й музики Савин Абрисовського: «я би Вам свою фотографію післала, та справді, що не маю. А навіть і грошей тепер не маю, щоб дати фотографуватись. Та, що Ви її бачили в “Віснику”, недобра. Лише в очах трохи подібна. Я не гарна, мій Гайне (адресат, за подарованим знімком, нагадував їй німецького поета. – С. Р), ні, але яка я – я не знаю...» [6, 434].

Підстави і сенс означеного дискурсу, якщо вже розкривати концепт гри, залягають у тих ресурсах жіночої самопрезентації, де власне тіло вже не сприймається тягарем. Ідеться не тільки про зняття інфантильного відчуження, відрухово здійснюваного через нарцисизм і/або деструкції. Успішно подоланою виявляється сама залежність від фізичної присутності у світі в її пасивності, слабкостях, дезорієнтації. Суб’єкт хоче, може і вміє панувати над собою, виражаючи себе через об’єктивність. Ключовою, на думку психологів, є довіра до тілесного, що дорівнює душевній самостативності – зрілості й повноті Я.

Навряд чи варто це пов’язувати тільки з віковою зрілістю, де жінка, збувшись ілюзій, мрій та химер, сподівано віднаходить опертя в собі й або змиряється, або нарешті починає жити для себе. Опорно увесь “цикл” замкнено на природу, психологію і філософію статі, де передусім важить взаємодія. Але рівноваги, то більше ідеалу досягається далеко не завжди,



адже традиційно переважають вимоги, потреби і пріоритети Іншого. За його “логікою” і відчуттями жінка стає жінкою, коли її тіло перетворюється в плоть. Оцінку (радше оцінювання, ніж поцінування) останньої зробити не складно навіть простакові, адже віддавна існує універсальне мірило, і це мірило – врода.

Умови торгу, до якого, по суті, зведено стосунки (соціопсихологи, і не тільки, послуговуються поняттями політекономії), змушують ту, яка продає, виставляти товар, тобто себе, у найвигіднішому світлі. І коли така суспільна гра покупця / чоловіка бавить, то жінку не лише упосліджує, а, що багато страшніше, знечулює, знеособлює. У своїх контрпретензіях до співрозмовника героїня *Балаканки про руську жінку* Ольги Кобилянської дуже показово обстоює обопільні провини й відповідальність: «в нас іще й мужчина *недозрілий* мати жінку європейського виховання чи там закрою. Вас не разять іще маневри, якими пристають іноді жінки, щоб здобути собі вашу “ласку”. Пудровані лица, помальовані вуста, ненормально затиснена талія, шмати, афектовані рухи, що мають наслідувати грацію, і така інша тактика, що понижає обі сторони. [...] *Що се за поява, така людина? Чи нормальна?..* Чи здорова в культурнім суспільстві? І що представляє собою в тім суспільстві? Що за користь їй з того, а що за хосен йому?..» [3, 334-335]. Отже, вигоди з цього “життєвського базару” сумнівні для кожної зі сторін, а сама процедура принизлива для приватного й соціального статусу людини.

Невідпорний аргумент, яким герої з перемінним успіхом побивають одне одного, oprіч топографічного – Захід, має значущі культурно-ментальні константи: модерність і лібералізм. Протиставляючи, зокрема й у цитованому творі, орієнтальній застиглоті європейську варіативність, письменниця пробує мірою сил підважувати й національну традицію. Але це, так би мовити, надзавдання, бо головним на цім етапі є з'ясування можливостей та окреслення перспектив нових форматів узаємин поміж статями. Отже дослідницьке поле тут надзвичайно широке.

### Bibliography and Notes

1. Бовуар де Сімона, *Друга стаття*: Том I-II, Київ: Основи 1994, Том I, 390 с.
2. Забужко Оксана, *Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології*, [у:] Eadem, *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х*, Київ: Факт 1999, с. 152-193.
3. Зборовська Ніла, *Моя Леся Українка. Есей*, Тернопіль: Джура 2002, 227 с.
4. Кобилянська Ольга, *Зібрання творів*: У 10-ти томах, Чернівці: Букрек 2013, Том I, 467 с.
5. Кобилянська Ольга, *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*. Київ: Дніпро 1982, 359 с.
6. Кобилянська Ольга, *Твори*: У 5 томах, Київ: Держлітвидав України 1963, Том V, 767 с.
7. Ле Бра-Шопар Армел, *Філософський зоопарк: від отваринення до вилучення з людства*, Київ: Пульсари 2009, 312 с.
8. *Спогади про Лесю Українку / Упорядкування Т. Скрипки*, Київ: Темпора 2017, Том I, 368 с.

**Svitlana Kyryliuk**

**THE PERSON OF THE EPOCH IN “THE SILENT FILM”  
IN THE MODERNISM DISCOURSE  
(ON EXAMPLES OF UKRAINIAN PROSE)**

Yuriy Fed’kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Світлана Кирилюк**

**ЛЮДИНА ЕПОХИ “НІМОГО КІНО”  
В МОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ  
(НА МАТЕРІЯЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ)**

*Abstract:* In the article there is paid attention to problems of the person in the end of 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries and its representation in the Ukrainian prose of this period. The key factor is the boundary period – break of centuries – not accidentally, for during that time in cultural life there were happening a lot of brilliant events. They were dominant in further development of literature and culture. In the article is paid attention to the specialities belonging to the general cultural context of time. Special attention is paid to the person in “the silent film” of the Ukrainian prose in the period of fin de siècle, its gestures, facial expressions, view through which the author depicts the character. The object of attention is the prose by Olga Kobylanska, Mykhaylo Kotsiubynskyi and Volodymyr Vynnychenko. In the works by these authors there is clearly traced original “transition” to a new aesthetics. In the works by Mykhaylo Kotsiubynskyi and Volodymyr Vynnychenko it is obvious, although it is not definite in the meaning of style searches. In the works by Olga Kobylanska and Vasyl’ Stefanyk similar “transition” has not clear outline. In their work the attention is focused around the man as the centre - not in the sense of deliverance of author declarations but in the sense of artistic realization of certain artistic positions. This language - the language of “silent film”, whose birth coincides in time with the transition of Ukrainian literature to a new “round” – with the appearance of new technology and the use of new stylistic mechanisms in revealing of the inner world of man. “Silent film” is a beginning tested on the boundary of centuries. There is accumulated complex of representations designed to change the person’s perception of the world, to make it look differently. At the same time we have the opportunity to see the person within this world.

*Keywords:* static / mobility, closeness, frame, silent film, gesture, O. Kobylanska, M. Kotsiubynskyi, V. Vynnychenko

У кількох попередніх працях мені вже доводилося звертатися до проблеми людини кінця ХІХ – початку ХХ ст. та її репрезентації в українській

прозі цього періоду [9], [10], [11], [12]. Ключовим фактором обираю межевий період – злам століть – не випадково, оскільки саме в цей час у мистецькому житті відбувається багато яскравих подій, що відіграють роль визначальних, здатних поширювати свій вплив на подальший розвій і літератури, й мистецтва в цілому. Тобто тут стикаємося безпосередньо з феноменом “історичного часу”, про який треба говорити і який, на думку Райнгарта Козеллека, “можна збагнути шляхом застосування відмінності між минулим і майбутнім, або ж під антропологічним кутом зору – між досвідом та очікуванням” [13, 17]. Коли ведемо мову про визначальні події в мистецькому житті на зламі віків, маємо на увазі, окрім зрушень у сфері літератури, малярства й музики, новий вид мистецтва епохи *fin de siècle* – мистецтво кіно, яке зродилося в цей наповнений новими віяннями та різноманітними стильовими пошуками період як одна з потенційних можливостей “вивільнитися” від уже апробованого часом досвіду й розширити межі самовираження, зрештою – як спроба синтезувати вже існуючі мистецькі досвіди. Потреба синтезу, як зауважує сучасний дослідник Олексій Сінченко в контексті розмови про “кінознавчі рефлексії” Леоніда Скрипника, “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 XX столітті” [19, 478]. Що ж до початків народження мистецтва

кіно, то не меншу роль у ставленні до нього відігравали й суто технічні моменти, вписані у рамки наукових відкриттів *fin de siècle*, хоча, наприклад, Андре Базен наголошував, що “кіно майже нічим не зобов’язано духові наукових відкриттів”, адже “усі головні етапи відкриття кіно були пройдені до того, як були створені ці технічні умови” [2, 48]. Отже, не вистачало ще й якогось іншого “руху”, що завів би цей механізм. Злам XIX – XX століть став тим періодом включення таких механізмів у “рух” – “рух” внутрішній і “рух” зовнішній, коли відбувається їх взаємодія і водночас певне неспівпадіння.

Як відзначає дослідник історії українського кінематографа Любомир Госейко, після перших успіхів живої і рухомої фотографії по Європі – в Парижі, Лондоні, Брюсселі, Берліні, Санкт-Петербурзі, Москві – поступ братів Люм’єрів сягає і України – першим його громадським поступом в Одесі 18 серпня 1896 року за участі французьких кіномеханіків Поля Декора й Маріюса Шапюї. Призначені представником ліонської фірми в Росії Артюром Грюнвальдом, вони об’їжджатимуть територію України від літа 1896-го до осені 1897 року [6, 7]. Любомир Госейко наводить цікавий епізод: у 1897 році в Житомирі вперше знайомиться з кінематографом місцевий кореспондент газети “Волинь” Михайло Коцюбинський; він “побував на сеансах, уважно придивляючись до апарата й екрана та реагуючи вже своєрідним кіномисленням” [6, 8] (зважмо, до цього досвіду освоєння й фіксації побаченого та потенційних можливостей реалізації в пляні технічному побаченого й відчутого

Михайло Коцюбинський звернеться у своєму оповіданні *Посол від чорного царя* (1897)). Письменник зачіпає дуже актуальну в той час проблему входження нового (техніки, але цілком іншого пляну, аніж та, що пов'язана з господарською діяльністю людини) у світ первісного (сталого, узвичаєного) буття. Його персонаж Солонина не просто захоплений мистецтвом фотографії, яка передуює появі кіно, він відчуває її потенційні можливості, її перспективну місію, а звідси – й час, який йому підкоряється, який він здатен затримати за допомогою апарату. Ситуація в оповіданні *Посол від чорного царя* з'ясовує багато суперечностей переломного часу, коли перевага забобонів і страх перед новим, яке майже силоміць втискується у життя людини (в оповіданні – це руснаки, яких дражнять “гуцулами” і з яких персонаж Солонина мав “вибити патрети”), провокує зворотню агресію (Сьюзен Зонтаґ небезпідставно зауважувала, що вже “у самому процесі фотографування криється якась агресія”: “Якщо фотоапарат – це сублімований варіант вогнепальної зброї, то фотографування когось – сублімоване вбивство, тобто тихе вбивство, цілком відповідне сумній, переляканій добі” [7, 22]). Михайло Коцюбинський показує у своєму творі ситуацію, що співвідносна з посяганням на людину як таку (адже навіть слово “вибити” має у своєму корені семантично виповнену агресивність). Людська реакція на таке посягання цілком закономірна: “Коли ми під'їхали до села і я згори глянув на різнобарвну юрму, якою захряс майдан коло корчми, серце моє – серце завзятого фотографа – жвавіше затріпалось у

грудях. [...] Вийняв я з брички апарат, поставив на приладжений товаришем триніжок і тільки що нап'явся чорним сукном, аби *навести на танцююче коло об'єктив*, як серед танцюючих зробивсь якийсь рух, якесь сум'яття, дівчата кинули парубків, збились у купу, а відтак із страшним криком урозтіч...” [14, 253] (письмівка моя. – С. К.). Але, на противагу новому мистецтву – мистецтву кіно, фотографія на зламі століть була вже вповні апробованим явищем (не випадково Михайло Коцюбинський акцентує на непевному, маргінальному становищі тих людей (“діди наші повтікали од панів десь із Буковини чи що...”) – для них усе нове могло мати характер загрози), потребувала заміни чимось іншим, що відповідало б запитам тогочасної доби – доби руху, постійної зміни. Зрештою, усвідомлення цієї потреби й вимагало шукати інші можливості виявлення нових перспектив, розвиваючи при цьому вже існуючі спроможності. В літературі це “програється” досить виразно завдяки вимислу (уявному представленню): “...На відміну від пояснювальних уявлень науки, які роблять світ впорядкованим і зрозумілим, уява в літературі відкриває і розвідує, переступає й руйнує будь-які колишні й теперішні порядки, разом передчуваючи майбутні можливості. Література показує, що людину тягне до переступу й вона не відступає перед жодним конфліктом, водночас почувуючись невразливою у своїй владі творити нові значення і відкривати незвідані можливості” [17, 13-14]. З подібним стикаємося й на рівні стильових пошуків, які пов'язані з “технічними” можливостями слова, які

завдяки автору здатні набувати нових, не властивих йому досі функцій і статусу.

Праця відомого філософа Анрі Бергсона *Творча еволюція*, з'явившись уже за межею нового віку, в 1907 році, зачіпає проблему “своєрідного внутрішнього кінематографу”. У ситуації осмислення становища, вираження й сприйняття відбувається його “запуск”. Звичайне пізнання також “має кінематографічну природу”, – стверджує мислитель, наголошуючи на “калейдоскопічному характері” пристосування до речей: “Саме тому, що кінематографічна стрічка розгортається, вона змушує різні знімки сцени слугувати продовженням одне одного, кожен актор набуває рухомості: він настроює всі свої послідовні положення на невидимий рух кінематографічної стрічки. Власне, процес полягає в тому, щоб добути з усіх рухів, що належать всім фігурам, один безликий рух, абстрактний і простий, так би мовити, *рух загальною*, помістити його в апараті й відтворити індивідуальність кожного окремого руху завдяки комбінації цього анонімного руху з особистими положеннями. В цьому майстерність кінематографу. В цьому й полягає «майстерність» нашого пізнання” [3, 236]. Прикметно, що саме в цей період, як і в попередні культурні епохи (їх можна означувати як перехідні, межові, зламні тощо), досягнення техніки повноцінно вписані в мистецьку й наукову сфери. Їхня взаємодія не може не впливати на розвиток літератури насамперед. Михайло Коцюбинський прочув “енергетику” нового мистецтва настільки, що зумів здійснити перехід у власній творчості від “зовнішньої” обсервації світло-

тіней до аналізу їх у внутрішньому світі людини. “Принципово важливе переакцентування із зображальної на виражальну функцію мови робить Коцюбинського неперевершеним майстром, ефекти новаторства якого не могли бути зрозумілі й прийняті одразу, але їх засвоєння відбувається поступово і розтягується на все ХХ століття”, – небезпідставно зауважує Ярослав Поліщук [18, 31], вважаючи знаковими для автора творами новели *Лялечка*, *На камені* та *Цвіт яблуні* (щодо останнього в цьому переліку творів, то дослідник акцентує на “екрануванні” емоційних переживань). Письменник тяжів до таких в(и)ражень настільки, що наприкінці свого життя, але ще напередодні великих катаклізмів нового віку – Першої світової війни, покине на певний час Чернігів, аби віддатися тій стихії *іншого* світу, представивши свої *Тіні забутих предків* (і не випадково, що саме ними, зафільмованими згодом, у 1965 році, відкриється нова й не менш трагічна сторінка новітньої культурної історії).

Так само й Ольга Кобилянська, що була залюблена в гру однієї з найвідоміших акторок німецького німого кіно данки Асти Нільсен (“Ця непересічна акторка багато в чому збагатила німецький кінематограф. У той час, коли актори ще чіплялися за сценічні виверти, Аста Нільсен проклала дорогу до справді кінематографічної мови й надихала своїх партнерів. Вона чудово вміла справити точний психологічний ефект [...] і змогла осягти сутність кінематографічного впливу деталі” [15, 32]), в 1900 році пропонує читачеві новелу *Під голим небом*, писану, за її словами, “чорно-білими красками...”. Ан-

дре Базен говорить про так званий “естетичний трансформатор”, здатний “підказувати ідею за допомогою метафори або уявної асоціації”, він наголошує: “Зміст не міститься в кадрі, а виникає у свідомості глядача як результат монтажної проєкції” [2, 83]. Власне, цей твір Ольги Кобилянської може слугувати прикладом того, як ефект рухомості застиглих, на перший погляд, “кадрів” (окремих світлин або ж картин) провокує народження *іншої* мистецької мови зі своїм “голосом” – текст не промовлений існує насправді, переходячи іншу якість, суголосну вже новому часові. Ось тут якраз і спрацьовує отой згадуваний Андре Базеном “естетичний трансформатор”. Показовою у цьому пляні бачиться новела *Битва*. Твір належить до пласту тих текстів Ольги Кобилянської, у яких людина перебуває поза “кадром”, лише час від часу з’являючись у тому чи тому “пляні”. Написана в 1895 році (отже – ровесниця кінематографу!), *Битва* з погляду “технічного” цілком уписана в рамки щойно народженого й репрезентованого мистецтва. Насамперед, авторка вибудовує новелу, вилаштовуючи монтажні “пляни” так, аби вони в результаті становили цілісність. Монтажні “пляни” в тексті новели (а їх усього 12) відділяються один від одного (умовно “розрізаються”) рядками крапок – упродовж усього твору авторка дотримується цього “технічного” принципу. Окрім того, в *Битві* Ольга Кобилянська послуговується переважно прийомом паралельного монтажу, а подекуди – й прискореного. Зрештою, аналіз цього твору може стати темою окремою розмови – саме на рівні “виходу” в площину використання (несвідомого

використання!) суто кінематографічних прийомів.

Дещо по-іншому мистецька мова кіно відкривається у прозі Василя Стефаника. В одному з листів до Осипа Маковея автор запитував і водночас відповідав на його закиди: “Чи доконечно тут голоса автора або опису тих ротів, що балакають?” [20, 400]. “Кадр” за “кадром” Василь Стефаник різьбить світ і людину в ньому. В кадр потрібно вдивлятися, зміна кадрів залежить від того, хто вилаштовує їх у тому чи тому порядку, надаючи “руху”. Наприклад, у новелі *Скін Лесь*, який умирає, очима, поглядом “ловився маленького каганця”: “Він держався каганця всією моцею і не давався смерті” [20, 86]). Навіть крик набуває предметності, певної матеріялізованої сутності, його “рух”, “дія” набувають “кадровості” і стають центральним епізодом, поряд із іншими, де маємо темне тло у відблисках світла каганця (“...крик крізь горло не міг продертися, лиш гарячою смолою по тілі розходився. Вивалив чорний язик, запахав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули і заціпилися і пальці затисли. Повіки впали з громом” [20, 87]). Власне, говоримо про умовність “динамічної гіперболізації” (О. Черненко), намагаючись побачити прозу В. Стефаника крізь призму механізмів творення “німого кіно”. “Німе кіно” – це насамперед “мовчання”, “мовчання”, яке здатне оживати і “промовляти”. Хоча, як стверджував Борис Ейхенбаум у статті *Проблеми кіностилістики*, називати кіно “німим мистецтвом” неправильно – справа не в “німоті”, а у відсутності *почутого* слова, у новому співвідношенні слова й предмета [20, 19].

Дослідник називає це “внутрішньою мовою”. Своїм народженням вона завдячує глядачеві – саме він перетворює у “внутрішню мову” побачене. Продукування “звуку” відбувається за межею “кадру”, “голос” народжується з руху, що, на перший погляд, приховується за рухом “кадрів”. Саме цьому “голосу” підвладна людина у прозі письменника. Зрештою, завдяки їй він (“голос”) народжується навіть тоді, коли персонажем нічого не озвучується. Наприклад, як це маємо в новелі *Сон* (“Голос його йшов з вітром до ліса і бився довго од одного дерева до другого”) або ж у творі *Палій* (“Стайня стогнала, позивала зі сну, говорила. Так тяжко дихала, якби десь глибоко в землі душилися тисячі людей [...]”, і далі: “Звізди падали на землю. Ліс скам’янів, а десь з-під землі добувалися скажені голоси і зараз пропадали...” [20, 112]). Таким чином можемо простежити внутрішній “рух” у набуванні нових – передовсім стильових – ознак та виражальних засобів (детальніше див.: [12]). Тут маємо *слово не промовлене*, *слово німе* (радше *за-німіле*), що якраз і є головною ознакою “німого” кіно (за Д. Гриффітом, *Великого німого*). Але ж, за Костянтіном Богдановим, який покликається на позицію Юрія Тинянова щодо “німого кіно”, “німота кіно” постає у вигляді термінологічної умовності, нав’язаної диктатом слова, яке звучить [4, 89].

Саме крізь призму подібних мистецьких подій і явищ варто розглянути творчість письменників зламу XIX – XX століть, які, вловлюючи і вбираючи у себе *fin de siècle*-івський “дух часу”, витворювали світ образів, у якому важлива роль відводилася тому, що перебуває в “міжкадрово-

му” просторі віків – воно надається осягненню лише за умови побільшеної уваги до тих *zeitgeist*-івських настроїв і мистецьких контекстів. І головною в цьому просторі бачиться людина – *власне людина як така, людина як мистець і людина як образ*, утілений авторською фантазією. Їм обом притаманна розірваність, утрата ними цілісності як такої набуває значення, з одного боку, причини, а з другого – постає як наслідок, як результат появи на обрії нового віку людини психологічної, яка вдалася до руйнування усталених раціональних законів буття, привнесла хаос у налагоджений ритм суспільства, вимагаючи водночас підкоритися її тотальній невизначеності на порозі нового часу.

Філософ Ален Бадью, розглядаючи крізь призму минулого віку власне саме століття в однойменній праці, прагне побачити й відчитати століття минуле, оприявнивши його “голоси”. Він акцентує увагу на “неймовірних ментальних розривах тих перших років”, які відлунювали упродовж усього XX століття, коли “з якогось моменту століття захопилося ідеєю змінити людину, створити нову людину”: “Творення нової людини завжди доходить до того, що треба знищити минулу людину. Гостра непримиренна дискусія точиться навколо того, що є стара людина. Але в усіх випадках проєкт настільки радикальний, що під час його здійснення вже не зважають на неповторність людських життів – вони лише матеріял. Немовби звуки й форми, що, відірвані від тональної чи фігура-тивної гармонії, ставали для мистців модерного мистецтва матеріялами, призначення яких треба перефор-

мулювати. Або як формальні знаки, позбувшись об'єктивної ідеалізації, переносили математичні теорії до механізованого завершення. Проект нової людини в цьому сенсі є проект розриву й заснування, підтримуючи на рівні історії та держави однакову суб'єктивну тональність, що й розриви в науці, мистецтві, сексуальності на початку століття. Отже, можна вважати, що століття було віддане своєму зачину. Віддане безмежно" [1, 31]. Натомість дослідник віденського *fin de siècle*-у Карл Е. Шорске пов'язує такий стан розірваності й втрати цілісності на порозі нового часу з появою урбаністичного модерну в архітектурі, психоаналізу Зигмунда Фрейда, зокрема його *Тлумачення сновидінь*, розвитком малярства тощо. Але найголовнішу роль відводить все-таки музиці, крізь призму якої відчувається (передчувається) нове століття і людина як його виразник: "Уже після Першої світової війни Моріс Равель увічнив у своєму *La Valse* трагічну загибель XIX сторіччя. [...] Твір розпочинається начерком окремих частин – фрагментів вальсових тем, розкиданих на фоні замріяного супокою, – які сплетуться пізніше в одну цілість. Поступово ці окремі компоненти – військова фанфара, швидкий легкий крок, лагідне облігато, стрімка головна мелодія – знаходять одне одного. Кожен елемент, із його власною притягальною силою, потрапляє у вир загальної цілості. Приєднуючись до партнерів у танці, кожен із них розкриває свою індивідуальність. Темп пришвидшується; майже непомітно плавний ритм переходить у нав'язливо-напружений, а згодом – у шалений. Концентричні елементи стають екс-

центричними, розрізненими й відірваними від цілості, перетворюючи таким чином гармонію на какофонію. Темп далі шаленіє, аж ось у ритмі раптом з'являються цезури; несподівано головний мотив на якусь мить замовкає й завмирає, – слухач теж зупиняється і вдивляється у порожнечу, що неждано з'явилася перед ним. Безпорадність кожного елемента послаблює загальний рух, хоча цілість продовжує рухатись, невблаганно гнана вперед, так, як це може лише розмір три чверті. Наближаючись до остаточного кінця, коли вальс розпадається у звуковому катаклізмі, кожна тема у загальному хаосі продовжує дихати своєю індивідуальністю, тепер уже ексцентричною і викривленою" [21, 29-30]. Ця розлога цитата, на мій погляд, дуже точно передає настрої початку модерної епохи, зокрема через виразність втілених у слові "рухів" і ритму, власне, її обрамлення – початок періоду *fin de siècle* і завершення цієї епохи постає, незважаючи на метафоричну заангажованість, безпомилково жорстоким і безальтернативним. Важлива місія тут відводиться не лише звукові, а й рухові – ось у цьому й відчитується необхідність і перспективність "кадрування", де кожен рух фіксований і не завжди взаємопов'язаний із попереднім (звідси – злам і ламання ритмів, врешті – остаточне "викривлення"). Навіть поза звучанням музики ці моменти добре вловлюватимуться, даючи можливість "відчитати" за рухами музичні тони.

Так само це представлено і в літературі, зокрема у прозі. Розлогі описи, притаманні XIX-му століттю з його статичністю, малорухомістю (повів вітерця, дзюрчання струмка,



плин ріки або ж особливі прикмети в описі інтер'єру й екстер'єру тощо можуть сприйматися в цьому пляні як симптоматичні й досить показові). Те саме стосується й портрета персонажа в українській літературі – від часів Григорія Квітки-Основ'яненка та його *Марусі*, а згодом Івана Нечуя-Левицького з повістю *Микола Джеря* (тут можна називати й інші імена та твори) портрет як опис зовнішності персонажа, де все “на своїх місцях” і з означеним статусом стійких епітетів (очі як ясні зорі, губи як розквітлі пуп'янки, щоки як пишні рожі, а брівки як тонкі змійки тощо), втрачає свої основні параметри в пляні стильовому насамперед. Портрет динамізується за рахунок його “виходу” за рамки статичності, з одного боку, а з іншого – викривлюється в сенсі “збиття” зі стильового “ритму” – нарочита “неправильність” рис і характеристик набуває статусу руйнації стереотипів і усталених прийомів. “Урухомлення” стає викликом зужитій системі художніх вартостей. Це як “розпадання” вальсу “у звуковому катаклізмі”, про який говорить Карл Е. Шорске, де “кожна тема у загальному хаосі продовжує дихати своєю індивідуальністю, тепер уже ексцентричною і викривленою” [21, 30]. І це “викривлення” стає межовою точкою, своєрідним розмежувальним критерієм, показником, за яким вимірюватимуться наступні спроби “викривлень” до того моменту, доки не набудуть статусу вартостей усталених.

Таким своєрідним “викривленням” бачиться в українській прозі симптоматичний твір Володимира Винниченка *Краса і сила* (чого варта навіть кардинальна заміна слів міс-

цями в назві – спочатку оповідання мало назву *Сила і краса*). Цим твором молодий письменник дебютував у 1902 році на сторінках журналу “Киевская старина”, викликавши до себе неабиякий інтерес метра українського письменства Івана Франка, який відчув тут появу *живого слова, живого руху, живої “сили і краси”*. Я не випадково акцентую саме на цьому оповіданні, оскільки воно написано вже за межею старого століття, коли *fin de siècle*-івські настрої були освоєні й апробовані в різних мистецьких сферах. Крім того, для української літератури 1902 рік означений публікацією на сторінках тієї ж “Киевской старины” статті Сергія Єфремова *В поюсках нової красоти (В поюсках нової краси)*, автор якої піддав жорсткому осудові творчість Ольги Кобилянської та інших письменників нової генерації саме через порушення художніх норм і стереотипів, наявністю у їхніх творах “неясного”, “затіненого” – того, що викликає “змішані” почуття (це головню стосувалося не дотриманої детермінованости вчинків головних персонажів, а також здатністю автора “затемнювати найпростіші речі” [8, 89], піддаючись волі своїх героїв: “Читаючи багато місць *Землі* (критик мав на увазі повість Ольги Кобилянської *Земля*. – С. К.), не можеш позбутися враження, що автор опустився до наївного світоспоглядання своїх героїв, перейнявся їхніми поглядами і віруваннями, запозичив їхній спосіб мислення [...], що й сам цілком щиро вірить у ті невідповідності, про які розповідає з найбільш серйозним і глибокодумним виглядом” [8, 100]). У цій статті всі “кривизни” і “злами” означено, озвучено й засуджено як те,

що порушує усталені норми. Та якщо проаналізовані Сергієм Єфремовим твори Ольги Кобилянської *Під голим небом*, *Земля* вже не належали до категорії дебютних (їхній публікації передувало вже багато інших зразків малої прози, а також повісті *Людина й Царівна*, то оповідання Володимира Винниченка *Краса і сила* стало, як уже зазначалося, першим прозовим дебютом (згадується тут Франкове здивоване “І відкіля ти такий узявся?”). Подив Івана Франка не випадковий. Твір таїть у собі багато того, що якраз і дає поштовх до “зламу”, як і у вальсі Моріса Равеля, де все звично й виправдано, де картина рухома й на перший погляд навіть “озвучена”, хоча дисонує з першим реченням “Тихо-тихо в Сонгороді”. Як бачимо, в оману вводить навіть назва міста – таке маркування здатне поглибити знерухомленість загального тла або ж потвердити *не-реальність* представлених “картин”, як і часте вживання прислівника “тихо”, натомість усьому тут надано руху, усі механізми картини “заведено” – аж до виразного протиставлення й апелювання до традиції, яку автор свідомо “ламає” (чого вартий Мотрин портрет, представлений не так, “як малюють деякі з наших письменників”: “Не було в неї ні «губок, як пуп’янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щок, як повная рожа», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на городі» [5, 23]).

Але повернемося до експозиції твору. Надуживання прислівника “тихо” виконує важливу функціональну роль, про яку пише Зігфрід Кракауер у праці *Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності* (він акцентує на певному “знерухом-

ленні” як актові збереження руху у фільмах “завдяки перетворенню зовнішньої динаміки у внутрішню” [16, 74]). Винниченковий Сонгород постає з цього погляду “рухомим” за рахунок внутрішньої динаміки: “*Тихо* в йому, як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, *тихо* й тоді, як соловейко заливається піснею-коханням по садах, по гаях, по зелених дібровах. А *надто тихо* в літній, робочий день. *Тихо* на вулицях із плетеними тинами, *тихо* на головній вулиці з неодмінною поліцією, управою і будинком про арештантів, *тихо* коло крамниць на базарі, – *скрізь тихо*. Вийдеш на головну вулицю, що гін на троє тягнеться з одного кінця міста до другого, дивишся праворуч – *тихо, пусто й нікого нема*; глянеш ліворуч – тин, дереза і *нікого нема*; куди не глянеш *тихо, пусто*, тільки вітер *тихенько* шелестить та грається листям. Деколи пройде закутаний в сірий балахон урядник із лошам позаду, зжене горобців, що купалися в м’якому, гарячому поросі на шляху, приплентається жид на біді, пробіжить який-небудь Сірко з реп’яками в хвості, скакаючи на трьох ногах і ховаючи голову по затінках, виткне голову з рову свиня, важко зітхне, хрюкне і знов заховається; і *знову все стихне, знову засне*; тільки налякані горобці позлітаються із тинів на гарячий порох та вітрець *тихенько* шепочеться з листями” [5, 21] (письмівка моя. – С. К.). І далі Володимир Винниченко в наступних двох реченнях подає цілком статичну картину – її виразна фіксованість може асоціюватися зі світлиною: “Край міста на горі, на самому вигоні, стоїть маленька, старенька хатинка. Біля неї на подвір’ї

все пошарпане, поруйноване, – клуня обідрана, хлівець без покрівлі похилився, тин ледве держиться, і сама вона теж похилилась, покривилась, облупилась і якось сумно дивиться маленькими віконцями на город” [5, 21]. Зважмо, окрім постаті “закутаного в сірий балахон урядника”, який “деколи пройде”, на початку твору ще нема людини. Її поява (а це постать Ілька, який схилився “на тин і завмер, – ні думок, ні бажань, навіть дихання не почував він у собі, тільки чув, як сонце гріло, пекло в спину, як розливало якісь лінощі по тілі і байдужість до всього...” [5, 22]) – це ще одна світлина, яка лише на якийсь один момент здатна “ожити” (коли з’являється Мотря, Ілько “здригнувся, розплющив очі й підвівся”, а потім знов повернувся до тієї самої пози, “лягаючи й закидаючи руки за голову”). Розмова, яка відбувається між ними, – це радше розмова жестів і рухів – передовсім Мотриних (її запитання “Не впізнав?” супроводжується одночасним рухом-дією: “...підхопила Мотря, якось нервово й швидко зриваючи з голови хустку і пригладжуючи тремтячою рукою чорне, як сажа, волосся, що висмикувалось на всі боки” [5, 22]; “Мотря махнула на себе хусткою, сіла на призьбі і задумалась” [5, 23]). І саме в цей час відбувається “перемикання” уявної “камери” (Ількового погляду) – замість руху в “кадрі” маємо рух самої “камери”, яка наближається, пропонуючи крупний плян: “Чорна, без лиску товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якось мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових

щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м’яке, ласкаве світло...” [5, 23]. Рух уявної “камери” (Ількового погляду) повільний, неспішний – “камера” мовби “приміряється”, вираховуючи власні технічні спроможності, межі можливого “наближення” (“Ілько, пильно слідкуючи за нею, проти волі задивився на красу її, що тепер якось іще виразніше виявлялась на сірому тлі стіни...” [5, 23]). Коли ж Мотря питає Ілька про одруження (епізод на стикові зав’язки і розвитку дії), починається зворотний рух “камери” (Ількового погляду) – через *наближення – віддалення – наближення – віддалення*: “І за сим поглядом, від думки самої про шлюб із нею, він почув, як чогось очі її зробились не такими вже гарними, як груди, коса, стан, губи, ніс стали зразу такими знайомими, самими звичайними, як весь вплив краси її кудись зник і замість нього стала якась ніяковість і навіть нудьга” [5, 27]. Зміна “кадрів” відбувається за рахунок включення “голосу” й “руху” – поява Андрія (Мотря чує спочатку його спів) фіксує “камеру” на певній точці, її статичність дає можливість вловити найменший рух і жест персонажа, який наближається, розпізнати його. Функції “камери” й надалі виконує погляд Ілька – аж до моменту, коли побита Андрієм Мотря “впилася очима в Ілька”, таким чином перебираючи на себе роль уявної “камери”. Вибравши для себе подумки Андрія як чоловіка, тобто “силу”, Мотря, зустрівшись з Ільком знову, каже йому про це – таким чином роль “камери” знову виконує погляд Ілька: “Глянув

Ілько у великій очі, зустрівся з глибоким поглядом, що *обіцяв щось, про щось говорив, чогось прохав...*" [5, 49]. Момент віддалення її від нього (радше його – від неї) передано за рахунок миттєвого віддалення від нього тих чи тих образів і думок (не випадково письменник вживає слово "метнулися": "Він знов глянув на неї, придивився й почув, які стали далекі і дорогі, любі, хороші сі такі знайомі йому брови, губи палкі, очі чудові" [5, 50]), а також виразного руху "камери" від Мотриного обличчя до тину: Ілько "...зітхнув, почухався, ще раз глянув на ласкаву її усмішку і... поставив ногу на тин" (письмівка моя. – С. К.). Таке віддалення й зміна ракурсу дає можливість "камері" схопити тло ("Сонце ледве пробивалось крізь листя і грало на коліні в Ілька; цвірінькали і бились горобці на вишнях, та за тином по вулиці йшли люди до церкви" [5, 51]), за рахунок якого втрачається цінність того, що досі становило центр уваги у творі (образи самих персонажів нівелюються повністю – концентрація на сонячному промені, що *грало на коліні в Ілька*", мовби перемикає рух подій). Вибір не на користь "краси", а "сили" потверджується й зміною пори року (осінь), і акцентом на прислівникові "сумно", яким автор знову таки, як це було зі словом "тихо", надживає, пропонуючи при цьому набір дієслів з виразно означеним "рухом" і "звуком": "Сумно в Сонгороді восени. [...] Сумно. А ще сумніше в темний, довгий, холодний вечір. Вітер неначе казиться – то *стогне*, то *плаче*, то *регит* підніме, то *стиха*, поволі *застука* по віконницях *запертих*, то знов *заскиглить*, *завие*, *заплаче*, й *сипне*, і *сипне* дрібнень-

ким дощем. *Пусто* страшенно; *безлюдно*, тільки тополі неначе з докором хитають чорними вершечками, мов дивуючись, як таки можна вилазить на вулицю в таку негоду" [5, 56] (письмівка моя. – С. К.).

Акцентуючи на нерухомості чи загалом "безподійності" ситуації (зважмо, що навіть ярмарок у творі "тихий, спокійний і навіть флегматичний"). Окрім того, письменник, постійно тримаючи в полі зору "звук" (тут він знівельований апіорі, незважаючи на те, що автор усе ж говорить про "галас, регіт, рев, викрикування, закликання, гукання"), мимовільно "перемикається" в площину зорових рефлексій – уся картина ярмарку мовби прихована ("І туман пилу по всьому"; "... легкий колір флегми на всьому" тощо), але окремі "кадри" вирізняються нарочитою виразністю ("дядько з батогом", "молодий жидок", "засмалена, товстопика дівка", "худенький, маленький, трохи сивенький дядечко з одною випущеною штаниною і з полотною латкою на коліні" тощо). "Камера", вихопивши їх, знову віддаляється, не змінюючи кут зору, щоби в якийсь момент знову "наблизитися". Такі авторські кроки важливі з погляду кульмінації та розв'язки у творі, коли ці критерії мовби збігаються в одній "точці", переходячи у площину рефлексій внутрішніх ("Сей хруск, розкритий вмить рот жовто-рябого, безсиле його тріпання – все се наче морозом пойняло Ількове тіло" [5, 65]). Вбивство голу-ба провокує дію зовнішню – Ількова реакція на вчинок Андрія несподівана, хоча й очевидна певною мірою. Зрештою, тут важливішим є "технічне" розв'язання Володимиром Вин-

ниченком цієї ситуації. Коли Мотря, стаючи на захист Андрія, “як вовчиця, в’їлась зубами Ількові в руку”, від удару падає дотолу, “камера” фіксує, власне, не її, а те, що відбувається в її свідомості, те, що фіксує зір Мотрі: “...в голові страшенно зашуміло, мигнув в очах жовтий тин...”. Звернімо увагу на слово “мигнув”, яке вписане вже в інше контекстуальне поле значень (попереду не випадково вже наголошувалося про думки й образи, які “метнулися”). Тут маємо ситуацію, коли автор обирає інші “технічні” засоби – уже не за рахунок “зіткнення” зужитого й традиційного з новими художніми вирішеннями (як це, наприклад, виявляється в характеристиці Мотрі на початку твору, коли автор послуговується часткою “не”). Потверджує це, зокрема, останній “плян” твору. “Камера” не ставить собі за мету показати “глядачеві” вчинок Андрія (його навіть немає в “кадрі”), а також тих, на чийх очах відбувається подія (вони поза “кадром” також, а їхня присутність фіксується “рухом” звуків – “вмить пронеслось по дворі десяток несамовитих, переляканих голосів”). Натомість Володимир Винниченко послідовно (в порядку тривання рухів) показує “кадр” з Ільком (“Ілько здригнувся, хотів повернутися до Андрія, і крикнувши якомсь “у-е”, скрививсь, схилився і, скоцюрбившись, упав рядом із Мотрею” [5, 66] (письмівка моя. – С. К.)). Набір дієслів і дієприслівників тут доволі промовистий, як і ряд дієслів в наступному “кадрі” (власне, це той самий монтажний “плян”, хоча й рух “камери” донизу цілком очевидний): “Кров виразною червоною стежкою полилась із розпоротого живота, по-

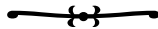
лилась по колінах, по чоботях і стала всмоктуватися в білий, сухий пісок” [5, 66]. Подібні авторські кроки свідчать про зміни у свідомості митця того часу, його “виламування” зі стереотипів і мистецьких кліше. Чи не тому в цей період у літературі простежується побільшений акцент на рухомості не людини, а того, що її оточує, що творить її середовище, чим заповнений її внутрішній світ (не завжди осягнений самою людиною).

Спроба проаналізувати найвідоміші прозові зразки в контексті народжуваного на зламі XIX – XX століть виду мистецтва цілком законна й небезпідставна, оскільки вона вписана в розріз інших явищ, що репрезентують злам століть у європейській культурі.

#### Bibliography and Notes

1. Бадью Ален, *Століття* / Переклад із французької А. Репи, Львів: Кальварія 2014, 304 с.
2. Базен Андре, *Что такое кино?*, Москва: Искусство 1972, 384 с.
3. Бергсон Анрі, *Творча еволюція* / Переклад із французької Р. Осадчука, Київ 2010, 318 с.
4. Богданов К. А., *Очерки по антропологии молчания. Ното Тасенс*, Санкт-Петербург 1997, 352 с.
5. Винниченко Володимир, *Краса і сила: повісті та оповідання*, Київ: Дніпро 1989, 752 с.
6. Госейко Любомир, *Історія українського кінематографа 1896 – 1995*, Київ: Кіно-Коло 2005, 464 с.
7. Зонтаг Сьюзен, *Про фотографію*, Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи” 2002, 189 с.
8. Єфремов Сергій, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1993, 351 с.

9. Кирилюк Світлана, *Антропологічні параметри тіні в прозі Михайла Коцюбинського*, [у:] *Науковий вісник Ужгородського університету*, Серія: Філологія. Соціальні комунікації, Випуск 1 (29), Ужгород 2013, с. 63-68.
10. Кирилюк Світлана, *Жінка з чорним знаком в українській прозі fin de siècle (на матеріалі прози Ольги Кобилянської)*, [у:] *Біблія і культура: Збірник наукових статей* / Ред. А. Нямцу, Чернівці: Рута 2009, Випуск 11, с. 178-183.
11. Кирилюк Світлана, *Людина в "німому кіно" української прози fin de siècle*, [у:] *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. Сухомлинського: збірник наукових праць* / Ред. В. Будак, О. Філатова, Випуск 4.4 (111), (Серія "Філологічні науки (Літературознавство)", Миколаїв 2014, с. 221-226.
12. Кирилюк Світлана, *Людина в чорно-білому "кадрі" прози Василя Стефаника*, [у:] *Прикарпатський вісник НТШ. Слово* 2016, № 2 (34), с. 207-217.
13. Козеллек Райнгарт, *Миңуле майбутнє. Про семантику історичного часу* / Переклад із німецької В. Швед, Київ: Дух і Літера 2005, 380 с.
14. Коцюбинський Михайло, *Твори: В 2-х томах*, Київ: Наукова думка 1988, Том 1, 579 с.
15. Кракауер Зіґфрід, *Від Каліґарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна* / Переклад із німецької І. Андрущенко, Київ: Грані-Т 2009, 384 с.
16. Кракауер Зіґфрід, *Природа фільма. Реабілітація фізической реальности*, Москва: Искусство 1974, 423 с.
17. Нич Ришард, *Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду*, Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип 2007, 64 с.
18. Поліщук Ярослав, *І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет*, Київ: Академія 2010, 304 с.
19. Сінченко Олексій, *Кіномова і / чи "сума мистецтв": кінознавчі рефлексії Леоніда Скрипника*, [у:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Lublin 2016, Volume XV, s. 478-486.
20. Стефанік Василь, *Камінний хрест*, Харків: Фоліо 2010, 571 с.
21. Шорске Карл Е., *Віденський fin de siècle: Політика і культура* / Переклад із англійської О. Коцюмбас, Львів: ВНТЛ-Класика 2003, 320 с.
22. Эйхенбаум Борис, *Проблемы кинотиллистики*, [в:] *Поэтика кино. Перечитывая "Поэтику кино"* / Ред. Б. Эйхенбаум, Санкт-Петербург 2001, с. 13-38.



Vasyl' Zelenchuk

**FOLK, ETHNOGRAPHIC AND LITERARY WORKS  
OF PETRO SHEKERYK-DONYKIV**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Василь Зеленчук

**ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНА ТА ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА  
ПЕТРА ШЕКЕРИКА-ДОНИКОВОГО**

*Abstract:* Petro Shekeryk-Donykiv is the little known figure in the history of Ukrainian literature and in the field of folklore and ethnographic research. The value of his activities can be objectively evaluated by completely exploring his published and archival heritage. Our publication is one of the first familiarity with the phenomenal figure of a Hutsul-writer, a Hutsul-ethnographer, a folklorist and a public man who, by his work, continued the life of material and spiritual culture of Hutsuls for centuries or more.

*Keywords:* Petro Shekeryk-Donykiv, Hutsulshchyna, folklore and ethnographic records, «Ethnographic collection», literary work

«Вівчар, мрійник та поет», – так охарактеризував Петра Шекерика-Доникова італійський антрополог та етнограф Лідіо Чіпріані (цит. за [10, 227]). Однак значно більше різносторонніх зацікавлень таїться у цій дивовижній постаті. Організатор спортивно-пожежних товариств «Січ» та читалень «Просвіти» на Гуцульщині, організатор набору добровольців до Легіону Українських Січових Стрільців, активний учасник Української революції 1918 року, член Української Національної Ради ЗУНР, учасник урочистих подій Злуки ЗУНР та УНР на Софійській площі у Києві, секретар Голови Ради Міністрів при уряді Симона Петлю-

ри, посол до польського Сейму. Двічі його обирають війтом Жаб'євської гміни. За підтримки польських урядовців Петро Шекерик-Доників ініціює будівництво у Жаб'ю Рільничої школи, яка давала гуцулам навички ведення сільського господарства із застосуванням передових швейцарських технологій. За його активної підтримки споруджується Регіональний краєзнавчий музей Гуцульщини у Жаб'є-Ільцях та будується обсерваторія на горі Попіван. Його можна назвати і засновником журналістики на Гуцульщині – у 1935, 1937 та 1939 роках побачили світ унікальні видання «Календаря гуцулського», які Шекерик-Доників фактично редагу-

вав та публікував на його сторінках, зокрема, й власні твори та етнографічні матеріали. Власне, огляд мало-відомої фольклорно-етнографічної та літературної спадщини Шекерика-Доникова і є основною метою цієї статті.

В одному з листів до Володимира Гнатюка Петро Шекерик-Доників подає характеристику рідного села Голови (зараз – Верховинського району Івано-Франківської області), де він народився 20 квітня 1889 року, у доволі негативному ракурсі. За його словами, для жителів села ще наприкінці XIX століття школа «уявлялася ворогом, тягарем і підвищенням податків, а побудувати школу муіли через натиск уряду, але за учителем не старалися і думали, що він сюди ніколи і не прийде» [7, 1]. Однак, успереч сподіванням жителів Голов, до села за надмірне українофільство у 1900 році скеровують на роботу Луку Гарматія, якому вдалося за невеликий період зробити освітянську «революцію» серед місцевих гуцулів. Л. Гарматій не лише дав освіту П. Шекерикові-Дониковому, а й прилучив його до записування фольклорних та етнографічних матеріалів. Вчитель сприяє знайомству свого найздібнішого учня з багатьма творчими особистостями, які в той час відпочивали у Криворівні. За словами Степана Пушика, Петро Шекерик «тягнувся до Івана Франка, Володимира Гнатюка, дружив із Гнатом Хоткевичем...» [12, 663]. Найщиріші, найтісніші творчі взаємини у Петра Шекерика-Доникова зав'язалися з етнографом Володимиром Гнатюком, який багато часу проводив у Криворівні. Саме записи переказів про опришків, із яких більше ста текстів

дванадцятилітній Петро передав Володимирові Гнатюку, і стали поштовхом для виходу в світ *Народних оповідань про опришків*. У передмові до видання Гнатюк пише, що «довідавшись знов про приблизне число тих оповідань (що їх надіслав Шекерик. – В. З.) я спостеріг, що якби до них доложено ще трохи оповідань з інших сіл і від інших осіб [...], їх би збрало би ся стілько, що заповнили би окрему книжку» [3, IV]. Не лише кількістю матеріалу подивував відомого етнографа П. Шекерик-Доників. З великим захопленням відгукувався він і про якість отриманих текстів. У тій же передмові Володимир Гнатюк зазначає, що «найкрасше відданий і найчистіше захований гуцульський діалект у записах д. Петра Шекерика-Доникова [...]. Всякі інші записи, крім Шекерикових, роблені інтелігентами, не в фільольогічних цілях, тому й у них не все видержаний діалект у повній силі. Правда, д. П. Шекерик-Доників також не фільольог, але він, як уроджений Гуцул, який жиє постійно в родиннім селі, віддає його так гарно, що більше не можна від нього жадати...» [3, XII]. Із 258-ми оповідань про опришків, поміщених у збірнику, 104 записані юним Шекериком. Окрім цього, у збірнику поміщено ще 5 співанок-хронік – пісень, які склалися на певну подію і були дуже популярними на Гуцульщині, – і записав їх теж Петро Шекерик. Такий кількості записів, зрештою, і не варто дивуватися. Шекерик жив у той час, коли серед гуцулів ще досить жваво передавалися свідчення про волелюбних гуцульських легінів. Основними інформаторами для нього були батько та близькі родичі. Тема опришківства була добре відома в



родині. Навіть швейцарський мандрівник Ганс Цбінден, характеризуючи Петра Шекерика-Доникового, зазначає, що «це гуцул із крові й кости, а його предки дружили з багатьма великими опришками» [16, 232].

Володимир Гнатюк намагався максимально використати потенціал такого цінного, насамперед у пляні збереження автентики, інформатора. В 1912 році появляються одразу дві Шекерикові публікації, поміщені у XXXI-XXXII томах «Етнографічного збірника»: *Приказуване по умерлим і Похоронні звичаї та обряди в селі Головах Косівського повіта*. У цих статтях автор дає детальний опис приготування до смерті, убирання померлого, ігри при покійникові (подано опис 21-ої гри). При цьому Шекерик зазначає, що проти ігор під час перебування покійника у хаті «виступили були владики, котрі ходили суда по наших горах, Шептицький, а найгірше Хомишин, зачєли були попи й дейкі попівські пидлизні заказувати сї забави, але тепер вже ніхто того ни слухає и робе знов так, ек робили давнійше забави» [4, 266]. З-поміж інших матеріалів В. Гнатюк високо оцінює ті, що їх надав Петро Шекерик, зазначаючи, що вони «подадуть докладний образ похоронних українських обрядів тим більше, що таких повних і докладних описів, як: Петра Шекерика, А. Онищука, П. Тарасевського, М. Зубрицького, не було доси в нашій літературі» [4, III-IV].

Наступним опублікованим матеріалом Петра Шекерика-Доникового була стаття *Як відбуваються коляди у гуцулів*, що увійшла до першого тому *Колядок і щедрівок*, виданих Володимиром Гнатюком у 1914 році. Дещо дивним є той факт, що у чоти-

рьохтомному виданні нема жодного тексту у записах Шекерика. За свідченням Гнатюка, від був «березою» – керівником колядницької ватаги – і, очевидно, сам знав багато коляд. Зате у виданні поміщено велику кількість текстів у записах його учителя Луки Гарматія.

Вісімнадцятий том *Матеріалів української етнології* у 1918 році помістив ще одне дослідження Петра Шекерика-Доникового: *Родини і христини на Гуцульщині*. Автор детально, інколи трохи з гумором, подає опис розвитку людини від зачаття до народження і хрещення.

Марко Черемшина, письменник-гуцул, писав про себе: «Фольклорного матеріалу я не збирав, бо сам був тим матеріалом». Аналогічно можна сказати і про Шекерика-Доникового. У листі до Володимира Гнатюка від 26 червня 1907 року він пише: «...Оповідань про опришки написав сми вже 6. А багато ще маю писати. Я таки багато знаю казок про опирів, відьми, мари, блуд, співанки гуцульські, пісні весільні, проші весільні і т. и. та декілька коледий, круглеків и плесив. Ек приїдете до Криворівні, то прошу написати мені, а я пиду сейчас до Вас и понесу списані оповіданя. Я дуже рад, шо можу написати шос правдиве про моїх предідів Гуцулів» [8, 1]. Майже у кожному з численних листів до Володимира Гнатюка Петро Шекерик інформує про зібрані матеріали. Серед них і казки, перекази та оповідання про опришків, і пісенний фольклор, зокрема гуцульські співанки про Першу світову війну, анекдоти, прислів'я та приказки, опис похоронного обряду, голосіння та, навіть, матеріали про статеве життя у горах. До збирання матеріа-

лу Шекерик-Доників ставився доволі професійно. Про це свідчить хоча б уривок з листа до Гнатюка, писаного у квітні 1926 року: «Я прошу о при- слання мені програми з акад. наук в Києві, по використанню їх Вам зверну [...] та прошу про свої вказівки у цих записках, а я буду старатися дещо записати. Деякі матеріяли вже маю. Тому ще раз прошу о програми і головно про вказівки, як і що записува- ти» [9, 1].

Другий етап публікацій етно- графічних матеріалів у Петра Шекерика-Доникова пов'язаний із ви- данням у 1930-х роках «Календарів гуцульских», де він сам (як редактор) міг визначати, які матеріяли подава- ти до друку. У 1935 році публікується стаття *Календарь (на підставі народ- них оповідань і вірувань)*. Автор подає опис вірувань та обрядів, пов'язаних із релігійними святами впродовж річного циклу та вірування, прив'я- зані до гуцульської метеорології. Поміщено у цьому виданні також 2 перекази: *Від коли лишили старих людей убивати* і *Почеток і кінець сві- та*. А також – більше 100 прислів'їв та приказок із власних записів. У 1937 році Шекерик публікує статтю *Рік полудь звичеїв и віровань Гуцулів*, а у 1939 році надруковано статтю *Коледники*.

У спогадах про театральну діяль- ність організатор Гуцульського теа- тру, український письменник, банду- рист Гнат Хоткевич, характеризуючи акторів-гуцулів, згадує: «Актором головним був Петро Шекерик-Дони- ків з Голов [...] Був розвинений, ба- гато читав, розумний. І все у нього виходило так чітко, до ладу [...] він і в літературі зоставив слід, він і мате- ріяли усім етнографам доставав, і то

першої якості і в найбільшій кілько- сті. Він і політиці був не чужий – за- чувано послував до сойму, чи то до парламенту, чи й туди, й туди. Взага- лі людина потрібна своєму народові, своїй епосі. І тут яко актор був пере- дній. Він розумів на лету, чого я хочу, він виконував роль якнайкраще, з усіма товаришами в злагоді; всім милий, він був душею товариства» [15, 546-547].

Надзвичайно важливе значення для збереження культурної спадщи- ни гуцулів мав творчий діалог Петра Шекерика-Доникова зі Станісла- вом Вінцензом. Видатний польський мислитель і письменник, який вели- ку частину життя провів на Гуцуль- щині, даючи оцінку літературній праці Шекерика, зазначає, що «...він написав може унікальний у європей- ській культурі твір, що не лише відо- бражає самотню, і то духову куль- туру народу, але й є також шедевром мови, тобто гуцульського наріччя. Я дуже добре знаю цей твір, бо не лише підштовхнув його до цього задуму, а й був “повивальною бабкою”, а чи й не акушером при народженні мало не кожного розділу. При цьому мушу похвалитися тим, що відмовив його від банального журналістського жар- гону, який він опанував упродовж ро- ків, на користь автотонної музики та ритму єдиного в своєму роді, на- стільки докорінно українського на- річчя» (цит. за [10, 226]).

І тут якраз доречно буде перей- ти до огляду літературної спадщини Петра Шекерика-Доникова. Вже у фольклорних записах, зокрема опові- даннях про опришків, простежується його літературний талант. Ці записи мають риси невеликих художніх тво- рів завдяки майже непомітній, але

дуже доцільній авторській художній обробці. Першу серйозну літературну «практику» Шекерик-Доників пройшов, редагуючи гуцульський говір у повісті Гната Хоткевича *Камінна душа*. А 1913 року у Львові окремою книжечкою виходить оповідання *На дні озера* про часи татарського нашествия у Карпати. Два гумористичні оповідання – *Козутова рада* та *Єк жінка з розумного чоловіка зробила дурного* – Шекерик публікує у вже згадуваних «Календарях гуцульських». Дослідник Гуцульщини, етнограф Іван Сеньків згадує, що під час наукових екскурсій відвідував Петра Шекерика в нього вдома і той «давав мені читати свій твір, який налічував більше тисячі сторінок машинопису. Це була цінна літературно-етнографічна праця, писана гарним гуцульським говором» [14, 368], над яким автор працював переважно ночами, обіймаючи в той час посаду вйта Жаб'я. Майже одночасно Петро Шекерик-Доників працює над великим прозовим твором *Дідо Иванчік*, а Станіслав Вінценз – над першою частиною епічної тетралогії *На високій полонині – Правда старовіку*. Тарас Прохасько зауважує, що Вінценз свій твір писати «почав після сороківки, чомусь це здається важливим, бо вже набувся і міг робити те, що справді хотів» [11, 4]. Аналогічно можна сказати і про Шекерика-Доникова. Якщо Вінценз відводить собі роль «баби-повитухи» для Шекерикова твору, то Петро Шекерик-Доників у деякій мірі теж був причетним до Вінцензового шедевр. Іван Сеньків зазначає, що «чимало відомостей про народні звичаї, обряди, міти й легенди про опришків надав він д-рові С. Вінцензові для його твору *На високій полонині*» [14, 367]. Як

результат цього спілкування, більше половини першої частини тетралогії присвячено подіям у Головах, родинному селі Шекерика-Доникова.

Роман *Дідо Иванчік* пережив майже детективну історію з містичним обрамленням. Через два тижні після того, як твір був завершений, автора заарештовують. У протоколі обшуку вказані вилучені документи: окрім посвідчення особи, зазначено відношення Інституту українського фольклору, відношення Дому народної творчості міста Станіславова (зараз – Івано-Франківськ), пам'ятка по збору фольклору, контрреволюційна література, його листування і рукописи. Це стало підставою порушити кримінальну справу, яка завершилася вироком: «Шекерик-Доникова Петра Дмитриевича – как социально-опасный элемент – заключить в исправительно-трудовой лагерь на ВОСЕМЬ лет, считая срок с 15 мая 1940 года» [5, 68]. Цього ж року він пропадає безвісти. Під час обшуку було опломбовано, а пізніше спалено (про цей факт теж зазначено у матеріалах кримінальної справи) шафу з бібліотекою. 67 років роман *Дідо Иванчік* вважався зниклим безвісти, як і його автор. Недаремно Станіслав Вінценз, ще раз підкреслюючи унікальність гуцульського письменника, писав, що той був «людиною талановитою, якщо не геніяльною, і створив твір, який, якщо його колись відкопають (письмівка моя. – В. З.), буде гордістю саморідного письменства і пам'ятником старої мови, якому немає рівного (цит. за [1, 350]). Напередодні відзначення 110-ї річниці від дня народження Петра Шекерика-Доникова, рукопис «відкопали» і, за винятком трьох розділів, роман

було видано. Напередодні відзначення 130-ї річниці вдалося натрапити на слід неопублікованих розділів, які вперше привідкрила світові студентка Прикарпатського університету імени Василя Стефаника Марія Григорчук. Літературний шедевр Петра Шекерика-Доникова можна назвати останнім відлунням гуцульської старовини, не зачепленої елементами цивілізації. Кожен епізод твору відтворює духовний і матеріальний світ горян від давніх часів аж до початку ХХ століття.

Як етнографічні записи, так і літературні твори Петра Шекерика-Доникова на перший погляд можуть здаватися дещо переповненими містикою. Однак, як слушно зауважила Олександра Салій, «автор застосував її не для загострення сюжету, відтворення екзотики в місцевому колориті чи створення ефекту сюжетної напруги, а для правдивого (з акцентом на *правду* як естетичну категорію) зображення дійсності, апелювання до безумовної цінності – гуцульської “старовіччини”, відтворення органічного гуцульського світу, в якому людина цілковито злита з природою, а також задля не лише зовнішнього, а й внутрішнього осягнення повноти людського буття (письмівка авторки. – В. З.)» [13, 289]. І це зауваження співзвучне з враженням, яке справили гуцули на Михайла Коцюбинського. Збираючи матеріяли для написання повісти *Тіні забутих предків*, у чому письменникові безпосередньо допомагав і Петро Шекерик-Доників, він під враженням писав у листі до Максима Горького: «Глибокий язичник-гуцул все своє життя, до смерті, проводить в боротьбі зі злими духами, що насе-

ляють ліси, гори і води (переклад з російської мій. – В. З.)» [6, 126].

Незважаючи на те, що велика частина Шекерикова доробку стає все доступнішою для етнографів, фольклористів, мовознавців та літературознавців, його постать оповита якоюсь незбагненно дивною харизмою. І не можна не погодитися із авторкою монографії *“Сей край невичерпаної краси”*: *гуцульський текст в українській художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття* Олександрю Салій, що «з-поміж усіх авторів гуцульського тексту [...] постать Петра Шекерика-Доникова стала об’єднавчою, а тому майже символічною фігурою. Він неначе підхоплює естафету, продовжує тривання гуцульської теми в літературі, охопивши своїм епосом майже всі засадничі проблеми, порушені у попередніх текстах: силу любови і смерти, боротьбу добрих і злих сил у людській душі й у світі загалом, протистояння людини із природою та водночас їхню гармонію, зіткнення язичництва і християнства, врешті, сенсотвірне значення традиції, ритуалу, обряду в житті гуцулів» [13, 72-73].

Спадщина Петра Шекерика-Доникова повільно, не поспішаючи, повертається до свого поціновувача. Дослідники його творчості за метафоричним висловом Станіслава Вінченца, наче «воли, ступають сильно, то повільно йдуть уперед, то спиняються. Скрипом ярма виграють розтяжний ритм гуцульського часу: “Маємо чес...”» [2, 74]. Але маємо ще й велику неорану царину, наповнену фольклорно-етнографічними записами Петра Шекерика-Доникова.

### Bibliography and Notes

1. Арсенич Петро, Ватаманюк Дмитро, *Літописець Гуцульщини*, [у:] Петро Шекерик-Доників, *Рік у віруваннях гуцулів. Вибрані твори*, Верховина: Гуцульщина 2009, с. 347-351.
2. Вінценз Станіслав, *На високій полонині*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2011, 640 с.
3. Гнатюк Володимир, *Передмова*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том XXVI: *Народні оповідання про опришків / Зібрав Володимир Гнатюк*, Львів: Накладом Наукового Товариства імени Шевченка 1910, с. III-XVII.
4. Гнатюк Володимир, *Від редакції*, [у:] *Етнографічний збірник*, Том XXXI-XXII, Львів: Накладом Наукового Товариства імени Шевченка 1912, с. III-IV.
5. *Дело № 28097 по обвинению гр. Шекерик-Доникова Петра Дмитриевича*, [у:] *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд Р-2157, Опис 2, справа 4541 П, арк. 1-70.
6. Коцюбинський Михайло, *Лист до Максима Горького (Криворівня, 29 липня 1911 р.)*, [у:] *Idem*, *Твори*: В 7-ми томах, Київ: Наукова думка 1975, Том 7: *Листи (1910 – 1913)*, с. 126-127.
7. *Лист Петра Шекерика-Доникова до Володимира Гнатюка від 26 листопада 1924 р.*, [у:] *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд № 34, Опис 1, Од. зб. 613.
8. *Лист Петра Шекерика-Доникова до Володимира Гнатюка від 26 червня 1907 р.*, [у:] *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд № 34, Опис 1, Од. зб. 613.
9. *Лист Петра Шекерика-Доникова до Володимира Гнатюка від березня 1926 р. [число місяця не вказано]*, [у:] *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд № 34, Опис 1, Од. зб. 613.
10. Олдаковська-Куфель Мирослава, Станіслав Вінценз: *письменник, гуманіст, речник зближення народів. Біографія*, Чернівці: Книги XXI, 2012, 512 с.
11. Прохасько Тарас, *Від перекладача*, [у:] Станіслав Вінценз, *На високій полонині*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2011, с. 3-4.
12. Пушик Степан, *Геній на гуцульському коні*, [у:] *Idem*, *Твори*: В 6-ти томах, Івано-Франківськ: Нова Зоря 2001, Том 5: *Повісті, есеї, мініатюри*, с. 659-667.
13. Салій Олександра, *«Сей край невичерпаної краси»*: *гуцульський текст в українській художній прозі кінця XIX – початку XX століття*, Київ: Наукова думка 2018, 326 с.
14. Сеньків Іван, *Гуцульська спадщина*, Верховина: Гуцульщина 2014, 528 с.
15. Хоткевич Гнат, *Спогади з театральної діяльності*, [у:] *Idem*, *Твори*: В 2-х томах, Київ: Дніпро 1966, Том 2, с. 501-578.
16. Цбінден Ганс, *Мандрівка по гуцульських горах*, [у:] *Подорожі в Українські Карпати*, Львів: Каменяр 1993, с. 220-266.

**Nataliya Zubyk**

**VERSE ANALYSIS OF UNPUBLISHED POETRY OF PETRO KARMANSKYI  
(COLLECTION OF POEMS *THE AUTUMN STARS*)**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Наталія Зубик**

**ВІРШОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПОЕЗІЙ  
ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО (ЗБІРКА *ОСІННІ ЗОРІ*)**

*Abstract:* In the article there is analyzed poetry of Petro Karmanskyi, based on the collection of his poems *The Autumn Stars* that wasn't published during his lifetime (the forties of the 20<sup>th</sup> century). The study was done in terms of metrics, rhythmic, stanza and rhyming. The poet used only syllabo-tonic system of versification. The majority of his poems are written in iambics (92%). Main dimensions are YA5, YA of various sizes. Among the analyzed poetic writings there is noted syllabo-tonic logaoedic verse. On strophic level are mainly used quatrains, sestinas and sonnets.

*Keywords:* Petro Karmanskyi, poetry, versification, meter, rhythm, metrics, rhythmic, stanza, rhyming, rhyme

Інтерес до творчості Петра Карманського – визначного майстра українського слова – пов'язаний, зокрема, й із поглибленим інтересом сучасних дослідників до явища раннього українського Модернізму та ролі «Молодої Музи» у розвитку українського письменства. Однак історія життєво-творчого шляху цього поета виходить далеко за рамки його участі в молодому угрупованні. З розвитком поетичного таланту мистця народжується сильна духом й водночас лірична особистість.

У реєстрі оцінки життєво-творчого шляху П. Карманського варто виокремити насамперед дослідження

М. Ільницького, С. Яреми, П. Ляшкєвича, Л. Голомб. У їхніх працях подано біографічні відомості про автора, проаналізовано становлення його поетичного таланту, виокремлено особливості тематики творів, вживаннях художніх засобів тощо. Однак досі ще ніхто з дослідників не торкався питання версифікації П. Карманського.

У своїх напрацюваннях ми проаналізували в аспекті віршування чимало творів молодомузівця, написаних упродовж 1890 – 1923 років [1], [4], [7], [8], [9], [10].

Досі маловідома читачеві інтимна лірика Петра Карманського з'явилася у 1940-их роках (за словами Лідії

Голомб, у період «третього цвітіння» автора). Вірші не були опубліковані прижиттєво, а укладені з рукописів автора Якимом Яремою у збірку *Осінні зорі*, яка повністю побачила світ тільки 1995 року в книзі *Дорогою смутку і змагань*. У цих поезіях «поряд із печаллю згасання життя, немовби змагаючись із нею, з небаченою силою вибухає життєва енергія» [6, 116], жага до нових звершень.

Сучасні дослідники називають цю збірку неординарною і феноменальною. Л. Голомб, упорядник досі найповнішого видання поезій П. Карманського, автор монографії про життєво-творчий шлях мистця, стверджує: «*Осінім зорям* важко знайти аналог в українській ліриці» [6, 117]. Справді, у певному сенсі це не стільки інтимна лірика (до виду якої більшість літературознавців відносять дані твори), а насамперед філософські роздуми автора на тему кохання, про силу почуттів людини, що є основою буття.

У запропонованій статті спробуємо на основі поезій Петра Карманського із неопублікованої прижиттєво збірки *Осінні зорі* детально проаналізувати віршування автора з точки зору метрики, ритміки, строфіки, визначити особливості римування та рими. У дослідженні використовуємо формально-статистичний метод.

#### *Метрика і ритміка*

Збірка *Осінні зорі* налічує 72 поезії – 1220 рядків. Усі вірші написані в річищі силабо-тоніки. Прикладів силабічного віршування не зафіксовано.

Версифікаційний аналіз поезій Петра Карманського попередніх періодів показав, що улюблений і найуживаніший метр автора – ямб. За частотністю використання він превалює

також в аналізованій збірці віршів. Засвідчено 66 ямбічних творів (968 рядків), що становить 91,7%. Більшість з таких поезій монорозмірні. Тільки у 5 віршах Карманський звернувся до Я4.

Саме із вивчення ритміки чотиристовопика розпочинається широке використання формально-статистичного методу у віршознавстві спочатку в російській, дещо пізніше – і в українській філології. «Основи статистики ритмічних форм чотиристовопого ямба у російській поезії заклав А. Белий. Він показав, що для російського Я4 XVIII століття характерна більша пірихізація II стопи і менша – I, а подальша еволюція цього розміру пішла у напрямку утворення альтернуючого ритму: послаблення I і посилення II. Подальші дослідження здійснили Б. Томашевський, К. Тарановський, М. Гаспаров. За даними М. Гаспарова, у XVIII столітті різниця між сильною I стопою і слабкою II складала 18%, на межі XVIII і XIX століть – 7-8%, у 1814 – 1822 роках вона зменшується до нуля, а потім II стопа стає сильнішою: різниця складає від 8% у одних авторів до 15% в інших. У середині XIX століття ця різниця трохи зменшується і тримається так тривалий час. Форми Я4 було поділено на два види: без альтернованого ритму, або “архаїчний” (I стопа сильніша за II), та з альтернованим ритмом, або “традиційний” (II стопа сильніша за I)» [2, 9-10].

Я4 в Петра Карманського з «архаїчним» ритмом. Ним позначено 5 віршів (7,6% від усіх ямбів), а саме: *Солодке личенько твоє, Ніч місто саваном накрила, Лютує шторм на чорнім морі, Така ти сонячно-погідна*.

У збірці *Осінні зорі* превалює ямбічний п'ятистовик, який характер-

ний для 54 віршів, що відповідає 914 рядкам (81,8% від усіх ямбів).

Борис Бунчук зазначає: «Ритміка українського 5-стопового ямба XIX століття ще малодосліджена. [...] Значно краще досліджений російський п'ятистоповик. К. Тарановський та М. Гаспаров показали, що у 5-стоповому ямбі метрично сильними (часто наголошуваними) є I, III, V стопи, що спричиняє виникнення альтернуючого ритму. При появі цезури, непостійної за характером, а особливо за місцем розташування, у п'ятистоповику стають можливими відхилення: з'являється висхідний ("французький") ритм, при якому II стопа дорівнює сильній I або й сильніша за неї, і спадний ("англійський" або "німецький") ритм, при якому II стопа дорівнює сильній III або й сильніша за неї» [2, 12].

6 поезій Карманського укладено Я5ц, з альтернуючим ритмом (9% від ямбів). Це такі твори: *Не знаю, хто ти..., Чи в неба кримського, де гори..., Чому?, Ти пам'ятаєш тихі дні осінні, Малює осінь в парку, Ти з летаргії знов мене збудила.*

Я5 зі «спадним» ритмом засвідчено у 18 віршах (27,3%): *Так, як звичайно..., Хоч ти не пуплях..., Дивуюся, які ти маєш чари, Щодня злітались до вікна сороки, Запізно, Восстанне захід кліпнув сонним оком, Ти, як вогонь..., Не поверну тебе в салон з портретами, Я не за те люблю тебе, кохана, Світлані, Не хочу, ні, щоб ти мене кохала, Я знаю, ти лиш граєшся зо мною, Ми розійшлися – й не збагну причини, Осінні дні мандрують, як черниці, Вже попелом надій поїнялись, Ми розійшлися – і не маєм сина, Я знов зустрів тебе, небесна з'яво.*

Я5 з «висхідним» ритмом укладено 26 творів (42,4%): *Заспів, Зійшлися*

*ми знічев'я, Нехай не сходить сонце, Хоч це романтика, незрозуміло, У тобі стільки свіжості..., Як цвіт троянди..., Коли з беріз повиснуть голі квіти, Ні, не любов це, лиш душі потреба, Привабливість твоя не жде пера, Барвінком постелюся на дорозі, Твій усміх... В ньому брила льоду, Сьогодні в мене превелике свято, Немає в мене змоги зобразити, Коли, бува, зустрінемось в трамваю..., Якби ти знала, скільки світла..., Цвітуть останні далії в горах, Я не дурюся, що солодку манну..., В коханні ти розсудлива..., Не знаю я, чи з'єднаний з собою..., Ще раз з тобою під жасмином, Творю тебе по власній уподобі, Епілог (Ми розпрощались так ненадійно), Читаю книгу твого серця, Нам травень килим простелив, Я з уст твоїх, як бджілка з чаші квіту..., Тебе зустрів я в ясний день травневий і Хотів би я портрет твоїй.*

Цікавою, на наш погляд, є остання шістнадцятирядкова поезія, у другій строфі якої фіксуємо 1 рядок, укладений Я6ц (6%). Наведемо цю строфу для прикладу:

Я з уст твоїх пив  
насолоду чудодійну  
І молодів, і бачилось, веснів.  
Чому ж мій рай  
замкнувся ненадійно?  
Чому це все, на жаль,  
було у сні? [11, 281].

u u u u | | u u u u u u u u  
u u u u | | u u u u u  
u u u u | | u u u u u u  
u u u u | | u u u u u u

Окрім того, фіксуємо ще одну шістнадцятирядкову поезію *Я з мрій про тебе...*, у якій 1 рядок останньої строфи має ритм чотиристоповика.

Три вірші написані Я5 з однаково наголошеними I, II, III стопами: *Як екзотичний цвіт оранжерейний..., Зу-*





У збірці *Осінні зорі* хорей засвідчено лише у двох віршованих творах (2,8% від усіх поезій) – *Цілу ніч не спав я, мила* та *Дорі*. Твори написано моно-розмірним Х4 з «традиційним» ритмом (36рядків). Усереднений процент акцентуації стоп виглядає так:

I	II	III	IV
57	94	55	100

Трискладовики в збірці представлені монорозмірними формами. Два вірші – *Вечір замріяний, сріблом политий* та *Ерос* – укладені Д4 (32 рядки, 2,8%). Твір *Ерос* написано Д4ц.у.1. У поезії фіксуємо 6 рядків з атонаціями (досі в трискладовиках Петра Карманського попередніх періодів атонацій майже не знаходимо). Наведемо одну строфу:

І незабутні дні сонцесайні,  
Сповнені туги до божества!  
Чом же сьогодні  
дух неохайний  
Святість кохання  
спрофанував? [11, 264].

uuu|u||uuuu|  
uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|

Анапест фіксуємо також тільки у двох віршованих творах (40 рядків, 2,8%). Цей метр представлений монорозмірною формою Ан3 у поезіях *Я не жалуюсь (чуєш, кохана?)* і *Ти поїхала. Як посмутніло*. Наведемо строфу останнього твору:

Роздивляюсь  
по голих кімнатах –  
Як же пусто  
і холодно в них!  
І могла ти мене понехати  
І позбавити мрій чарівних?

[11, 314]

uuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|

uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|

Прикладів амфібрахія в поезіях збірки не засвідчено.

З-поміж аналізованих віршованих творів зафіксовано силабо-тонічний логед. Така будова характерна для твору *Божеська Іріс* (1,4%). У кожному версі двадцятирядкової поезії засвідчено ритм Д2 до цезури та Х3 після неї. Наведемо першу строфу твору:

Божеська Іріс, кинь ширяти в хмари,  
Викреши з себе іскру щедроти!

Дух мій збудився та про щастя марить –  
Як же без тебе щастя не знайти?

[11, 291]

uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|  
uuuu|uuuu|

26 творів збірки цезуровані (36,1%). Постійну жіночу цезуру засвідчено в 4 поезіях (5,5%), чоловічу – лише в 1 вірші (1,4%). Тільки в поезії *Жив, кажуть, Фідіас* знайдено 2 верси з дактилічними паузами (0,16%).

*Строфіка та римування*

Усі вірші збірки характеризуються строфічною будовою. Переважають монострофічні форми, серед яких, як і у творах попередніх періодів, преважують катрени (62 вірші, 86,1%) з різноманітними схемами перехресного римування: АВАВ – 19 віршів (30,6%); АbАb – 33 твори (53,2%). Два вірші (3,2%) – *Вже попелом надії поїнялись та Елегія* – укладено за схемою аВаВ.

Уперше автор апробує різноманітні схеми з дактилічними клаузулами: а'ba'b – *Не поведу тебе в салон з портретами*:

У щирій дружбі  
з птахами небесними а'  
І з обрієм ласкавим,  
голубим, b

Вони жили та умирали  
чесними, а'  
В серцях своїх  
не знаючи злоби [11, 295]. б  
а'Ва'В – *Не спокушай мене приманами...*:

Не спокушай  
мене приманами а'  
Твого тіла,  
що цвіте весною. В  
Навіщо розставатись  
з ранами а'  
І зайвий раз  
тужити за тобою? [11, 282]. В  
Прикладом римування Ab'Ab' ви-  
ступає тільки перша з чотирьох стро-  
фа вже аналізованої поезії *Розвіялась  
моя остання мрія* (інші укладено за  
схемою AbAb). Наведемо цю строфу:

Розвіялась  
моя остання мрія – А  
І знову, серце,  
знову сталися... б'  
Так мов знічев'я  
ураган повів – А  
Впав дім із карт, лишив  
лиш звалища [11, 308]. б'

Засвідчено два зразки оповитого  
(кільцевого) катреного римування  
(3,2%): АВВА – Запізно; аВВа – Прива-  
бливість твоя не где пера.

З-поміж творів, написаних чоти-  
ривіршами, знаходимо приклади вір-  
шів, у яких поєднуються перехресне  
й кільцеве римування. Так, у поезії  
*Застів* дві строфи укладено за схемою  
АВВА, перша строфа – АВАВ. У віршо-  
ваному творі *Я знаю, ти граєшся зо  
мною* по дві строфи представляють  
схеми АВВА та АВАВ.

Поезія *Чи в неба кримського, де гори...*  
складається з трьох катренів, перші  
два – зі схемою abba, останній – abab.

Серед монострофічних форм фік-  
суємо два п'ятивірші (2,8% від усіх

текстів збірки) з дещо схожими схема-  
ми римування, у яких співзвучні 2,4 і  
5 рядки: АВАВВ – Так, як звичайно та  
AbAbb – *Ми розійшлися – й не збагну  
причини.*

Дещо більше засвідчено секстин  
(4 твори, 5,5%): AbAbAA – *Не знаю я,  
чи, з'єднаний з собою...;* AbAbCC – *Ще  
раз з тобою під жасмином;* aBaBCC –  
*Солодке личенько твоє.*

Також фіксуємо приклад секстини  
за принципом тренарного римування  
AAbCCb у творі *Ніч місто саваном на-  
крила*. Наведемо одну строфу:

Ніч місто саваном накрила, А  
І я, немов летів на крилах, А  
Не чув, здавалося, землі. б  
Я йшов до тебе...

Місяць стежив С  
З-за срібних зоряних С  
мережив,

Від задрощів,  
здавалось, млів [11, 281]. б

Серед творів збірки *Осінні зорі*  
знаходимо приклад восьмивірша з  
катреною схемою перехресного ри-  
мування AbAbCdCd – *Ми розійшлися – і  
не маєм сина.*

Із твердих строфічних форм за-  
свідчено сонет. Ця канонізована фор-  
ма характерна для двох віршів збірки  
(2,8%), однак з різними схемами  
римування. Вірш *Лютує шторм на  
чорнім морі* укладено за схемою AbbA  
CddC EEf GGf.

Цікавою, на наш погляд, є поезія  
*Щодня літались до вікна сороки*. У  
цьому сонеті автор використав лише  
4 рими (АВВА АВВА CDD CDD):

Щодня літались  
до вікна сороки  
І скреготали – гралися зі мною.  
І наливавсь я в серці гіркотою,  
І бунтувався: доки ждати?  
Доки?

Здавалось,  
вчність зупинила кроки.  
Так довго ждав  
я зустрічі з тобою –  
І спалювався тугою-нудьгою,  
Дні волоклися,  
кожен довший року.

Чи ти ніколи присуду  
не ждала?  
І не терпіла від його загрози?  
Чи у тобі страх крові  
не морозив?

Чи ти ніколи нишком  
не ридала,  
Від насміху  
заховуючи сльози?  
Скажи, не краще  
бути нам без пози?

[11, 277-278].

Тільки одна поезія в збірці – *Нам травень килим простелив* – характеризується різнострофічною будовою, однак римування у вірші наскрізне: перша строфа – шестивірш зі схемою римування АВАВСД, друга – п'ятивірш (СDEFЕ), третя – семивірш (FABABСD), четверта – шестивірш (CDEFЕF).

#### *Особливості рими*

Усі віршовані рядки в збірці *Осіньні зорі* римовані. Засвідчено 608 співзвуч. Як і у віршах попередніх десятиліть, переважають жіночі клаузули (наголос на передостанньому складі), їх зафіксовано 400 (65,8%). Удвічі менше чоловічих рим (199 співзвуч, 32,7%). Примітною рисою збірки є використання поетом римованих дактилічних закінчень (9 рим, 1,5%). Цей факт свідчить про тяжіння автора до урізноманітнення віршової форми.

Превалюють точні рими – 383 співзвуччя (63%). На другому місці

за частотністю вживання перебувають неточні рими, їх засвідчено 143 (23,5%). Знайдено 82 (13,5%) приближних рим.

У своїх віршованих творах Петро Карманський найчастіше використовував різнограматичні рими – 381 (62,7%). Удвічі менше зафіксовано іменникових співзвуч – 139 (23%). На третьому місці за частотністю використання є дієслівні рими – 46 (7,5%). Особливістю авторської віршової форми вважаємо вживання нових однограматичних рим.

Так, прислівникових співзвуч знайдено 7 (1,1%): «*повно – молитовно, платонічно – вічно, вільно-безцільно, ясно – передчасно, тремтливо – вдумливо, насильно – прихильно, ненадійно – спокійно*».

Значно більше зафіксовано прикметникових рим – 23 (3,75%): «*бідним – гідне, оранжерейний – мрійну, сонячно-погідна – рідна, щасливий – ревнивий, зрадлива – нещаслива, полохлива – щаслива, неповторна – чорна, незмінною – промінною, криштальних – банальний, єдиний – лебединий, одинокий – глибокий, значкових – піскових, небесними – чесними, щасливі – бурхливі, живе – нове, запахучім – жагучі, гарна – безхмарна, яснішим – ріднішим, пропаще – найкраще, душевну – певну, травневий – рожевий, промінне – незмінне, холодна – голодна*».

Автор використав 10 (1,6%) займенникових співзвуч: «*собі – тобі, твою – усьому, ньому – нікому, того – одного, в нім – моїм, твоїм – усім, всім – нім, твого – того, на кого – твого, нас – вас*».

Засвідчено тільки 2 (0,3%) дієприкметникові рими: «*приховане – непошмінковане, политий – обмитий*»

Таким чином, збірка *Осінні зорі* – приклад незгасання дивовижного таланту Петра Карманського, потужності й свіжості поетичного голосу мистця.

З точки зору особливостей віршування в поезіях простежується певний особливий авторський стиль у виборі форми. Мистець найчастіше використовує ямбічний п'ятистопник із різними його варіаціями, хоча й експериментує із різнорозмірними ямбами. На строфічному рівні спостерігаємо певну «консервативність» у виборі: превалюють катрени, однак новизни додають уперше апробовані схеми римування в чотиривіршах. Також Карманський експериментує із твердою строфічною формою – сонетом.

Автор урізноманітнює використання рим. Частіше, порівняно з попередніми періодами, фіксуємо дактильні співзвуччя. Особливістю збірки *Осінні зорі* є використання нових однограматичних рим. Так, наприклад, уперше засвідчено дієприкметникові співзвуччя.

Одержані нами дані не лише доповнюють знання про українське віршування середини ХХ століття, а й увиразнюють уявлення про поетику Петра Карманського. Варто проаналізувати всі віршовані твори поета для розуміння його версифікації загалом.

### Bibliography and Notes

1. Бижук Наталія, *Віршування Петра Карманського 1900 – 1909рр.*, [у:] *Вісник Прикарпатського університету: Філологія, Івано-Франківськ* 2009-2010, Випуск 23-24, с. 304-308.

2. Бунчук Борис, *Розвиток версифікації Івана Франка*, Чернівці: Рута 2002, 188 с.

3. Бунчук Борис, *Віршування Івана Франка*, Чернівці: Рута 2000, 308 с.

4. Бунчук Борис, Наталія Бижук, *Про форму поетичних творів збірки П. Карманського “З теки самоубийця”*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: Слов'янська філологія, Чернівці* 2008, Випуск 428-429, с. 334-338.

5. Гаспаров М. Л., *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва: Наука 1974, 487 с.

6. Голомб Лідія, *Петро Карманський: Життя і творчість*, Ужгород: Гражда 2010, 246 с.

7. Зубик Наталія, Б. Лепкий і П. Карманський: порівняння версифікаційних систем, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Літературознавство, Тернопіль 2017, Випуск 47, с. 34-53.

8. Зубик Наталія, *Версифікаційний аналіз патріотичної лірики П. Карманського, надрукованої у “Віснику «Союзу визволення України»” 1915 р.*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: Слов'янська філологія, Чернівці* 2015, Випуск 770, с. 13-19.

9. Зубик Наталія, *Поетичні форми П. Карманського (на основі збірки “Al fresco” (1917 р.))*, [у:] *Актуальні проблеми сучасного віршознавства: Збірник наукових праць*, Чернівці: Чернівецький національний університет 2012, с. 185-193.

10. Зубик Наталія, *Поетичні форми Петра Карманського (на основі збірки віршів “За честь і волю”)*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: Слов'янська філологія, Чернівці* 2016, Випуск 782, с. 57-61.

11. Карманський Петро, *Дорогами смутку і змагань: Вибрані поезії*, Львів: Каменяр 1995, 350 с.

12. Костенко Наталія, *Українське віршування ХХ століття*, Київ: Київський університет 2006, 287 с.

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

**Iryna Rozdolska**

**YEVHEN MALANIUK AND UKRAINIAN SICH RIFLEMEN:  
THE PROBLEM OF GENERATIVE DEFINITION  
OF MILITARY GENERATIONS IN LITERATURE**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Ірина Роздольська**

**ЄВГЕН МАЛАНЮК ТА УКРАЇНСЬКІ СІЧОВІ СТРІЛЬЦІ:  
ПРОБЛЕМА ГЕНЕРАЦІЙНОГО ОЗНАЧЕННЯ  
ВОЄННИХ ПОКОЛІНЬ У ЛІТЕРАТУРІ**

*Abstract:* This article is the first attempt to indicate, as determined by Bohdan Ihor Antonych, the typology of the two military generations at the level of the basic identification nodes of the generational identity. It was suggested to consider literary phenomenon of the phenomenon defined by the concepts of “Prague school”, “vistnykivskiy quadrice”, “vistnykivtsi” as a generation phenomenon. Existence and national consciousness of its participants was provoked and determined by the strategies of the UPR Army. There is investigated Malaniuk’s formula of “the late generation”, in which the artist refers to the generation experience sufficient for self-determination of the Ukrainian People’s Republic Army of the Ukrainian Sich Riflemen.

*Keywords:* Yevhen Malaniuk, Ukrainian Sich Riflemen, UPR Army, Sich Riflemen press, military generation, “the late generation”

Творчу постать Євгена Маланюка традиція українського літературознавства прочитує у “вужчих” та “ширших” історико-літературних контекстах: поетичної / літературної спільноти “вісниківців” (“Празької школи”), “вісниківської квадриги”, світоглядно-духового феномену вісниківства, еміграційної літератури як невіддільну і центральну постать зазначених ширших і вужчих панорам. У кожній “точці” зіткнення із культурно-історичним хронотопом

Є. Маланюк усвідомлюється як той, хто випромінює і артикулює дух та ідеї свого часу, означеного героїкою і трагікою боротьби за національну державність 1917 – 1920 років, відчуттям поразки, пошуком нової України і нового українця. При цьому виразно можна відчутти дефініційно-змістове напруження під час окреслень зазначених історико-літературних сукупностей, особливо у літературознавчому сьогочассі, коли білі плями літературного процесу першої

половини ХХ століття щораз більше заповнюються.

На зорі української незалежності поняттям Празької школи початково відкривали і означували літературу української міжвоєнної еміграції. Топос Праги, празького українського культурного середовища у понятті потрактовувався космологічною точкою стильової і культурологічної єдності мистців, першопричиною цілісності творчої спільноти. Літературознавча дефініція Володимира Державина, зартикульована по Другій світовій війні, виявилась у літературознавстві продуктивною, камертонною для низки піонерських розвідок – Б. Бойчука [3], М. Ільницького [6], М. Неврлого [19], магістральних для подальших студій над празькою школою – І. Качуровського [7], Ю. Коваліва [9], В. Просалової [22], М. Слабошпицького [25], О. Климентової [8] та ін., спонукала до появи ряду однойменних антологій, дисертацій, статей, загалом повноцінного літературознавчого дискурсу, структуруючи періоди 20 – 30-х років та 40 – 50-х років ХХ століття в історії української літератури, впливаючи на класифікацію явищ у межах цих періодів. Концепт Празької школи став тим ключем для науковців в Україні, який дозволяв їм відкривати табуйовані в советський час важливі явища української історії ХХ століття, зокрема через роздуми про справжні, політичні причини української еміграції, спосіб існування української спільноти в екзилі, актуалізувати історію УНР, її армії, називати і означувати літературні координати націоналістичного руху, “Вістника” Дмитра Донцова і вісниківства.

Подальші літературознавчі напрацювання щодо явища вісниківської “групи” до рівня націоналістичного напрямку груп в “трикутнику” Праги, Варшави, Львова Р. Олійника-Рахманного [20], “вісниківства” як світогляду чи навіть епохи О. Багана [2], табірного періоду життя і творчості інтернованих вояків армії УНР і І. Срібняка [26], Н. Сидоренко [24], М. Крупача [10] розширили їхні семантичні історико-літературні межі, розпросторили на поле поняття Празької школи, актуалізуючи думку про його вторинність. Зокрема, відкриття явища табірної літературної життя, що його вели недавні вояки УНР Є. Маланюк, Ю. Дараган та ін., відсуває точку початку Празької школи в раніший час, 1920 рік, чи, можливо, ще далі, а чи існування інших літературних груп у міжвоєнний час, у яких “пражани”-“вісниківці” брали участь – від “Танка” до “Ми”. Таким чином теза енциклопедичного гасла про те, що “...назва школи відображає умовність” [13, 506], набирає щоразу більше аргументів переводячи поняття у статус проблеми, яка потребує уточнення, перегляду – і не лише на рівні кореляції “частини” та “цілого”, “більшого та меншого”. Тепер самé літературознавство наштовхує на думку про те, що історико-літературна спільнота, яку означають частково синонімічними термінами *вісниківської квадриги, вісниківства, Празької школи*, потребує якихось “більших”, “ширших” семантичних рамок, у яких би “примірилися” усі означники.

У 1930-ті роки почне артикулюватися тема присутності двох воєнно-літературних поколінь у галицькому літературно-критичному дискурсі, яка не отримала розвитку

у літературознавстві. Б. І. Антонич у статті *Poezja po tej stronie barykady* (*Поезія по цей бік барикади*) висловився про одне воєнне утворення із стрілецьким часописом “Шляхи”, яке поетично охрестилося у вирі війни, інше ж воєнне покоління, яке “незабаром з’являється на видноколі”, “хронологічно відповідне” “галицькій стрілецькій групі; воно починало свою творчість в інтернованих таборах” [1, 903]. Відомо, що Є. Маланюк опирався клясифікуванню власної творчості у рамках Празької школи еміграційної літератури, вважаючи поняття невдалим [15, 5-6], а себе у жодному разі не письменником-емігрантом, на чому також акцентують літературознавці [20, 83]. Тож варто спробувати окреслити означену типологічну проблему з увагою до суджень Є. Маланюка, в основних точках генераційної ідентичності феноменів.

Із Маланюкової *Книги спостережень* та інших розвідок можна вилущити його погляд на себе і оточення через призму інваріанта спільноти, втіленого у варіанті покоління. Його формула – “спізнене покоління”. І це самоозначення чомусь залишилося за кадром і маланюкознавчих студій, і літературознавства загалом.

У мемуаряльних дописах *Леонід Мосендз (В п’яту річницю смерти)* (1953), *Спізнене покоління (Леонід Мосендз і інші)* (1958) Євген Маланюк озирається на болючі проминулі дні життя, шукає відповіді на питання: хто ми, обуджені на українців у вирі Першої світової війни та визвольного змагу армії УНР? Визначальним історично-суспільним подразником генераційної свідомості вбачає насамперед «Визвольну Війну» і екзистенційну вікову та політичну недозрілість

юнацтва у момент воєнного вибуху, політичну сліпоту старших. А сукупне усвідомлення генераційної неготовності до історичного здвигу прийшло уже у таборах, і “заподіяло в душах ту «психічну травму»” [16, Т. 2, 244]. Пробудження національного інстинкту молодих автор пов’язує із військовістю, яка спочатку проявлялася у рамках імперіяльних структур. “Хоч, переважно, всі ми мали т. зв. національну свідомість у тій чи іншій мірі. Переважно військовики (і в цьому найяскравіше наша свідомість, скорше інстинктивно проявилася)” [16, Т. 1, 173]. Факти життєпису і самого Маланюка, і його побратимів виразно це підтвержують.

Соціокультурний контекст Російської імперії пригнічував національну свідомість “своїх” народів, русифікував світовідчуття, в результаті чого етнокультурні семи Дому у свідомості зникали. Леонід Куценко, пишучи про драму життя Євгена Маланюка, невипадково виводить його “національну самоідентичність і народження українського письменника” із періоду 1914 – 1923 років, у який той увійшов як “російський інтелігент” [12, 98], не особливо перейнятий проблемами власного національного означення, гордий із приналежності, наприклад, до складу Київської військової школи, “старого вогнища міліт[арного] й громадянського виховання” російського офіцерства: “Моя *alma mater*”, “їй я завдячую все: і здоров’я (фігуру), й характер, який він не є...” [12, 98]. Тут він навчався після мобілізації до російської армії до 1916 року, згодом служив у 30-му запасному піхотному батальйоні, а з серпня 1916 року – на західному фронті у складі 2-го Туркестанського



стрілецького полку, командир кулеметної сотні, зі званням поручника, “свідомий та зразковий офіцер російської армії” [12, 99], авторитет якого цінують його солдати. В армії УНР Маланюк – бойовий офіцер, вірний своїй армії і державі до останніх трагічних подій листопада 1920 року, сотник, діловод при Головному управлінні Армії, обер-старшина оперативного відділу Головного управління Генерального штабу Української Держави, старшина для доручень помічника начальника Генерального штабу УНР (1918), ад’ютант помічника начальника штабу Дієвої армії УНР, ад’ютант командувача Дієвою армією УНР (1919) В. Тютюнника, ад’ютант начальника штабу 1-ї Туркестанської дивізії полковника Є. Мешковського [28]. У своїй статті-спомині про нього, написаній уже у Щипьорно у 1922 році, Євген Маланюк обрисує власний шлях від офіцера російської армії до старшини армії УНР, який пройшов 1917 рік під знаком “справжнього запорожця” Мешковського, духовного батька, “органічного”, тобто із виховання і крові, “українця”, хоч політично “несвідомого” політично, але свідомого “органічно”, “національно-ділчичним інстинктом, одержаним у спадщину від дідів і прадідів”, якому завдячує “національне і життєве спасіння” і доведення “нас до «землі обітованої» – до Києва” [16, Т. 2, 266-267]. Л. Куценко підсумовує два етапи національного самоусвідомлення мистця, що їх розмежовує факт поразки змагань армії УНР, “романтичний” і “етап національного, політичного, духовного і естетичного самовизначення” [12, 110].

Таким чином національна ідентифікація учасників війська УНР під час

його національно-визвольної епопеї стала початковим етапом ментального окреслення покоління насамперед у форматі українства, усвідомлення якого продовжиться уже у таборовий період – у форматі літературної практики українською мовою. Інші означники генерації “спізненого покоління” – військо і воїнство, зброя і озброєність, уособленням яких для Маланюкового покоління стала армія УНР. Листопад 1920 року, коли армія УНР була роззброєна та інтернована до таборів у Польщі – Каліші, Щипьорно, фіксує увагу Є. Маланюка на визначальності концепту озброєності у свідомості вояцтва та власній у зв’язку із необхідністю скласти зброю. Рядки його споминів, переповнені мукою і болем від переживання поразки і втрати себе самих в акті роззброєння – позбавляння частини ідентичності. Для Маланюка навіть за багато літ по тому – досі “найстрашніше” – тотальний настрій вмирання частини колективної душі нового українця вібує у кожному реченні: “...Безнадійно імлістий листопадовий день над Збручем. День, коли армія – згідно з якимсь там параграфом “міжнародного” права – віддавала зброю. [...] Це був символ якби прилюдного позбавлення народу його мужеськості” [17, 257].

Попри роззброєння і формальний статус військовополонених у таборах, арміїці зберігали там військову структуру, ідею армії УНР. Євген Маланюк небезпідставно говорить про “таборовий період нашого існування” [16, Т. 2, 375]. Генераційна самоідентифікація наддніпрянської молоді відбулась уже у таборах інтернованих. Розчарування у “старших”, у провіді, особисте переживання влас-

ної роззброєності, “обеззброєності”, “скінчености” Визвольної війни [16, Т. 1, 174], недавнього минулого у всіх можливих історично-емоційних нюансах, викликало розпачливі питання не лише в самого Є. Маланюка, але і в усіх. “Як це сталося, що ми, аджеж озброєні духом великої ідеї, опинилися у таборах? Як це сталося, що ми, адже ж ідейно непереможені, тепер – переможені й безсилі? Як могло статися, що ми, сини Батьківщини, батьківщину – покинули, і Вона – залишилися без нас, її вірних синів!” [16, Т. 2, 373-374]. Літературна організаційна діяльність полонених у товариствах “Сонцесвіт”, “Веселка”, під час зібрань мистецького, освітнього характеру, у часописах тощо буде початком літературної творчості того ґатунку, що його згодом кваліфікуватимуть “празьким”, початком літературного оформлення військової генерації УНР. Творчість українською мовою, вибір мови для творчості – із перших у парадигмі ідентифікаторів покоління, форма його вислову.

Євген Маланюк також не оминув цієї “стації”, також пройшов свій шлях до творчості українською мовою. Нічого дивного, що освічений інтелегентний юнак, вихований шкільництвом і загально-культурною атмосферою петербурзької Росії, розпочав перші проби пера російською мовою – “гімназійні та юнацькі вірші” [17, 167]. Такими ж є і особистісно-медитативні твори, написані напередодні Першої світової війни, – *Портрет* (1911 – 1912), *Февраль* (1912). Леонід Куценко зазначає про поетові творчі відгуки на Першу світову війну російською, до яких відносять поезію *Ети вечера с хрупким морозом* (*Ці вечори із легким морозом*) [17, 167],

а також датовані *Мобілізація* (*Мобілізація*) [17, 169], *Вот ты спишь, странно тихий и желтый* (*Ось ти спиш, дивовижно тихий і жовтий*), посвяти Ользі Юзковій, виокремлює “російські таборів поезії” [17, 168]. Загалом хронологічні рамки поетичних писань Є. Маланюка російською мовою охоплюють 1911 – 1923 роки. Творчість українською мовою бере початок із 1920 року, симптоматичним, але ще не остаточним, знаком якої є його поезія 1920 року *Ісход* із мотивом покидання Батьківщини, а 1923 року стосується, як обґрунтовує Куценко, Маланюків остаточний вибір поезії як життєвого покликання і життєвого майбутнього, способу існування: “І справді, саме 1923 рік став роком, коли таборового публіциста, критика, поета переміг Поет, роком, коли бажання писати вірші переросло в усвідомлення неможливості їх не творити” [12, 140]. А “потрясіння поразкою УНР зробило Є. Маланюка українським поетом” [12, 139], а в таборах інтернованих проявиться його українство – літературною творчістю українською мовою.

Юрій Дараган, першість якого Євген Маланюк означає у відкритті історіософської поетичної площини щодо тем княжої доби, українським поетом “народився” (Леонід Куценко) власне у таборах інтернованих, де за чотири роки створив близько сімдесяти поетичних творів, переклади з чеської мови. А до того юнак мішаного грузинсько-українського етнічного походження, вихований у зросійщеній родині материних родичів на тогочасному російському культурному продукті, за власну мистецьку мову обрав російську, якою написав перші свої віршовані спроби.

Таким був перший його вірш у віці чотирнадцяти років у часописі “Закавказь”, кілька років пізніше ще два цикли поезій. Тоді він мріяв із підлітковим максималізмом «Боже, зроби зі мною, що хочеш, якщо треба – замуч мене, покаліч, задуши, але дай мені стати великим, признаним поетом” поза конкретними національними координатами. Перша світова війна застала хлопця учнем Тираспольського реального училища, звідки його мобілізували до російської армії. На фронті він отримує чин підпоручика російської армії, переживає національне прозріння: “З 1915 старшиною на фронті. Був ранений. Революція мене захопила після поранення у Петербурзі. Вихований на чорносотенцях в душі здорового російського патріотизму, але знаючи твердо, що я “малорос” і нащадок запорозького старшини, у травні 1917 року я вже був членом Петербурзької української Військової ради і розумом твердо рішив, що я мушу бути завжди у ґрунті тієї російської модифікації (як я тоді рахував малоросів), до якої я належу по крові. У кінці 1917 року я вже був у Києві. Думкою ніколи не зрадив українству, а серцем? Серцем українизувався поступово [...] тепер бути “не українцем” я у жодний спосіб не зможу, і що б зі мною не виробляли, я завжди зостанусь чи ув’язненим, чи розстріляним, чи помилуваним, але назавжди – українцем” [21, 727-728]. Після революції 1917 року, із утворенням Української Народної Республіки та її збройних сил, вступив до лав Армії УНР. У 1919 році – командир кулеметної сотні у Житомирській юнацькій військовій школі [4, 195], з лютого 1919 року –

ку другої кадрової кінної дивізії”, яка з березня 1919 була переформатована у 30-й кінний Український полк 5-ї дієвої кінної дивізії [18]. Із 1920 – курсовий старшина Юнацької старшинської школи армії УНР під командуванням генерала Миколи Шаповала [21, 725]; цей статус він збереже і у табірних умовах – до 1922 року [18]. У таборах інтернованих після поразки у національно-визвольних змаганнях 1917 – 1921 років разом з іншими воюючими розділив долю своєї Нації і своєї Армії. Л. Куценко справедливо підсумував, про “феномен генної пам’яті українського народу. У двадцять три роки російський патріот із виховання відчув себе покликаним кров’ю, відчув себе українцем” [21, 728].

Проблему формування світогляду Леоніда Мосендза виокремлює Ігор Набитович, гостро дискусійну у середовищі української еміграції, вказуючи на підсвідомий патріотизм мистця, який проявився у 1918 році під впливом геополітичних зрушень та власної уваги до української історії. А до того, до 1918 року «був, – як сам визнавав, – російським (не малоросійським) “патріотом”» [18, 32], хоч походив “із українсько-польсько-литовського роду, без краплі московської крові” [18, 28], занепокоєний розпадом Російської імперії і “непевністю майбутнього” [18, 33]. У російську царську армію мобілізований 1915 року після закінчення семінарії. Навчання в Алексєвському військовому училищі дало звання підпоручника. Дослужився до найвищого рангу для некадрових офіцерів – штабс-капітана [18, 29], а з 1917 року згодом в армії УНР [18, 3].

Таким чином час війни у форматі УНР є початковим етапом проявлен-

ня Маланюкового покоління, на якому відбулося духове його прозріння, ідентифікація із Нацією через Армію – “Але той могутній історичний дух, що створив був Армію і рухав нею, – не міг не відбитися на всіх тих зовнішньо різних людях, не міг не дихнути на них своїм пропалюючим вогнем, не міг не залишити на них свою печать” [16, Т. 2, 373]. Звідси самоідентифікація із “новою Україною” – як Україною воюючою, Україною озброєною – *Ukraina combatanta*, *Ukraina militans*. І від таборового періоду літературно наснажені військовики у пошуках спектру значень поняття генераційного “ми”, його долі й ролі в історичному процесі, акцентуватимуть свою увагу на зазначених ідентифікаторах – армії, зброї, воїнства, українства, державництва. Й ці історично актуалізовані концепти генераційної свідомости, що означували біографічні колізії УНР-івського покоління, почнуть ідентифікувати літературно-творчі його обрії, проявляючись концептуально, конструюючи художній світ у різноманітних значенневих спектрах.

Українські січові стрільці із перших днів формування легіону і упродовж усієї визвольної епопеї сприймали власну історичну роль “збройної репрезентації народу без держави влади – у формі власного війська” [5, 23] народу українського, що було частиною стрілецької визвольної ідеї.

Стрілецьке покоління в оцінці Є. Маланюка потрактовано каталізатором національного пробудження його власного [17, 265], значущим його ідентифікатором в аспектах установки національної соборности, та й генераційним ідентифікатором

узагалі, який сприяє означенню ще одного воєнного, “спізненого”, покоління у рамках опозиції – “свій”-“інший”. При цьому актуалізовано ряд поколінневих установок січового стрілецтва, зокрема приклади національної соборности, дисципліни, структурованости, національної самосвідомости, загалом відзначає непроминальність внеску стрілецтва у процес оптимізації національного характеру новітнього українця – “покрутянського стилю” [23].

“Соборництво” – одна із генераційних установок січового стрілецтва, один із поколінневих його ідентифікаторів. Власне генераційне “ми” Усуси означували як військо українське, тобто України, а не лише галицьке, з Галичини чи для Галичини. Промовистими виявами чого є сама назва військової формації “Українські січові стрільці”, її стрілецька визвольна ідея, стрілецький гимн, стрілецький герб, всеукраїнські координати бойової географії війська, місць трагіки і героїки, стрілецьких могил. Стрілецька ідея актуалізувала “збройну боротьбу з історичним ворогом України за визволення українського народу з московської неволі, за вільну, самостійну українську державу” [5, 22]. У стрілецькому гимні *Ой у лузі Червона Калина* (1914) концептуальним образом постає майже Шевченків образ України з широкими степами і буйнесеньким вітром, зі стрілецьким імперативом “Розвеселити нашу славну Україну”. Степан Ріпецький невідповідно характеризує ідейний зміст стрілецького герба авторства стрілецького художника Івана Іванця, що був на прапорі УСС, як “соборний”, “український герб в об’єднаному виді київського Архи-

стратига Михайла і галицького лева, що символізував соборну українську національно-державну ідею” [5, 25].

Соборницький мотив проявиться у стрілецькій літературній площині повною мірою – через топоси України, Києва, Шевченкової могили, Дніпра, теми “Київ наш!”, “на Київ!”, “Стрільці у Києві”, “Стрільці на Великій Україні”, теми Крутів, Аскольдової могили у поетичних, прозових, документально-публіцистичних публікаціях.

Відчуття національної одноцілості в УНРівців, історично втілене у спільній знаменній події Злуки західноукраїнських і східноукраїнських земель, має свою специфіку представлення – насамперед геополітичну, зумовлену історією та політикою воєнного часу, втілену у диспропорції більшої частини України, тобто “України великої”, щодо меншої галицької, структурної підпорядкованості останньої (ЗО УНР) “головній” частині та її великої історичної жертвовності в ім’я визволення наддніпрянських братів. Спадщина Є. Маланюка, якого вважаємо речником його покоління, відображає чимало непростих нюансів соборницьких екзистенційних переживань українця, воїна і мистця. Є у ній і ця неоднозначна теза: “Кров’ю свідомих будити до національного життя велику масу. Тому не може бути жодних нарікань про страту Галицької армії на Східних Землях України. Вона мусила улягти для державного відродження Східних земель, і в цьому велика її заслуга” [14, 348]. Генерал армії УНР Микола Шаповал, як підмітив Ярослав Тинченко, такого напрямку політики Симона Петлюри не підтримував, навпаки, критикував, наголошуючи: “Ми можемо зректися на якийсь час Волині, Чернігівщини

і це нам не перешкодить в будівництві української держави, але без Галичини ми української держави не збудуємо” [29, 205]. Військова історіографія рясніє фактами, які окреслюють проблему підпорядкування однієї армії іншій у результаті тактичних і стратегічних об’єднань, зумовлену відмінними армійськими традиціями кожної, чи утискові політичні угоди проводу армії УНР щодо УГА упродовж усієї війни, як, наприклад, мирний договір С. Дельвіга з польською армією про демаркаційну лінію, у якому не було враховано інтереси галицького війська [29, 41]. На іншій шальці військової історії – спільні блискучі походи обох армій на Київ 1919 року, численні рейди галицьких частин під командуванням УНРівців і навпаки, УНРівців під галицьким проводом. При цьому Є. Маланюк мав відповідальне ставлення до проблеми національної взаємної соборності, усвідомлював її як загальнонаціональну потребу, про що неодноразово наголошував, що вона має стати загальнонаціональним імперативом і щоденною практикою співжиття галицької і наддніпрянської частин українського народу. Вважав, що “взаємне доповнювання себе мало ту цінність, що українська Нація видобулась хоч на час із тяжкої неволі” [14, 347]. Безпосередня обсервація патріотичної поведінки стрілецько-галицьких представників у провіді армії УНР, А. Мельника, Є. Коновальця, про яких він залишив захоплені рефлексії [17, 266-267], утверджувала у свідомості Є. Маланюка соборницькі переконання, спонукувала відкривати стрілецький сегмент українського збройного чину, раніше зовсім йому невідомий. Дописи *Першого листопада (1928)*, Ми-

хайло Гайворонський, Львів і Галичина (1955), Крути (1941), вислів 1952 року про січового стрільця Василя Вишиваного-архикнязя Вільгельма – “полковника нашої Армії” [14, 697] окреслюють його бажання особисто пізнавати Західну частину батьківщини, її терени, культурну специфіку, мистецькі феномени. Л. Куценко відкрив у життєписі Є. Маланюка чимало сторінок, пов’язаних із його подорожами Західною Україною у період 1926 – 1943 років – карпатським регіоном, Тернопільщиною, Волиню, Закарпаттям, буттям у Львові і першими порівняльними враженнями про них, що – як впізнавання-пошук обрисів тієї своєї рідної і далекої, покинутої “великої” України, яку не знайти ніде [11]. Постать Івана Франка у Маланюковій есеїстиці осмислюється спочатку як галицький український феномен, а потім уже національний, також стає маркером його відчуття національної соборності.

Два воєнні покоління становили єдність у загальному власному національному ідентифікуванні із українством через глобальні означники – української мови, українського слова, феномену Шевченка, воїнства, української державницької і військової традиції – козацької, давньоруської, України як національного дому і дому душі, Києва як серця України. Однак національно-екзистенційне охоплення історичного хронотопу національного дому у означених спільнот різне. Треба розуміти, що інакшість зумовлювалась тривалим історичним геополітичним великою вододілом” між Галичиною і “великою Україною”, що витворив етнічні-ментальні феномени “галичанства” (Микола Шлемкевич) і наддніпрянства. Дві армії

виростали із військового вишколу імперій, Австро-Угорської та Російської, відмінних політикою системно-адміністративного керування, військовими засадами. Злучення військових форматів в одному внаслідок соборницького об’єднання України та її армії, як зазначають історики, лише підкреслило ці відмінності [27]. А ще такі політичні колізії визвольної війни, що їх представники обох армій не могли пробачити одне одному в історіографічних оцінках уже 1920-х – 1930-х років, як, наприклад, “пожертвування” Галичини Польщі, що його здійснив С. Петлюра під час Варшавської мирної угоди договору у квітні 1920 р., що його прихильники УСС вважали зрадницьким [29, 4].

В актуальному їхньому тогочасі, їхньому «тут і тепер» історія розкривалась по іншому – кожна армія вела власну траєкторію героїчного чину, позначеного кров’ю жертв і героїв, місцями трагії та героїки, місцями вічної слави. Якщо придивимось до героїчного хронотопу років національного-державницького змагу, зартикульованого у художньому слові, побачимо означені відмінності.

Якщо для стрілецьких авторів мотив листопада в поезії пов’язаний із героїкою стрілецького чину 1 листопада, здобуттям Львова і проголошенням ЗУНР та галицькою традицією поминання померлих, як у поемі Романа Купчинського *Великий день*, то у Євгена Маланюка цей мотив має “уенерівське” смислове навантаження – складання зброї над Збручем, фіяско і смерті армії та власної екзистенційної катастрофи військовика-українця. Далі відмінність топосів військової героїки – стрілецькі топоси героїки Маківки, Лисоні, карпатських

офензив і топоси “Зимових походів” армії УНР, що відлунюють у Маланюковій творчості. Концепція героя, розлого розгорнута у літературних генераційних дискурсах, теж відмінна, є ідейно-художнім продовженням конкретного війська і його практики військовості. Дмитро Вітовський у стрілецькій художній візії героя і провідника, *Гуцульський курінь* Олеса Бабія та – Василь Тютюнник чи Євген Мешковський у Євгена Маланюка. Національна соборність – одна із генеральних тем стрілецького покоління, вихованого у “галицькому” напрямку задивленості на велику Україну; у наддніпрянського ж – не така значна, напевно, зумовлена станом початкового відкривання західного обрію України або ж особистим автопсійним досвідом. У самого Є. Маланюка “соборницько-геройським” ідейним навантаженням наділені постаті тих галичан, які проявилися у армійській історії УНР, – Є. Коновальця і А. Мельника, а західноукраїнські терени, які відвідував особисто, – сприймалися як майже схожі із рідними, “своїми”, місцями. Прикладами соборницьких інтенцій обох генерацій можна сприймати спільну літературно-меморіальну тему Крутів, факти тотальної присутності наддніпрянського історіографічного дискурсу у галицьких стрілецьких виданнях 1930-х років *Літопис Червоної Калини*, *Стрілецький календар-альманах*, потрактовані редакціями невіддільною частиною загальної визвольної історії України у 1914 – 1920 роках. А подальші типологічні студії зможуть більше увиразнити художню специфіку обох генерацій. У результаті відкривається перспектива клясифікування українського літературного процесу

двадцятого століття за генераційним принципом, у якому співіснують два воєнні покоління – Маланюкового, окреслюваного в рамках армії УНР, що його він назвав “спізненим”, та стрілецького, що означувалось у процесі парамілітарного і мілітарного структурування галицької суспільності – від “Січей”, “Соколів”, через легіон Українських Січових Стрільців і до УГА, Української Галицької Армії, із власними точками початку в історії і в літературі, особливими інтонаціями.

### Bibliography and Notes

1. Антонич Богдан Ігор, *Поезія по цей бік барикади*, [у:] *Idem, Повне зібрання творів / Передмова Миколи Ільницького; упорядкування і коментарі Данила Ільницького*, Львів: Літопис 2009, с. 898-905.
2. Баган Олег, *Вісниківство як понадчасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість*, [у:] *Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Збірник наукових праць / Ред. Л. Кравченко, О. Баган, П. Іванишин, Дрогобич: Коло 2009, с. 6-48.*
3. Бойчук Богдан, *Штрихи до Празької групи*, “Сучасність” 1990, № 1, с. 64-65.
4. *Довідник з історії України (А-Я) / Ред. І. Підкова, Р. Шуст, Київ: Генеза 2001, 1136 с.*
5. *За волю України: Історичний збірник УСС: в 50-іття збройного виступу Українських Січових Стрільців проти Москви 1914 – 1964 / Гол. ред. С. Ріпецький, Нью Йорк: Видання Головної Управи Братства Українських Січових Стрільців 1967, 608 с.*
6. Ільницький Микола, *Від “Молодої Музи” до “Празької школи”*, Львів 1995, 318 с.
7. Качуровський Ігор, *Юрій Дараган і поезія Празької школи*, [у:] *Idem, Промислі сильвети*, Мюнхен 2007, с. 355-358.
8. Климентова Олена, *Творчість О. Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”*: автореферат

дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка 2001, 19 с.

9. Ковалів Юрій, "Празька школа": *На крутосхилах "філософії чину"*, Київ 2001, 118 с.

10. Крупач Микола, *Літературно-мистецькі товариства в таборах для інтернованих воїнів армії УНР на території Польщі (загальний огляд)*, [у:] *Педагогічна думка: український освітній журнал*, 2002, № 1, с. 53-56.

11. Куценко Леонід, "І спомину непроминула кара...": *Євген Маланюк: подорожі Україною 1926 – 1943*, Кіровоград: Спадщина 2006, 72 с.

12. Куценко Леонід, *Євген Маланюк: витоки й еволюція творчої особистості*: дисертація ... доктора філологічних наук, 10.01.01, Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка 2002, 425 с.

13. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Редактор-упорядник Ю. Ковалів*, Том 2, Київ: Академія 2008, 624 с.

14. Маланюк Євген, *Вибрані твори / Упорядник Олеся Омельчук*, Київ: Смолоскип 2017, 872 с.

15. Маланюк Євген, *З нотатника*, [у:] *Вістник* 1954, № 1, с. 5-6.

16. Маланюк Євген, *Книга спостережень: проза: У двох томах*, Том 1, Торонто: Гомін України 1962, 527 с.; Том 2, Торонто: Гомін України 1966, 478 с.

17. Маланюк Євген, *Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи*, Львів: Світ 2005, 496 с.

18. Набитович Ігор, *Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури*, Дрогобич: Відродження 2001, 222 с.

19. Неврлий Микола, *Празька поетична школа*, [у:] *Муза любові й бороть-*

*би: українська поезія Празької школи*, Київ 1995, с. 3-19.

20. Олійник-Рахманний Роман, *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919 – 1939 роки)*, Київ: Четверта хвиля 1990, 240 с.

21. *Поети Празької школи: Срібні сурми. Антологія / Упорядкування, передмова та літературні силуети М. Ільницького*, Київ: Смолоскип 2009, 916 с.

22. Просалова Віра, *Текст у світі текстів Празької літературної школи*, Донецьк 2005, 343 с.

23. Роздольська Ірина, *Стрілецьке покоління в оцінці Євгена Маланюка*, [у:] «Його постать роки одягають у бронзу», Всеукраїнська наукова конференція до 120-ліття від дня народження Євгена Маланюка, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2017.

24. Сидоренко Наталія, *Національно-духовне самоствердження: У 3-х частинах*, Частина 1: *Українська таборова періодика часів Першої світової війни*, Київ: Дослідницький центр історії української преси 2000, 202 с.

25. Слабошпицький Михайло, *25 поетів української діаспори*, Київ: Ярославів Вал 2006, 728 с.

26. Срібняк Ігор, *Обеззброєна, але нескорена: Інтернована Армія УНР у таборах Польщі і Румунії (1921 – 1924 рр.)*, Київ-Філадельфія: Видавництво імені Олени Теліги 1997, 188 с.

27. Тинченко Ярослав, *Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917 – 1921)*, Книга II, Web. 20.12.2017 <<https://www.litmir.me/br/?b=313714>>.

28. Тинченко Ярослав, *Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917 – 1921)*, Книга 1, Web. 20.12.2017 <<https://coollib.com/b/178327/read>>.

29. Тинчинко Ярослав, *Українське офіцерство: шляхи скорботи та забуття*, Частина 1: *Біографічно-довідкова*, Київ 1995, 260 с.



**Nataliya Babiuk**

**FUNCTIONAL ASPECT OF "CORPOREALITY" OF CHERNIVTSI  
IN THE STORYTELLING CYCLE OF IRYNA VILDE  
*BUTTERFLIES ON THE HAIRPINS***

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Наталія Бабюк**

**ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ "ТІЛЕСНОСТІ" ЧЕРНІВЦІВ  
У ПОВІСТЕВОМУ ЦИКЛІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ  
*МЕТЕЛИКИ НА ШПИЛЬКАХ***

*Abstract:* In the article there is researched functional aspect of "corporeality" of Chernivtsi in the storytelling cycle of Iryna Vilde, *Butterflies on the hairpins*. We define the city as a "body", which is fixed in space due to the "external" semiotic background, as well as the "inner" reproduction in Darko consciousness. The introduction of the main character in the anthropocultural reality of the city is due to the main strategies of its "body" in it.

*Keywords:* Iryna Vilde, *Butterflies on the hairpins*, "corporeality"

Трилогія Ірини Вільде *Метелики на шпильках* може вважатися клясичним зразком урбаністичної прози ХХ століття. Позаяк сюжет у повістевому циклі окреслює типову схему освоєння людини у місті: страх перед містом, фіксація у його просторі та власне "завоювання" міста в онтологічному вимірі. Акцентуючи увагу на останньому етапі, прагнемо розглянути доволі складну антропокультурну реальність, у якій спосіб адаптації до міського дискурсу має вже не фізичний, а семіотичний характер. Для цього окреслюємо поняття "тіла" міста як певного онтологічного феномену та комплементарно людського "тіла" у ньому як фор-

мотворчої та смислової умови його існування.

У цій статті ми спробуємо проаналізувати функціональний аспект "тілесності" у просторі міста в прозі Ірини Вільде, зокрема у повістевому циклі *Метелики на шпильках*. До сьогодні не маємо літературознавчих розвідок, у яких би розглядався такий аспект топосу міста в її прозі, незважаючи на увагу до творів письменниці. Варто відзначити, що дослідженням творчості письменниці займаються такі науковці, як Марія Вальо, Володимир Качкан, Наталія Мафтин, Стефанія Андрусів, Віра Агеєва, Роман Горак, Тарас Прохасько, Григорій Дем'ян, Софія Майданська,

Богдан Тимінський, Петро Арсенич, Олег Баган та інші. Семіотичний простір Чернівців у прозі Ірини Вільде розглядала Ольга Харлан [9], основну увагу акцентуючи на особливості міського тексту в його візуальному, культурологічному та ольфакторному аспектах. Перспективи цього дослідження полягають у подальшому різносторонньому аналізі інших міських топосів у прозі письменниці.

У повістевому циклі Ірини Вільде *Метелики на шпильках* аналіз функціонального аспекту тілесності Чернівців реалізуємо двома способами: *загалом* (через окреслення “тіла” міста, що фіксується у просторі завдяки “зовнішньому” семіотичному фону і “внутрішньому” відтворенню у свідомості головної героїні) та *зокрема*, розглядаючи основні стратегії перебування людського “тіла” у просторі міста.

Першим важливим етапом у розумінні “тілесності” міста є той факт, що принцип проявлення людського “тіла” у світі міста має просторовий характер. Як зауважує Максим Карповець, “у міському просторі кодується тілесний досвід індивіда у більш широкій колективній «каркас» міської пам’яті” [4, 153]. Отже, розглядаючи поняття “тіла” міста, ми перш за все маркуємо його як семіотичний простір, у якому перебуває і фіксує цей власний досвід “тіло” людини. Завдяки взаємовпливу вони створюють дискурс міської культури, яка своїми знаками та кодами – відповідно – вплетена в їх дуалістичну тілесність, постає її невід’ємним компонентом.

Міський простір у тексті Ірини Вільде формують як “зовнішні”, так і “внутрішні” фактори. До зовнішніх факторів належать ідентифікація

простору Чернівців у тогочасній геополітичній “реальності”, мова, одяг, назви вулиць, які становлять семіотичне тло означуваного простору. Іншим важливим компонентом міського простору є “внутрішня” фіксація і відтворення “тіла” міста, коли героїня бачить, чує, сприймає на запах та асоціативно відчуває місто.

Чернівці у творі письменниці – це перш за все міжнаціональне місто з полікультурним топосом. Крім того, воно гетерогенне. За Робертом Редфілдом та Мільтоном Сінгером, “гетерогенні” міста є продуктом “вторинної” урбанізації, яка виникає, коли народна культура зустрічається з іншою культурою [8, 278]. У випадку Чернівців – це колоніальна культура Австрії і Румунії, яка перебуває у конфлікті з українською. У результаті цього “конфлікту” місто постає як позаштатний, “чужий” межовий простір неіснуючої держави, парадоксальний “поріг” із перехрестям соціальних та культурних впливів: “У заглибинах брам, на межах площ, на сходах півничних крамниць, при входах до садків, під органтиною і в пилюці, свої і чужі – продають виноград. Struguri! Weintrauben! Ану, виноград!” [2, 353]. Ольга Харлан, зокрема, відзначає, що “це місто розташоване «на узбіччі» країни, до якої воно офіційно належало на той час, далеко від культурних шляхів. Водночас воно знаходиться й за межами історично усталеного сприйняття як частини українського світу. Як власне українського в реальному просторі Румунії міста немає” [9, 280]. Таким чином, існуючий міський простір оголошується неіснуючим, що зрештою призводить до амбівалентної концентрації своєрідної замкну-

тости і “випадання” із загалу його “інакших” мешканців.

Головна героїня повістевой трилогії по приїзді у місто чи не одразу стикається з відчуттям сорому за свою провінційність (інакшість): “Ой... Боже... та ж... Дарка... ой, які ви... приїхала з села ...і не вмiє слова по-німецьки ... а ви думали... ви, певно, думали – і сміх заглушує кінець речення. Але всі зрозуміли, що вона хотіла сказати, і в кімнаті стає ще тихіше, як раніше... Тоді Дарці хочеться плакати від зовсім незнайомого їй досі болю і кричати, щоб аж шиби у вікнах дзвеніли” [2, 145] (письмівка моя. – Н. Б.). Дівчина є типовим маргіналом у просторі цього міста. Її індивідуальний досвід відчутно інакший в іманентно чужому міському просторі, що визначається як його “офіційною” позаштатністю, так і завдяки мовній “позацентровості” Дарки. Як зазначає Світлана Кирилюк, аналізуючи творчість ще однієї буковинської авторки Євгенії Ярошинської, “німецька мова вписана в рамки міського топосу, на противагу руській (українській), котра стає безпомільним ідентифікуючим чинником і пов’язується зі селом” [5, 156]. Тож дівчина перебуває в межовому білінгвальному просторі, де її рідна мова визнана провінційною. Ситуація ускладнюється ще більше, коли головну героїню змушують вивчати у школі румунську мову: “Тільки ті, що їх примушувано вчитись чужою мовою, знають, наскільки легше вивчити цілу сторінку напам’ять, ніж сказати “власними словами” два речення” [2, 213]. Оскільки мова є безпосереднім чинником, що впливає на формування соціальної, а подекуди й національної психокультурної

самототожності (ідентичності), її афіксація у питомому просторі Дарки призводить до деконструкції ціннісних орієнтацій і вартостей дівчини, що є безпосередніми дійовими чинниками у процесі долучення до культуротворення. Роман Кісь, зокрема, зазначає: “Основа культури «зіткана» не з павутини значень, а з павутини лінгвокультурних смислів, які зароджуються й відтворюються тільки в середовищі реального спілкування” [6, 158]. Тобто Дарка перебуває у міському просторі як носій мови, проте позбавлена середовища для реального спілкування цією мовою. Під дією цих несприятливих чинників, дівчина соромиться рідної мови, відзначає її провінційність і “позаштатність”: “Вона так мало знає, так незграбно в’яже слово із словом, так непевно почувається при кожному відмінку в цій мові!.. Це ж сором, ще й який сором, при першому знайомстві показати себе простою селюшкою, болваном з якоїсь там Веренчанки, що навіть по-німецьки не вмiє говорити!” [2, 143]. Однак надалі адаптація головної героїні до світу міста починається саме із самоусвідомлення завдяки мові, що водночас є й початком формування її культурної реальності. Дівчина усвідомлює важливість спілкування та вивчення рідної мови і знаходить односторонній вихід до цього: “А ти хотіла б одержувати до читання історичні повісті по-українськи... Хотіла б? Хто б цього не хотів! Коли так, то гаразд... Я тебе познайомлю з людьми, що будуть давати тобі такі книжки... тільки ані слова нікому про це... Ані слова, Дарко!” [2, 192]. Ми сприймаємо простір і середовище, у якому перебуваємо за тими напрямками, які вказує нам наша рід-

на мова. Тож перебуваючи у місті в пошуках власного ситуативного контексту, у якому беруть участь такі ж мовці як вона, Дарка реалізовує власну ідентичність, завдяки формуванню закритого (таємного) простору, що нерозривно пов'язаний із містом, як основним середовищем його формування і розвитку.

Іншим маркером антропокультурного простору Чернівців, що відповідає конструкту центр / периферія у тексті є одяг його мешканців: “Татко на тлі чужого середовища і відмінних обставин був зовсім інший від того татуса у Веренчанці. Якийсь несміливий чи, може, тільки робив таке вражіння. Дарка помітила, що тут, де стільки чепурних старших панів, якимось занадто виразно світив голим хребтом татків хутрянний комір. І капелюха з такими широкими крисами не носить тут ніхто з добре одітих, старших панів” [2, 197]. Одяг є одним із чинників формування тілесности у місті. А в цьому випадку – фактором її соціального розшарування. Він є засобом диференціації соціальних верств і водночас засобом самовираження у міському просторі. Адже людина завдяки одягу може у місті виразити свою індивідуально-особистісну стратегію життя, реалізувати різноманітні естетичні, комунікативні та загалом світоглядні проекти. Георг Зіммель, зокрема, писав, що “без міста мода була б неможливою, оскільки, репрезентуючи певні модні тенденції, натовп знецінює водночас високі естетичні ідеали, а тому провокує до створення нових канонів і стилів життя. У цьому виявляється дуалізм як моди, так і суспільства” [3, 368].

Також важливим фактором, що формує семіотичне тло Чернівців як просторового “тіла” у тексті письменниці, є його вулиці. На думку Юрія Лотмана, “архітектурні споруди, міські обряди і церемонії, навіть плян міста, найменування вулиць і тисячі інших реліктів минулих епох виступають як кодові програми, що постійно заново генерують тексти історичного минулого” [7, 475]. У тексті Ірини Вільде саме вулиці постають певними семіотичними кодами міста, завдяки яким, власне, й проєктуються горизонти нових прочитань художніх ретроспектив цього міста.

Важливою є Бангофштрассе. На ній “переважно низькі, тісно притулені один до одного будиночки з господарськими речами селянського вжитку, дешеві корчми, від яких тхнуло до нудоти поганим вином, магазини з яскравими тканинами, шкірою, готовим взуттям, обмінні пункти, де на місці обмінювали повіско і віск на цвяхи, дьоготь чи гас; перукарня з п'явками за вітриною, фотограф із бутафорським конем і літаком та ін. Всі ці підприємства були монополією дрібних єврейських торговців. Тут вони мали свої гешефти, тут десь була кімнатка з кухнею, де жила сім'я” [2, 205]. Згадана вулиця є презентацією внутрішнього ритму міста. Це його структурна “тканина”, що окреслює увесь навколишній простір міської буденности. Такі вулиці можна знайти чи не в кожному місті, вони відтворюють його пересічне життя. Саме Бангофштрассе у творі Ірини Вільде становить невід'ємний складник структурно цілісного простору Чернівців.

Зовсім іншою постає репрезентація вулиці Панської (тепер – вулиця

Ольги Кобилянської), позаяк це вже інший, окремих світ, де “примістились в якійсь суперечності найелегантніші салони жіночих мод і найбагатші книгарні” [2, 333]. Проте ця вулиця є не лише окрасою міста, а почасти й центром його мовної та національної поліструктурності, адже “це ж романтика: вийти собі ввечір на Панську, вплестись у барвистий хорівод, почувати себе якоюсь частинкою цього напарфумованого колективу, бачити довкола себе типи різних рас, ловити звуки бодай п’яти мов і мати ту ілюзію, що проходжуєшся вулицями Касабланки” [2, 333-334]. Ця вулиця уособлює у собі усі сублимовані бажання і прагнення мешканців міста. В представленому авторкою просторі хочеться бути, відчуваючи себе частиною бурлескної ілюзії свята.

Цікавою локальною диспозицією міста у тексті письменниці сприймається вулиця Петровича (тепер їй повернено давню назву – Якоба фон Петровича), що постає “згустком” культурного життя міста, таким чином втілюючи у собі семіотичний код доцентровості: “Після мозаїки на Панській – вулиця Петровича видається тихим, сірим чоловічком. Але цей тихий, сірий чоловічок має душу: Народний дім. Це одно велике, кам’яне (але яке чутке) серце, до якого збігаються артерії цілого Українського життя на Буковині” [2, 334].

Ще однією знаковою в контексті кодування семіотичного простору Чернівців на сторінках повістєвого циклу Ірини Вільде є вулиця Руська. Як зауважує Ольга Харлан, “семантика історичного підґрунтя назви аж надто прозора, її дешифрування розкриває глибоке предковичне коріння

міста, його слов’янське походження, приналежність до географічного й історичного простору Києво-Руської держави” [9, 277]. Тобто вже сама назва вулиці репрезентує приналежність до української національної ідентичності. Саме тому в тексті показовим є перейменування румунами цієї вулиці: “З Руської, тепер уже «Римської» (нарешті Рим і Крим віднайшли себе!), через ринок пірнули дівчата на Панську” [2, 333]. Така ситуація, на думку дослідниці, є “своєрідною проєкцією, примусовим перенесенням історичного коду, навіть намаганням перекодувати історичну свідомість, закладену в першочерговій назві” [9, 277].

Окрім “зовнішньої” фіксації міста як “тіла”, через окреслення його семіотичного тла, здійснюється “внутрішнє” відтворення міста у Дарчиній свідомості. Адже окреслюючи місто як “тіло”, героїня безпосередньо сприймає його як *тіло*, яке можна побачити, почути, сприйняти на запах, відчути асоціативно. Перебуваючи у просторі міста, Дарка перш за все фіксує зміни його ольфакторного і звукового тла в різні пори доби і року. Так, осінь пахне “першими розлітками дерев” [2, 190] і звучить тугою та дзенькотом трамваїв. Власне, момент туги є також алюзією на безпечний і втрачений провінційний простір дівчини: “...Тут не була це та осінь, що там, в селі, у любій Веренчанці. Тут – це не багата «молода», що в’їздить у село з весільними музиками... Ой, ні. Тут скимлить вона десь під муром, мов жебрачка, а її дім – купка сухого листя, залишена через неувагу замітачем у парку” [2, 151-152]. Позаяк внутрішньо не готова до змін, завжди схильна до

рефлексії, самоспоглядання, зосередженні на власній особі, дівчина боїться постійної динаміки міста, і тому її уособлена “туга” є, зрештою, асоціативною залишковою рефлексією за аморфно-незмінною провінцією, де вона діставала перш за все спокій і захищеність. Крім того, Дарка прагне особливих відчуттів, які отримувала в “минулому житті” до Данка Данилюка. Почуття до хлопця – це інтимний простір головної героїні. Тож не випадково звуковим тлом для нього виступає саме тиша зимового міста. Мовчання першого снігу дає можливість говорити серцям закоханих: “Безшелесно злітають з висот білі конфеті... Данко сміється, що вони цілком, як ескімоси. Два чернівецькі ескімоси ідуть в цю сніговію – розрадувані, притулені одне до одного, непам’ятні на шкільні правила, заслухані тільки у дзвіночки і стукіт власних сердець” [2, 227].

Весна приходить у місто із символічною смертю перших квітів: “Приносить хтось до кляси у болотистий день перші проліски. Миттю розхачують їх. Бідні проліски розлучені, проколені шпилькою в саме серце або здушені бутонь’єрками, гинуть скоро” [2, 312]. Метафорична смерть квітів апіорі нестійка. Адже закономірно після зимової “тиші” звучить сміх і дзюрчання теплої весняної води: “На другий день промите небо таке синє і прозоре, що здається, якби лягти горілиць до нього, то можна бачити стопи янголиків у танці. Повітря переповнене тим ніжним запахом, який може видати тільки насичена весняним дощем земля. Весна іде і сміхом своїм бере в полон людей і природу” [2, 315]. Запах мертвих квітів, як і запах свіжого повітря, та “сміх” пробу-

дженої природи – це антиномії міського весняного простору, його проєкційна амбівалентність. Такий ступінь неоднорідности міського простору, будучи постійним середовищем побутування, безумовно, впливає і на його мешканців. Не випадково Ольга Харлан зауважує: “Звуковий і ольфакторний фон є за своєю дією найбільше подібний до архітектурного оточення” [9, 277]. Тобто у міському просторі людина практично не може уникнути його дії, причому ця дія – постійна. Адже звуки, запахи, як і архітектура міста, становлять своєрідний “живий” простір як усього міста, так і окремих його вулиць та районів. Так, вітер із Цецина несе “голубий легіт” лісів [2, 147], ранок у квартирі на Руській пахне свіжою справжньою кавою [2, 182], міський вечір на вулиці Панській – “елегантний, напарфумований, підмальований і причепурений” [2, 149], гімназія асоціюється зі звуком химерного дзвінка: “Крикливий дзвінок відчиняє пащі кляс і випускає з них (подумати тільки з пащ потвори!) здорових і веселих дівчат” [2, 249].

Розглянувши “зовнішні” і “внутрішні” фактори формування “тіла” міста у його семіотичному вимірі, отримуємо особливе семіотично насичене середовище людського буття, що постає не тільки як фізичний субстрат, але й антропологічний. Тобто людина обживає місто відповідно до своїх запитів, у тому числі – й тілесних. Процес “вплітання” людського тіла у міський контекст безпосередньо пов’язаний із освоєнням об’єктивної просторової реальности, в яку потрапляє індивід. В антропології міста важливо проаналізувати основні стратегії людського тіла, які

стосуються не тільки просторового переміщення, але й образної та символічної репрезентації у міській культурі. До культурних практик тіла відносимо Інше (чуже) тіло, Межове (флянер) тіло, Своє (питоме) тіло. Спробуємо звернутися до цих стратегій та проаналізувати їх у міському антропокультурному дискурсі міста Чернівці, представленого в тексті письменниці.

Позиція Дарки як носія індивідуального досвіду в іманентно чужому міському просторі на початку її адаптивного періоду у місті відповідає чітко окресленій стратегії тіла Іншого (чужого) у місті. Тобто периферійний маргінал, потрапляючи у світ міста, перебуває у ньому, наче в лабіринті. Причому Дарка виразно демонізує цей неприйнятний для себе простір, що, зрештою, пов'язано з відчуттям дезорієнтації, невідомої загрози чи зі здатністю міста провокувати параноїдальні стани та галюцинації: "Першої ночі на новому місці видалося Дарці, навіть не снилося, а якось так видалося, що той дім, та комода, ті паяци на отамані, що ті вулиці з десяткою інших побічних, ті всі люди, що кудись спішили перед собою, що ті безнастанні гудки самоходів і дзенькіт трамвайних рейок, що та пані, та ціла Ліда, що навіть ті гілляки яблуні, що зазирали з саду в Дарчине вікно, що те все – це один велетень, що простягнув Дарці свою руку. Чужий, немилий страшний велетень, з яким коли раз подається йому руку, треба жити на все життя" [2, 122]. Таким чином, у свідомості дівчини міська реальність уособлена в антропоморфному створінні, що веде з нею гру. На наступному етапі адаптації в місті, "тіло" Дарки в смисловій

взаємодії із міським простором перебуває вже у пограничній позиції між втраченим і ще не набутих простором. Цим фактично і зумовлюється пошук периферійних, латентних зон, і навіть створення паралельних просторових відгалужень "іншого міста / місця", у якому вона намагається нівелювати відчуття його "присутності", яке функціонує в її свідомості як живий організм, що має свій характер і волю: "Дарка лягає на отомані і уявляє собі, що вона лежить на хребті малюсінького човника, а під ним і навколо неї граються теплі, білі хвилі... Дарка хоче, щоб вони були такі, і уява робить їх такими. Хвилі біжать одна наперед одну, заглядають собі у вічі, то знову зрадливо наскакують одна на одну, перевалюються, підіймаються і женуть далі" [2, 150]. Крім того, витворена позареальність має і певне гротескне протиставлення дійсності в Дарчиній підсвідомості: "Стефа зняла рукавичку і витягнула назустріч молодим сніжинкам теплу руку: надлетіла їх пара і, ледве торкнувшись теплої руки, перестали жити" [2, 209]. Така витворена (підмінена) реальність у дотичному просторі дівчини стає своєрідною маскою, покровом, приховуванням таємниці за лаштунками буденності, просторовим знаком видимого й латентного простору. І тут, власне, простежуємо аналогію із стратегією Межового тіла (флянера) у антропокультурному дискурсі Чернівців. Здійснюючись "на межі", Межове тіло є посередником між чужим та своїм, оскільки це завжди перехідна зона, де флянер апробує різні способи "приручення" міста і його структур: "Дарка йде перед себе і з приємністю помічає, що весь той вуличний хоро-

від незнайомих людей, будівлі, вікна в каварнях, трамваї – все це багато цікавіше, багато-багато принадніше, коли оглядати його без провідника” [2, 150]. Тобто основним екзистенціальним налаштуванням у флянера є його відкритість до активної інтерпретації світу міста, готовність до повного його переосмислення і переоцінки. До того ж, буття флянера переповнене враженнями та емоціями, а тому в ньому більше ірраціонального, випадкового та сюрреального, аніж логічного: “І вона скоренько, заки ще Дарка встигла надивитись, збирає людей, міста, руки, профілі, звірята, цвіти, сліпу дівчину, Данка – і ховає до теки” [2, 208].

Крім того, практика флянєрування, як окреслює її засновник цього урбаністичного терміну, Вальтер Беньямін, – “це спосіб чужого бути своїм, а свого бути чужим, спроба зайняти дистанцію щодо міста і людей” [1, 135]. Під час свого флянєрування Дарка є своєрідним “емпатом” навколишнього простору: “Яку велику помилку роблять поети, називаючи вуличну юрбу бездушною! Скільки ж замаскованих пристрастей, гону до пригод, туги за незвичайним, скільки підступу, чеснот і гріха ховається під ослоною ночі і мінки!... Дарка стоїть на межі гамору, що закреслює щораз то ширші круги... Вона зазнає дивного вражіння, ніби сидить на червоному конику на каруселі, а той крутиться все скоріше... все скоріше... аж до втрати свідомости...” [2, 187]. Завжди схильна до саморефлексії, дівчина апріорі не може поверхово сприймати дотичну реальність. Її тіло перебуває у подвійних зв'язках із навколишнім простором. Із одного боку, воно на-

лежить Дарці, а з іншого – місту, яке теж є суцільним тілом.

У процесі освоєння просторового “тіла” міста, змінюється й перцепція внутрішнього досвіду Дарки. Адже у міському просторі людське “тіло” опиняється під множинністю соціальних і культурних чинників, що об'єктивно діють на нього, на всю його природно дану основу. Максим Карповець небезпідставно стверджує: “Внаслідок «антропологізації» міста і входження у його середовище відбувається формування індивідуального світогляду, тобто тієї онтологічної основи, звідки людина здійснюється не тільки як городянин, але й цілісна особистість” [4, 177]. Тобто шляхом антропологічної взаємодії “людського” і “міського” тіла відбувається формування особистості як культурного індивіда. І у цьому аспекті необхідною є адаптація у культурний простір міста.

У цьому сенсі розглядаємо ключову стратегію міської антропології, а саме репрезентацію Свого тіла (питомого) як досвіду міського простору в тексті письменниці. Цю стратегію авторка застосовує до головної героїні повістєвого циклу в заключній частині трилогії *Повнолітні діти*. І це доволі символічно, позаяк саме тут ми спостерігаємо останній етап адаптації героїні в соціокультурному просторі міста і, зрештою, утвердження його як єдино можливого і найкращого простору для сутнісного буття Дарки: “Нарешті чоловік знову між своїми... нарешті знову в Чернівцях, а це найважливіше” [2, 327]. У бінарній опозиції свій / чужий тепер дівчина посідає позицію Свого, тобто повноцінного суб'єкта колективу. Свій не потребує додаткової симво-



лічної артикуляції – він самодостатній у своїй тілесності й органічно вписаний у міський ландшафт.

У процесі усвідомлення міста та після засвоєння соціальних стратегій поведінки у його просторі головна героїня починає *самоусвідомлювати* себе у ньому: “Дарка під свіжим вражінням зустрічі з Чернівцями повна розспіваної свідомости свого прив’язання до «коханих Чернівців». І як це буває в кожному коханні, – любимо насильніше за найбільший гріх (вибачте нам, усі правовірні), вона любить оце місто за його міжнародний характер” [2, 333]. Для дівчини це вже не чужий і ворожий простір. “Переживання” міста відкрило їй горизонт його світу, адже дозволило досягнути його як складний механізм. Пройшовши “свій” шлях у місті, дівчина усвідомила власну національну ідентичність у цьому полікультурному просторі. Першим поштовхом стала участь у підпільній молодіжній організації: “Дарку осліплює ця сміливість, та самовпевненість, з якою Циганюк говорить про ці справи. На її очах, як вулкани, вибухають нові правди... на очах народжуються з повітря нові поняття, нові закони... Ніколи-преніколи досі не вважала вона українців за власників Буковини, за її політичних власників... Була Австрія, «належалосся» до неї, потім треба було належати до румунів...” [2, 233]. Долучаючись до боротьби за свою ідентичність, вона водночас творить нову культурно-історичну реальність, здобуваючи завдяки антропологічній вписаності в неї власний духовий вектор буття.

Ставши частиною антропологічної реальності міста, Дарка водночас є частиною її культурної реальності,

а відтак – володіє здатністю до комбінацій своїх проявів та інваріантності у ній. Як зазначає Максим Карповець, “людське тіло виражається через знаково-символічну систему і одночасно є тією системою, оскільки будь-яке входження в поле культури передбачає не тільки декодування вже наявного символічного поля, але й «переписування» реальности та культурно-історичного досвіду” [4, 186]. Тож адаптивно долучаючись до міської культури, “тіло” дівчини мимоволі змінює її семіотичний і предметний ряд.

Для головної героїні простір міста виявляє себе як великий текст, і способами його *осягнення* є як безпосереднє прочитання, так і власний спосіб писання такого тексту. В процесі поступового відкриття смислових рівнів міської реальности, Дарка усвідомлює потребу залучення вже не до колективної ідентичности, а до пошуку особистого “смыслопокладання”. Вона змінює орієнтири, бо шукає власний шлях: “Можливо, що такі як Наталка, як її брат, як той фантаст Гиньо Іванчук уміють, блиснувши метеором на життєвому овиді, зачудувати собою світ і вмерти на тих висотах гарно і велично, як молоді боги. Дарка має багато щирого подиву для них, але вона не може пориватись наслідувати їх, бо її єдина життєва функція – продовжувати людське життя на землі... Тепер уже знала зовсім певно, що хоче дитини” [2, 420]. У своє тілесне буття у світі міста вона прагне привнести власний смисл. І це не тільки спосіб “жіночої” реалізації, а символічне й культурне вираження її індивідуальної “тілесности” у просторі міста: “Я хотіла б... цілим серцем, своєю во-

лею хочу, щоб мої діти творили нову, сильну, шляхетну расу” [2, 459]. Цей спосіб є для Дарки іманентним моду-сом “символічної реконструкції” світу міста і його структур, її онтологіч-ним самоусвідомленням і способом власної причетности до світу, пер-шим і надійним етапом залучення до вибудовування культури.

“Антропологізація” Чернівців у тексті Ірини Вільде здійснюється через фіксацію міста як “тіла”, шля-хом окреслення його “зовнішнього” семіотичного тла, а також завдяки “внутрішньому” відтворенню міста у свідомості головної героїні. Її вхо-дження у антропокультурну реаль-ність міста відбувається завдяки основним стратегіям її “тіла” у ньо-му. Вони стосуються не тільки його просторового переміщення, але й образної та символічної репрезента-ції в міській культурі. До культурних практик тіла відносимо Інше (чуже) тіло, Межове тіло (флянер), Своє (пи-томе) тіло. Ці стратегії є іманентни-ми проєкціями буття дівчини у місті, вони можуть мати різний спосіб про-явлення у просторі міста, протистав-ляючи й доповнюючи одна одну.

### Bibliography and Notes

1. Беньямін Вальтер, *Вибране*, Львів: Літопис 2002, 214 с.
2. Вільде Ірина, *Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті*, Дрогобич: Відродження 2007, 488 с.
3. Зиммель Георг, *Избранное. Фило-софия культуры*, Москва 1996, 672 с.
4. Карповець Максим, *Місто як світ людського буття*, Острог: Видав-ництво Національного університету “Острозька академія” 2014, 258 с.
5. Кирилюк Світлана, *Творчість Євгенії Ярошинської: своє / чуже як кому-нікативна творча стратегія в буковин-ському просторі на зламі XIX – XX сто-літь, [у:] Spheres of Culture / Ed. by I. Naby-товuch, Lublin 2016, Volume XV, с. 149-161.*
6. Кісь Роман, *Мова, думка і куль-турна реальність (від Олександра По-тебні до гіпотези мовного релятивізму)*, Львів: Літопис 2002, 304 с.
7. Лотман Юрий, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*, Санкт-Петербург: Искусство 2004, 704 с.
8. Редфилд Роберт, Сингер Миль-тон, *Подходы к изучению цивилизации в гуманитарных и социальных науках*, Мо-сква 1999, 560 с.
9. Харлан Ольга, *Дискурс ката-строфізму в українській та польській прозі (1918 – 1939)*, Київ: Освіта України 2008, 307 с.

**Nataliya Dovhanych**

**TRAUMA IN UKRAINIAN POST-WAR EMIGRATION LITERATURE  
(ON THE EXAMPLE OF NOVELS BY IHOR KACHUROWSKYI,  
OLENA ZVYCHAYNA AND OLEKSA IZARSKYI)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Наталія Довганич**

**ТРАВМА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОВОЄННІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО,  
ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ ТА ОЛЕКСИ ІЗАРСЬКОГО)**

*Abstract:* The article analyzes the literary strategies to narrate the period of the German occupation in the novels by Ihor Kachurovskyi *The Path of the Unknown* and *The House under the Steep Slope*, Olena Zvychnayna *The Golden Stream from the Hungry Kharkiv* and Oleksa Izarskyi *Poltava*. Based on the traumatic theory, these texts are considered to apply the reconstruction and transmission of war traumas. The “trauma of survival”, which is associated with a peculiar loss, as well as emigration, in the plots, becomes dominant in these texts. The reality of the war is built through the literary images of the “survivors” as witnesses whose perspective determines the degree of presentation of historical events in the novels. The novel by Oleksa Izarskyi *Poltava* is an example of absolute separation from the reality of the occupied city. Comparative analysis of these novels reveals their focus on non-heroic of the war and considering it as a traumatic human experience. Therefore, their reinterpretation is important for expanding the issues of war in the Ukrainian literary discourse.

*Keywords:* trauma, loss, survivor, memory, war narratives, emigration literature

Переломними для студій пам'яті стають воєнні травми ХХ століття, які приховують за собою руйнівний вплив подій на свідомість очевидців і змінюють проблематику репрезентації минулого як такого на його травматичний модус. Українська еміграційна література цього періоду також розпочинає тенденцію до своєрідного прихованого “буму пам'я-

ти”, в якому за сюжетними історіями прочитуються автобіографічні авторські досвіди, чим виставляє претензію на формування альтернативного історичного наративу, спрямованого на правдиве, нецензуроване розкриття травм минулого.

Досвід свідка та травма виживання стають ключовими для значної частини еміграційної літератури по-

воєнного періоду, серед якої більш відомі (Іван Багряний, Докія Гуменна, Улас Самчук, Тодось Осьмачка, Юрій Клен) і менш досліджувані (Олекса Гай-Головка, Олекса Ізарський, Олена Звичайна, Мирон Долот) письменники та їх творчі доробки. Ігор Качуровський у статті *Покоління другої світової війни в літературі української діаспори* перелічує імена понад 50 українських письменників, до яких він долучає і своє, які, на його думку, залишилися непоміченими і витісненими з літературного процесу, попри важливість досвіду, який вони намагалися передати: “Ми натомість були дітьми соціально переслідуваних, розкуркулених, репресованих батьків, пройшли крізь холод і голод, побували на фронті, в таборах військовополонених або заручників, а дехто – в кацетах” [4, 516]. Це, безумовно, зумовило те, що образ свідка і уцілілого як головного персонажа стає моделюючим для передачі досвіду цього покоління у літературі. Саме тому травма стає важливою рамкою перерахування текстів письменників-емігрантів, адже дозволяє розглянути їхню роль у трансмісії культурної пам’яті.

Травму ідентифікують як на рівні індивідуальної, так і колективної пам’яті як досвід насильства, втрати, виживання, який редукує сприйняття теперішнього і майбутнього до циклічного переживання та перевідтворення минулих подій. Її носіями стають не лише жертви, а й свідки, очевидці чи самі призвідники травматичної події, для яких усвідомлення власної травматизованості може виникати як пост-синдром. Ключовою для розуміння самого феномену травми Кеті Карут

вважає травму виживання, в якій реакція людини на уникнення смерті зосереджується не на позитивному, а на негативному аспекті і призводить до повторюваного аналізу травматичної ситуації: “виживання для людини парадоксально стає безкінечним свідченням неможливості жити” [10, 62]. Так, у концепції Кеті Карут травма розглядається не лише як такий досвід, який пригнічує особистість, а й як досвід, що змінює її усвідомлення і сприйняття власного попереднього і подальшого життя та власної ідентичності.

У дослідженні усних і письмових свідчень про Голокост Лоуренс Ланджер розглядає кожен із таких наративів як своєрідну “версію виживання”, яка пропонує своє пояснення можливостей та умов для уникнення смерті, через які формуються образи жертв і уцілілих. У такий спосіб ці наративи набувають статусу версій минулого, за допомогою яких своє уявлення про нього формують ті, хто не мають прямого досвіду описуваної події. Відтак Лоуренс Ланджер наголошує на неможливості і ризикованості прийняття однієї з версій як достовірної і домінантної: “Прийняти будь-який одиночний голос як авторитетний означає усувати складність події і ризикувати применшенням цілковитого жаху загибелі її жертв – і світу, який знищив їх” [12, 8]. У цьому контексті повоєнна література еміграції висуває конкуренційні версії минулого, які протиставляються як і до цензурованих текстів, виданих у той час на території України, так і між собою. А тому повернення текстів, які залишилися на маргіналях історії літератури цього періоду, необхідне для формування

цілісного і критичного художнього дискурсу Голодомору, советських репресій, Другої світової війни.

Одне із першорядних досліджень для вивчення феномену травми Домініка ЛаКарпи *Writing history, writing trauma* розглядає травматичний процес через два ключові чинники: “втрату” (*loss*) і “відсутність” (*absence*). “Втрата” в концепції ЛаКарпи датована і закріплена за певною подією може утворювати “історичну травму”, яка сама по собі не містить процесуальності, а реакція на неї завжди є віддаленою за часом. Натомість “відсутність”, пов’язана із проблематизацією “втрати” або ж не існуванням як таким, відповідно сприяє утворенню іншого виду – “структурної травми”, яка є більш персоналізованою, ніж перший вид, і приховує у собі позбавлення, брак, нестачу уявного чи реального елемента. Теорія ЛаКарпи показує ризики репрезентації травми, які виникають із підміни “відсутності” “недостачею” чи “втратою”, що у такому випадку лімітують наратив умовними обмежувальними візіями того, що мало відбутися, однак не відбулося або що було втрачене: “Коли оплакування звернене до відсутності і відсутність пов’язана із втратою, тоді оплакування стає неможливо безкінечним, квазі-трансцендентальним горюванням, майже не здатним відрізнитися (якщо не повністю) від нескінченної меланхолії” [11, 69]. Отже, концепти “втрати” чи “відсутності” дозволяють простежити, чи травматичне минуле у наративі проблематизує конкретну історичну подію, а чи розгортається довкола нереалізованих, нереальних, однак бажаних чи омріяних можливостей.

До процесу вибудовування наративу травми Дорі Лауб долучає ще слухача, який, на її думку, і відповідає за присвоєння смислів, і вже імпліцитно включений в оповідь. У випадку і усних, і письмових свідчень, на думку дослідниці, ми маємо справу із повідомленням, яке спрямоване на те, щоб бути почутим, а отже, включає у свою структуру образ реципієнта. А тому досвід уцілілого, як універсальний, Дорі Лауб визначає через дві ключові спонуки: “імператив розповісти” і “бути почутим” [13, 78]. Саме ці спонуки як важливі характеристики еміграційної літератури відзначає Григорій Костюк: “... розповісти про страхіття цього часу не тільки західному світові, не тільки нашим нащадкам, але і самому собі і своїм сучасникам” [7, 53].

Концепція культурної травми Джефрі Александра змінює фокус дослідження травми від сфери індивідуальної пам’яті і приватного досвіду до колективного рівня. Травма, як реакція на подію, утворюється на соціальному рівні через групи носіїв, які здійснюють символічне представлення певної події як травматичної. Відтак не самі події стають причиною травми, а ставлення до них, яке виформовується у суспільстві: “Події не є властиво травматичними. Травма – це соціально опосередкована атрибуція” [9, 13]. Письменники стають одними із тих, хто виконує функцію медіаторів у формуванні культурної травми. Книги про Голокост Прімо Леві, Елі Візеля, Віктора Франкла, Імре Кертеса, а в Україні – Анатолія Кузнецова, відомі, впізнавані і розглядаються як надійне джерело реконструкції історії про знищення євреїв. В українській літературі трав-

ма Голодомору розкривається через публікації спогадів Віктора Кравченка, Олекси Воропая, Павла Макогона та художніх текстів Уласа Самчука, Тодося Осьмачки, Василя Барки, Ольги Мак, Олекси Гай-Головка, Мирона Долога.

Дискурс війни на тлі німецької окупації об'єднує повоєнні романи Ігоря Качуровського (дилогія *Шлях невідомого* та *Дім над кручею*), Олени Звичайної (*Золотий потічок з голодного Харкова*) та Олекси Ізарського (*Полтава*). Ці тексти характеризуються зміною від загального історичного до антропологічного виміру війни як людського досвіду, сповненого індивідуальними травмами.

У дилогії *Шлях невідомого* (1965, Мюнхен) та *Дім на кручею* (1966, Мюнхен), що охоплює період початку війни та закінчується відступом німецьких військ, Ігор Качуровський проблематизує травму виживання через питання виробу на користь героїзму чи дезертирства, конструювання образу ворога, персонального вибору між “вбити” чи “бути вбитим”. Михайло Слабошпицький звертає увагу на дегероїзацію війни у романі та зрівняння советського і німецького режимів як ворожих і небезпечних, а тому підсумовує: “Такої жорстокої правди про війну і окупацію українська советська література не говорила” [8, 18].

Хоча дилогія побудована як першоособовий наратив, у її першій частини – романі *Шлях невідомого* – головний персонаж уникає називання свого імені, що функціонує для нього як ризик ідентифікації із власною сім'єю та її травматичним минулим. Прикметник “невідомий” у заголовку роману начебто залишає місце

для додатково означення: солдат, дезертир, уцілілий. Справжнє ім'я – Сергій – з'являється лише наприкінці першого роману як акт впізнавання, коли персонаж врешті повертається до рідного села. У такий спосіб автор показує імперсональність звичайних людей, яка виникає в умовах війни, і реформатує образ “невідомого”, спочатку надаючи йому можливість говорити від своєї особи, а потім – повертаючи йому ім'я. Письменник змінює поширений після Першої світової війни героїчний образ “невідомого солдата” як безособового репрезентанта інших загиблих, на образ уцілілого, який, попри вимоги залишатися неназваним, має власне ім'я і розповідає власну історію.

Ще одна зміна, пов'язана із негероїчним зображенням персонажа, стосується репрезентації його як дезертира, який відмовляється захищати і советський, і нацистський режими. Тому, символ “дороги”, який є у заголовку першої книги і також об'єднує два романи, репрезентує стан дезертира як тривалу втечу від власної ідентичності і від обох режимів. Попри важливість цього мотиву, повернення додому у першій книзі показане як властиве і природне, радше ніж обов'язкове, адже персонаж впевнений, що ніхто з його сім'ї не залишився живим і не чекає його вдома. Для Сергія бути героєм в умовах війни означає підтримувати ворога: “Іхнє героїство є лише зворотною стороною страху перед карою за непослух” [6, 21]. Роман розкриває і контроверсійну тему стану між злочинцем та жертвою, яка також позначена вибором “вбити” чи “бути вбитим” і етичною оцінкою цього вибору. З цієї позиції Сергій стає трав-

матизованим злочинцем, який, працюючи у німецькому паспортному бюро, змушений написати “єврейка” у паспорті дівчини, прирікши цим її на смерть: “Дівчина, доля моя в руках, дівчина, яку я мав врятувати або вбити, бо нічим іншим, як смертним присудом було б у неї в паспорті оте слово «Judin»” [6, 75]. Попри намагання виробити для дівчини новий паспорт, врятувати її не вдається.

Друга частина дилогії *Дім над кручею* проблематизує “втрату”, яка розширюється до кінця книги на різних рівнях. Першою постає втрата надії пов’язана із зневірою у можливість сформувати з селян військовий опір: “Але те покоління, що росло за голоду і терору, вже не надавалося до боротьби” [3, 130]. Це водночас ще раз підкреслює, що персонажеві не вдається стати героєм. Наступною стає втрата коханої Ніни, з якою Сергій потрапляє у пастку советських партизанів, і якій, на відміну від нього, не вдається вижити. Ще одну втрату персонаж зазнає, покидаючи свою матір, яка не в змозі тікати разом із ним із села. Кінець роману презентує останню втрату, яка символічно об’єднує два романи – це втрата імени та еміграція: “Завтра я буду іншою людиною. За ніч я придумаю собі ім’я, фах, час і місце народження. Ніколи не було у мене власного дому, матері, Ніни” [3, 265]. Персонаж знову повертається до свого початкового образу у першому романі – невідомої особи, без жодних сімейних зв’язків та минулого. Тому еміграція для персонажа стає не просто можливістю порятунку, але травматичним і небажаним розривом із попереднім життям.

У другому романі дилогії також з’являються короткі згадки про Го-

лодомор як історії жителів села, у яке повертається персонаж. Так, розповідь про одного з жителів містить лише таку інформацію: “Корній Бовдур був з родини малозаможної. В тридцять третьому році його батько і мачуха, брати і сестри, крім однієї заміжньої сестри, все вимерло з голоду” [3, 102]. Такі типи відступів можна інтерпретувати радше як принагідні, аніж інтенційні у сюжеті. У такий спосіб вони створюють враження, що час між Голодомором і війною заповнений лише концентрацією на спогадах про голод і пустотою, викликаній його наслідками, у сімейній і колективній пам’яті. Тому в цьому романі зв’язок між Голодомором і війною відчутно простежується через приватні життєві історії, позначені та змінені голодом: “Дуже старих не було: жодна жінка понад п’ятдесят років не пережила в нас тридцять третього” [3, 94]. А тому у романі минуле, про яке згадують під час війни, не пов’язане з ностальгією за козацькими часами, що, до прикладу, можна простежити у романі Олександра Довженка *Україна в огні*, а з травмою Голодомору у колективній пам’яті.

Жіночий досвід війни репрезентує короткий роман Олени Звичайної *Золотий потічок з голодного Харкова* (1947). Сюжет роману розвивається у час німецької окупації в Харкові, однак головною темою роману стає голод та виживання під час нього. Зображені картини людей, які голодують, у романі нагадують описи Голодомору. Навіть сама назва книги провокує таке порівняння, адже вираз “голодний Харків” перш за все асоціюється з 1933 роком, а не з 1942 як у романі. Тому, ця книга моделює

своєрідне повторення в історії одного міста. Попри те, що наступні книги письменниці (*Миргородський ярмарок, Селянський санаторій*) присвячені темі голоду, текст цього роману не містить жодної згадки про Голодомор. Період окупації натомість показаний як найжахливіші обставини в історії міста: “Велике місто, яке мало перед війною більше як вісімсот тисяч населення, має тепер лише триста тисяч, та й ті вимирають...” [1, 12]. А тому роман моделює розрив у історичному наративі, де досвід війни стає винятковим і непорівнюваним до інших травм.

Головна героїня роману – Катруся – стає мовчазним свідком подій, її історія не спрямована на збереження свідчень про час окупації. Перш за все, Катруся описана як жінка, безпомічна і налякана у воєнних обставинах, яка чекає на повернення свого чоловіка з війни та намагається врятувати своє життя і життя своєї майбутньої дитини. Навіть форма її імені – Катруся – підкреслює ніжну, делікатну натуру. Її образ містить маркери літературного прототипу української жінки: “довге темне волосся”, “карі очі”, “брови шнурочком” [1, 16]. Катруся засуджує інших дівчат, які зустрічаються з німецькими солдатами, чим убезпечують себе від голодної смерті, і відмовляється від будь-яких таких пропозицій, вважаючи їх понад власними моральними принципами. Вона належить до типу інтелігенції, для якої смерть викликає менший страх, аніж руйнування власних принципів.

Особливий персонаж, названий Доцент В., який допомагає Катрусі вижити, апелює до голоду як наукового матеріалу, який, на його думку,

потрібно досліджувати у психологічному, статистичному та гендерному аспекті. Голод у 1942 він показує як специфічний і нібито перший в історії міста: “Саме тепер, зимою 1941-42 року настав час для досконалого вивчення проблеми голоду” [1,6].

Однак ще однією із головних проблем, окрім голоду, постає продаж коштовностей та зразків мистецтва людьми, які голодують. “Золоті потічки”, які означають експорт цінностей до Німеччини, надаються до порівняння з темою Торгсину під час Голодомору, однак така паралель теж не з’являється в романі. Врешті Катруся також продає і свою сімейну реліквію – золоту каблучку з діамантами. Хоча ця ситуація приносить дівчині останній шанс на виживання, вона водночас і руйнує її моральні цінності, адже жінка, яка носитиме каблучку здається їй негідною цього: “Ось та особа носитиме на пальці наш сімейний скарб” [1, 91]. Відтак втрата сімейної цінності символічно означає розрив у передачі родинної пам’яті. Роман закінчується з надією на те, що дівчина вижила, однак ціна виживання з морального боку продемонстрована як занадто висока.

Роман *Полтава* (1977) Олекси Ізарського сюжетно розпочинається третім днем окупації Полтави і закінчується днем відступу німецьких військ з міста. Хоча назва роману акцентує саме на назві міста і відповідно його історії, досвід війни стає другорядною темою у романі. Сюжет перш за все спрямований на почуття головного героя Віктора Лисенка, для якого травма розпочинається з його повернення додому через тимчасове закриття університету на час окупації. Тому, перший досвід вій-



ни для персонажа стає пов'язаним із втратою бажаного і плянованого майбутнього. Віктор Лисенко не лише проблематизує цю втрату, а й уникає будь-яких прямих зіткнень із довколишньою реальністю. Таке свідоме відчуження також обумовлюється втратою заплянованої письменницької кар'єри та усвідомленням необхідності еміграції: "Тільки про що свідчила його непричетність до подій, його бездіяльність? Що його суспільство, його батьківщина вже, без війни, руїна?!" [2, 19]. Це стає прикладом до теорії ЛаКарпи про можливість підміни "відсутности" "втратою", яка врешті призводить до безперервної проблематизації нерезалізованого майбутнього у романі.

Вся родина Віктора Лисенка умовно замкнена у просторі будинку начебто задля того, щоб уникнути можливих непередбачуваних арештів. Дім Лисенків стає символічним простором для цілої сім'ї як місце, що утримує зв'язок між теперішнім та минулим через антикваріат і книжкові колекції. Це виражено у сприйнятті Віктором предметів у його домі: "Цікаво було б поговорити з меблями й кімнатою про їхню пам'ять і про їхній досвід, про їхні передбачення нашого, всіх нас разом, майбутнього" [2, 54]. Сім'я Віктора уникає вибору на користь будь-якого із режимів, і тому до кінця роману дім також функціонує як простір, у якому ніхто не змушений робити такий вибір: "Забарикадувалися, відгородилися від світу книжковими шафами і баста!" [2, 229].

Вибудувана реальність у романі стає ущільненою і надмірно сконцентрованою на деталях побуту, персональних спогадах, окремих житте-

вих історіях друзів та знайомих, роздумах над особистим призначенням та втраченим майбутнім, цим самим замінюючи реальність справжню, у якій арештують і переслідують євреїв, розстрілюють військовополонених і яка лише зрідка раптово втручається у світ героя. Життя всередині дому Лисенків постає збільшеним і деталізованим: "Всі присутні посміхнулися. Господар дому бравурно, господиня стримано, сива жінка в жовтій блюзі ледь помітно. Наталина посмішка була глибокою й масною. Оксана – зашарілася й заблистіла" [2, 148]. Така орнаментальність, яку Ігор Качуровський вважає головною рисою письма Олекси Ізарського, не дозволяє авторові чітко вибудувати сюжет, оскільки важливі думки витісняються нашаруванням деталей предметів та описів зовнішності, характеру. Під питання І. Качуровський ставить і типовість центрального героя, а разом із тим і можливість існування такого суспільного прошарку, до якого належать Лисенки – "української інтелігентної родини, причому родини «благополучної», де панував добробут і нікого із членів сім'ї не було розстріляно або ж репресовано" [5, 552]. Сім'я Віктора уникає і мобілізації, і депортації під час окупації, а тому стає своєрідним прикладом щасливого випадку виживання.

Однак навіть у просторі дому його мешканці не почувають себе настільки безпечно, щоб висловлювати їхні думки і ставлення до подій. Хоча у своїх монологах Віктор роздумує над темою війни в Україні, у щоденному житті він зберігає позицію мовчазного очевидця. Сцена, у якій гості Лисенків розповідають про перші дні окупації, доводить це: "Людей віша-

ли на ліхтарях і бальконах. Ні в чому особисто не повинних: за географічним принципом. [...] Віктор стояв перед канапою й прислухався, приглядався до свідків харківських подій” [2, 148]. Так, новини з війни і навіть звістки про переслідування євреїв стають лише короткими повідомленнями, залишеними без додаткового коментування.

Намагання відмежуватися від реальності війни персонаж демонструє і через роботу над книгою про власне дитинство, названою *Ранок на ціле життя*, яка відсилає до книги Олексі Ізарського *Ранок* (1963), персонажем якої також є Віктор Лисенко. Процес написання цієї книги у романі стає нібито уявним продовженням довоєнного життя, у якому Віктор вважав себе письменником, а тому навіть усвідомлюючи абсурдність такої ситуації, він продовжує писати: “Так от, голубе, на початку небувалої досі війни візьмемося за розмальовування дитинства, за книжку *Ранок на ціле життя*!” [2, 33]. Втеча у дитинство стає ще одним безпечним місцем, захищеним від жаху війни.

Вибір на користь еміграції у романі демонструється як неминучий із самого початку окупації. Однак, найбільш болісним для Вікторової сім’ї стає прощання із власним будинком та бабусею, яка не може їхати з ними. Для Віктора натомість ця подорож видається запланованою, адже він бере уроки німецької та перекладає Рільке та Гете: “Захід – Вікторова схованка. Вікторова зваба по сьогоднішній день” [2, 19]. Відтак, щоб виправдати себе для самого себе, його думки фокусуються на звинуваченні самої України у руйнуванні життя його сім’ї: “Віктор ясно усвідомлював:

якщо не повстане з мертвих українська держава, то Лисенки докладуть усіх зусиль для виїзду на Захід, до Німеччини або Франції” [2, 14]. Відтак роман закінчується від’їздом сім’ї Лисенків із міста.

Отже, романи Ігоря Качуровського, Олени Звичайної та Олексі Ізарського репрезентують різні за кореляцією версії індивідуальної і колективної пам’яті окупаційного воєнного періоду. Вони піднімають проблеми, відсутні у канонічному дискурсі: визнання злочинів і советського, і німецького режимів, Голокосту, неоднозначність етичних виборів, травму еміграції. Спільною для цих текстів стає дегероїзація війни, і відтак зміщення фокусу на виживання окремої людини та впливу війни на її ідентичність. Діалогія Ігоря Качуровського вибудовує наратив через позицію дезертира, який уникає ідентифікації із власним минулим та не стає на захист жодного із режимів. Водночас діалогія вибудовує зв’язок між війною та Голодомором як діючою травмою у колективній пам’яті.

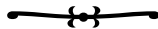
Роман Олени Звичайної створює образ головної героїні як свідка і жертви окупації, за якої моральні принципи показані як критерій виживання. Попри схожість між описуваними подіями та реальністю Харкова під час Голодомору, у романі відсутні будь-які співставлення цих подій, а тому версія минулого, яку репрезентує текст, позбавлена процесуальності.

Роман Олексі Ізарського демонструє наратив війни з позиції мовчазного очевидця, внутрішні переживання та спостереження якого витісняють події окупації. Відтак співставлення цих романів не лише

показує травму у повоєнній еміграційній літературі як багатоаспектну проблему, а й розширює рамки воєнного дискурсу в українській літературі ХХ століття.

### Bibliography and Notes

1. Звичайна Олена, *Золотий помічок з Голодного Харкова*, Вінніпег, Манітоба: Друком Нового Шляху 1947.
2. Ізарський Олекса, *Полтава*, Web. 28.12.2017 <<http://sites.utoronto.ca/elul/Izarskyi/Poltava.pdf>>.
3. Качуровський Ігор, *Дім над кручею*, Мюнхен: Дніпрова Хвиля 1966, 266 с.
4. Качуровський Ігор, *Покоління другої світової війни в літературі української діаспори*, [у:] Idem, *Променисті сільвети*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2006, с. 514-532.
5. Качуровський Ігор, *Проза Олекси Ізарського*, [у:] Качуровський Ігор, *Променисті сільвети*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2006, с.551-565.
6. Качуровський Ігор, *Шлях невідомого*, Мюнхен: Дніпрова Хвиля 1956, 155с.
7. Костюк Григорій. *З літопису літературного життя в діаспорі*, "Сучасність" 1971, № 9, с. 37-64.
8. Слабошпицький Михайло, "Бачу я душу мою крізь прочитані книги", [у:] Качуровський Ігор, *Променисті сільвети*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2006, р.7-29.
9. Alexander Jefferey, *The Meanings of Social Life: A Cultural sociology*, Oxford University Press 2003, 249 pp.
10. Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1996, 154 pp.
11. LaCarpa Dominick, *Writing History, Writing Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014, 226 pp.
12. Langer L. Lawrence, *Versions of survival: the Holocaust and the human spirit*, Albany: State University of New York Press, 261 pp.
13. Laub Dori, *Bearing Witness, ot the Vicissitudes of Listening*, [in:] Felman Shoana, Dori Laub, *Testimonies: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-London: Routledge 1992, pp. 57-75.



**Daryna Voronovska**

**READING *GREAT BRIDGE* BY OLEH LYSHEHA  
THROUGH THE PRISM OF LITERARY COMMUNICATION**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

**Дарина Вороновська**

**ПРОЧИТАННЯ *ВЕЛИКОГО МОСТУ* ОЛЕГА ЛИШЕГИ  
КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*Abstract:* The article is the first attempt to interpret some texts by Ukrainian poet Oleh Lysheha by searching for the “author’s traces” in his poetries. Geographical names, buildings, last names and names of people, which we could find in Lysheha’s poetry texts, serve for readers as so-called starting points, which direct us to the author’s biography. Some of these “traces” are visible, others are hidden in the content of the text and readers could find them, when they are interpreting each poetry or are comparing some texts. Furthermore, author’s prose influence the way a poetry is interpreted, because Oleh Lysheha often explain the meaning of some images in his essays.

*Keywords:* Oleh Lysheha, *Great Bridge*, literary communication, phenomenology, author-text-reader

Безліч літературознавців замислювались у своїх працях над питанням присутності / відсутності автора у його літературному тексті. Це ж породжувало дискусії щодо зв’язку тексту з реальним світом. Про таку чи таку присутність автора у текстуальному просторі пише Роман Інґарден: «Імпульси для інтенційних актів читачів з’являються завжди завдяки авторові, з яким реципієнт – хай навіть несвідомо – шукає порозуміння» [1, 24].

У запропонованій статті я намагатимуся знайти порозуміння з автором *Великого мосту*. Ідея по-

шуку поета у текстах цієї збірки небезпідставна, адже чи не в кожному тексті читач може знайти те, що приведе його до певних ситуацій із життя автора. Про це у своїй статті *Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації* пише дослідниця Мар’яна Гірняк: «Простежуючи особливий ритм тем і образів, своєрідний кругообіг ключових понять, дослідник має змогу вивчати унікальні “сліди”, які автор залишає в тексті» [1, 28]. «Сліди», які Олег Лишега залишив у своїх текстах, можна умовно поділити

на «видимі» та «приховані». Серед «видимих» можливо виокремити, зокрема, географічні назви, до яких автор часто звертається у поезіях. Наведу кілька взірців: «Ріка *Ворона* дуже холодна, / Вона вже замерзла, / а *Стримба* ще ні...» [4, 13]. «Колись до війни тут бігла колія / Зі *Станіслава* через *Хриплин* на *Бучач*» [4, 30]. «Темніло... внизу над *Тисменицею* / Опускалася ніч...» [4, 120].

«Видимими» слідами також можна назвати ім'я Івана Франка, (який по духу був дуже близький Олегові Лишезі), на яке читач натрапляє у поезії *Гора* («– А Франко був у вас?..») та назви двох прозових збірок Олега Лишеги: *Старе золото* (так Франко назвав свій неопублікований рукопис перекладів) і *Поцілунок Елли Фіцджеральд* (назва, яку вигадав Грицько Чубай). Окрім того, що згадка про Франка з'являється у поезії, йому присвячено есей, що за першою редакцією мав назву *Старе золото*, а вже в остаточній – *Франко*. У ньому Олег Лишега розповідає про те, як він разом із Дарою Ткач збирав матеріяли для фільму *Пам'ятник Франкові*: «Тоді ще багато людей знали Франка живого» [9, 15].

«Прихованими» ж «слідами» називатимемо слова, речення або й уривки текстів, які не промовляють прямо, але служать швидше як натяки. Варто звернути увагу, наприклад, на такі три поезії: *Гора*, *Він* та *Ведмідь*. Вони пов'язані між собою образом Івана Франка, проте лише в тексті *Гора* знаходимо згадку про нього. Розглянемо їх детальніше.

Поезія *Гора* розповідає про двох подорожніх, яких «занесло в гори». Зрештою, вони опиняються у Кри-

ворівні, де зустрічають стару жінку, якій ставлять три запитання: «А де кузня?», «А у вас тут ведмеді є?» та «А Франко був у вас?». Вже перше питання відсилає читача до поста-ті Каменяра, на думку спадає його автобіографічне оповідання *У кузні*. Друге питання, на яке жінка не відповіла нічого, бо «не мала права казати», спонукає звернутися до тексту *Ведмідь*. Із поезії дізнаємося, що звір очікує на прихід чоловіка: «А ну ж прийде чоловік і йому заманеться / Просвердлили одну / І змайструвати з неї сопілку...» [4, 24]. Про те, що тим чоловіком може бути саме Іван Франко, можемо припустити з відповіді старої жінки на третє запитання, що прозвучало з уст подорожніх:

І опустила очі: аякже, був...

звідси пішов

На ожини.. пішов отако –  
вона зіщулилася

І притисла до грудей  
праву руку... –

На тім каменю сів  
ще спочити... [4, 39].

– Франко пішов «на ожини». А в поезії *Ведмідь* знаходимо уривок: «А так усе ніби те саме – / Темніє дикий часник, наливається ожина...» [4, 24].

Мікрообраз ожини з'являється і на початку тексту *Він*: «В горі, аж мокрій від перестиглої ожини, / Темніє його житло» [4, 40]. Те, що Франко пішов на гору, теж дізнаємося з відповіді жінки:

Навіть коли й не вернеться...

Гора добра... прийме до себе...

Тим більше, такого

скаліченого чоловіка...

Звідти верха не було видно,

Лише темна заросла густо  
ожиною стіна [4, 39].

В інтерв'ю Олега Лишеги, яке в поета брав Остап Сливинський, поет говорить про Івана Франка: «Це звичайний хворий чоловік, який тим не менше, любив ловити рибу під каменем чи плести сіті, і в цій своїй людській зворушливості він мені набагато ближчий, ніж увесь корпус львівської Спілки письменників». А у *Старому золоті* читаємо: «Босий, без піджака та камізельки, у вишиваній сорочці, він ніяк не мав вигляду міської людини, а так якогось сільського чи містечкового майстра, кравця чи теслі... [...] Книжка лежала на столі, а під столом робив сіть на рибу, яку пристрасно любив ловити в Сяні. Бувало роздягнеться, кине в тень сіть, ввійде до води зі словами “Помагай Боже”...» [9, 23]. Ця та попередня цитати підтверджують присутність постаті Франка у поезії *Він*, а найбільше в уривку:

Над самим лігвом на стіні  
лишились  
Глибокі знаки, проорані  
кривими пазурами:  
Тут він їх загострював.  
І рука їх запам'ятала на потім...  
Ясно – коли збирала гриби  
Чи намацувала пстругів  
під каменем –  
Те знаття їй не згодилось.  
Але пізніше, втомившись  
за плетінням сітей  
На більшу, набагато більшу рибу,  
Монотонна робота  
таки змусила шукати  
Трохи легше заняття:  
знаки [4, 40].

У цьому уривку можна простежити, як звір перетворюється на чоловіка, а Олег Лишега, за словами Катерини Девдери, «конструює

новий і доволі незвичний як для народницького (патріотичного), так і для модерного дискурсу образ людини-ведмедя, поета-шамана, оприявнюючи ірраціональні сторони Франкової біографії й оминаючи усталений образ письменника-позитивіста, а також автора, головним критерієм для осмислення мистецької спадщини якого є його патріотизм» [2, 120]. В одній із записаних розмов з поетом Олег Лишега говорить: «Для мене важливе поняття ведмедя. Для мене це людина чи звір, які все осягли» [6, 10].

Олег Лишега в *Старому золоті* описує письмо Франка в його останні дні життя як «продряпану ґотику на уривках паперу, найближчу до... до первісного канону каліграфії...». Поет говорить про руку мистця, що вибрала врешті «первісне письмо» і почала виробляти «свою, іншу каліграфію для останніх... для твоїх останніх слів...». Лишега порівнює ці знаки «первісного письма» Франка із знаками «на стіні печери», які «проорані кривими пазурами», що знову ж підтверджує втілення у поезії *Він* образу людини-ведмедя: «Над самим лігвом на стіні лишились / Глибокі знаки, проорані кривими пазурами» [4, 40].

Олега Лишегу та Івана Франка об'єднує також і державна структура – Львівський університет, названий на честь Каменяра. 1878 та 1971 роки для обох поетів стали переломними: Франка через ув'язнення за листування з Драгомановим позбавляють стипендії та можливості працювати вчителем, Лишегу виключають з останнього курсу університету за публікацію з самвидавному часописі “Скрина”.

Такі непрості стосунки Івана Франка з університетом Олег Лишега в есеї *Франко* коментує таким чином: «Вони ніколи не зійдуться. Він – і цей помпезний дім» [9, 16].

Іншими текстами, які ведуть нас до одного з етапів життя Олега Лишеги, є поезії *Ворон* та *Лис*. Читач разом із ліричним «я» опиняється у Києві біля Лаври. Оповідач цієї історії (назвемо його так) описує своє життя у столиці, змальовує свої спостереження. Знаючи дещо з біографії поета (Лишега працював художником-декоратором сцени на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва на території Лаври) можна припустити, що цим оповідачем є сам автор. Ще одним топосом у поезіях, зокрема в тексті *Лиса*, виступає Глеваха. Порівнюючи Глеваху з Києвом автор писав: «А у Києві, там вже почалося поняття фрески. Поняття стіни. Ця стіна мене зупинила. Всякого екстенсивного руху у мене було достатньо. Після Бурятії, після армії. Це гора така. Там Дніпро. Це ріка, кручі і стіни. Ті білі стіни. Лавра. Це найбільш спокусливі моменти у Києві. [...] А Глеваха – це Трипілля. [...] Як цей ліс у Глевасі, чи як ідеш тою лісовою дорогою, виходиш, і починається вуличка старої Глевахи. Ти бачиш, як розташування тих хаток, ті зруби – все занурюється. Ідеш під небом, над тобою сонце і три чи чотири тисячоліття якогось іншого світу. І це одночасно з тобою. І ти розумієш, що все так має бути. Це нормально, так воно і є. Це життя справжнє» [5, 136].

Тарас Пастух у своїй розвідці *Червона вохра слова Олега Лишеги* про значення для поета топосів

зауважує: «Кожен топос у Лишеги складається з особливого поєднання властивостей ландшафту, фльори та фауни, що разом творять окрему екосистему, яка є унікальною в кожному окремому випадку. Герої Лишеги освоюють певний топос так само, як кожна тварина обживає свій простір, роблячи його своїм. Ідеться навіть не так про освоєння, як про вростання у цей топос; про “діялог” людини та топосу, коли людина входить у топос, а топос “проростає” в людині. Переконавання – природний простір формує людину – пояснює тезу Лишеги: “Глеваха трапляється раз у житті”. Справді, людина не може безкінечно вростати в один, другий, третій, четвертий і т. д. топоси. Рух багатьма просторами означитиме не вростання, а звичайне пробігання крізь них» [10].

Топоси та імена – це лише невеличка частинка з усіх «слідів», які по собі залишає автор *Великого мосту*. Викладене вище дозволяє зауважити, наскільки вагомим для інтерпретацій та розуміння поетичних текстів Олега Лишеги є розуміння контексту, середовища, у якому жив і творив мистець, людей, яких він вважав взірцем для себе, місць, що перемінювали його.

### Bibliography and Notes

1. Гірняк Мар'яна, *Феноменологічна концепція Романа Ингардена в контексті теорії літературної комунікації*, [w:] *Studia Ingardeniana* / Red. I. Nabytovych, M. Ołdakowska-Kuflowa, Tom 2 [Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych, Volume IV], Lublin: Oddział PAN w Lublinie 2011, с. 22-31.

2. Девдера Катерина, *Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, рецепція*, Київ 2017.
3. Інгарден Роман, *Про пізнання літературного твору*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької, Львів: Літопис 2002, с. 176-206.
4. Лишега Олег, *Великий міст: вірші*, Львів: Піраміда 2012, 160 с.
5. Лишега Олег, *Друже Лі Бо, брате Ду Фу*, Львів: Піраміда 2010, 148 с.
6. *Лишега Олег, Інший формат* / Ред. Я. Довган, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2003, 47 с.
7. Лишега Олег, *Кожен поет носить на собі якусь невидиму гору*, [у:] "Український журнал" 2001, № 9, с. 44-47.
8. Лишега Олег, *Поцілунок Елли Фіцджеральд: Есеї, переклади, вірш*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2015, 240 с.
9. Лишега Олег, *Старе золото*, Львів: Піраміда 2015, 248 с.
10. Пастух Тарас, *Червона вохра слова Олега Лишеги*, [у:] *Літакцент*, Київ 2011, Web. 19.07.2018 <<http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra>>.





**Diana Zozuliak**

**THE TRADITIONS OF WEDDING CEREMONIES  
IN THE NOVEL *SENTINEL-MOUNTAIN* BY STEPAN PUSHYK**

Mykhaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

**Діана Зозуляк**

**ТРАДИЦІЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ  
У РОМАНІ *СТРАЖ-ГОРА* СТЕПАНА ПУШИКА**

*Abstract:* In this article there is examined wedding ceremony of Hutsuls based on the material of the novel *Sentinel-mountain* by Stepan Pushyk. It was investigated that the wedding ceremony is revealed in the novel through the prism of the perception of the main character, namely, Mariya Marchak, who acts not only as a narrator but also as a spiritual treasurer of Ukrainian rites and customs. There are analyzed all acts of a marriage ceremony, wedding attributes and their role in rituality. It is focused on raising a sense of respect for family and marriage, as the main values of life to the traditions of ancestors, national moral and ethical norms.

*Keywords:* wedding ceremony, novel *Sentinel-mountain*, matchmaking, invitation, cloth, periwinkle

Традиції і звичаї кожного народу є унікальними і неповторними, саме через них пізнається народ, його культура і ментальність. Одним із поціновувачів усної народної творчості є Степан Пушик, син гуцульського краю. Особливістю його художньої творчості є залучення у текстуальний діяпозон елементів народних звичаїв та обрядів, наприклад автентичних зразків весільної обрядовості у сюжетну подієву канву твору (роману *Страж-гора*). Завдяки такій специфіці уважний читач занурюється у атмосферу сивої давнини, і ніби крокує життєвими стежками героїв,

відчуває на собі вплив обрядодійства.

Теоретико-методологічною основою нашої статті роботи Ф. Вовка, І. Денисюка про весільну обрядовість, інших українських, західноєвропейських фольклористів і теоретиків літератури; літературно-критичні статті про С. Пушика: Л. Новиченка, Л. Ободянської, Л. Коваленко, В. Ковалю, Т. Салиги, В. Панченка, П. Сороки.

Наразі є актуальна наявність нових підходів, розширення методологічної і методичної бази порівняльних досліджень, широкого погляду на літературний процес, проблеми типології та

глибокого її розуміння. Тому у нашій статті спробуємо вирішити наступні завдання: представити символіку, мотиви, художні засоби у романі (гільце, барвінкова квітка).

Дослідники української народної творчості Н. Здоровега, Н. Гаврилук, О. Курочкін, зазначають, що у вивченні шлюбних обрядів українців особливу увагу привертає громадська організація молоді обох статей. Наприклад, існував стародавній звичай, що дівчину хлопці зі свого села не віддавали. На це потрібен був дозвіл парубоцької громади, аби приходити на вечорниці до дівчини. Схожий звичай включає у сюжетну канву роману *Страж-гора* Степан Пушик. Оповідачка твору Марія пригадує, що такий звичай розповідала їй мама: «Тої ночі, як мене мама мали, у селі сталася різанина – парубки різалися. Не бідні, ні багацькі. Через багацьку дівку потерпіли. Була в нас Олена Паламарка, що як ішла по селі, то так ніби копістку проковтнула – гордо ходила. З нею хотів женитися Іван Проців, а вона зналася з дубівським хлопцем Іваном Вороб'юком. Той парубок приходив до неї. А колись такий закон був, що файну дівку з села на сторону хлопці не віддавали. Коли прийшли сторонські на музику, то просили дозволу в старшого парубка-берези, аби дозволив взяти дівчину в танець. Котра з себе дуже грала гонорову, відмовила хлопцеві танець, то могла і під зад дістати коліном і з танців піти або ніхто її не брав у танець. Порядок був і порядок знали. Коли чужий у селі женився, то мусив викуп дати. А ще поки до дівки ходив, то його не раз облатали добре...» [3, 33]. Вечорниці у давнину слугували тим осередком, де молодь знайомилась ближче одне із одним, і в такий спосіб зароджувались пари. Але

траплялись такі випадки, що парубки не були впевнені у тому, що дівчина погодиться на сватання і посилали в розвідку: маму, батька, брата, для того щоб не осоромитись на все село і не отримати гарбуза. Героїня *Страж-гора* пригадує: «Хотів мій прапрадід сватати Анну Писарчучку, але боявся осявитися. Послав свою маму на переговори. Анна сапала на городі. – Боже, помагай Аннуньо. – Дякую, дай Боже вам здоров'я! – Ти чого сумуєш, дитино? – А чим тішитися? – Мій син сватав би тебе? – Я не ганю вашого сина, але поки йому сонце світить, най шукає свою долю...» [3, 44]. У весільних обрядах сватання є першим актом шлюбної церемонії і відбувається воно згідно зі стародавнім ритуалом купівлі молодої, що відбувається нині символічно.

У романі *Страж-гора* описано також обряд сватання: оповідачка розповідає як сватали її маму; батько побачив свого друга на ярмарку і при розмові почалось сватання. Марія зауважує: «Поговорили собі, випили в шинку горілки, а через тиждень приїхали гуцули дідову доньку сватати. Та всі в кептарях, у кожухах з топірцями! Співаки, жартівники, танцюристи! Засватали, вийшли в церкві заповіді, вже рихтуються до весілля, пора людей запрошувати. Приїхав жених з татом домовлятися, як-то має відбутися весілля. А то страшно глянути: жених наче скала, а відданиця, як дитина – п'ятнадцятий рік пішов. Посідали гості за стіл, говорять, їдять, п'ють, а дівчина взяла коновки, пішла ніби по воду, а надворі голову замотала в запаску та й в одному кафтанчику побігла снігами. Чекають – нема Анни. Шукають по селі. Світ білий обшукали, а її нема і ніхто не знає, що з дівчиною сталося...» [3, 36].

З художнього опису у романі обряду сватання бачимо, що дівчина не погоджується виходити заміж і тікає з дому. Й усе ж останнє слово залишається за нею тому, що на знак свого протесту вона залишає батьківський дім. Знаходять Анну випадково, коли в батьківській хаті зупиняються подорожні і випадково в розмові йдеться за дітей, а батько Анни говорить, що він ще мав дочку, але вона втекла. А подорожній каже: «Слухайте, газдо! – У нашого попа цілу зиму служить якась Мариська, що серед ночі прибігла звідкись. Попові пси мало її не з'їли під брамою... Від почутого Федь Панчук зрадів і наступного дня поїхав дочку забирати. Коли дід приїхав за дочкою, то священник намагався його переговорити, щоб не віддавав таку молоду дівчину заміж, але дід йому сказав: “Не бійтеся, отче! Як кинете в дівчура шапку, а вона не впала, то можна й за парубка віддавати”» [3, 37].

Запросини є наступним, після сватання, етапом підготовки до шлюбу. У пам'яті героїні роману залишилися запросини на шлюб і безпосередньо весілля. У романі предствлено, як на Гуцульщині молодій давали повісмо – «пучок оброблених конопель або льону, готовий для прядіння, а також одержана з нього пряжа» [1]. Газдині вважали, що якщо вони поділяться пряжею, то на наступний рік великі коноплі вродять. Це своєрідне замовляння повісма на наступний врожай. А якщо молода відмовлялась, то господиня вважала, що та не хоче щоб вона мала великий врожай.

Згідно з народною традицією напередодні весілля для молодих готують барвінкові вінки. Барвінок вічнозелений – це символ першого кохання та шлюбу. У *Страж-горі* Марія оповідає,

що на вінкоплетіння сходились увечері: «А ввечері зійшлися свахи шити вінок, збіглися хлопці, дівчата, причалапали музики. Свахи заладкали. Шили вінок, музики грали, хлопці з дівчатами танцювали» [3, 67]. У кожному регіоні вінкоплетіння проходило по різному. З розповіді Марії, шили вінок свахи, а для молоді це була ще одна розвага, де хлопці й дівчата могли повеселитись: співати й танцювати, залицятися.

Вранці наречену готували до шлюбу: розплітали їй косу (найчастіше це робив брат), дружки вплітали в косу стрічки та монети, вкладали часник (як оберіг), одягали на наречену вінок, фату (вельон) та найкращий одяг.

Коли приходив молодий, наречені ставали на рушник, щоб життя було довгим і гладеньким, і їх благословляли батьки. Отримавши батьківське благословення, наречені йшли до церкви вінчатися. Усю дорогу челядь (гості) співали пісень.

Після вінчання молоді верталися до хати батьків молоді на частування. Батьки виходили їм назустріч із хлібом-сіллю на рушнику. Мати молоді, одягнена у вивернутий кожух (щоб посіви були густі, мов вовна), обсипала молодих і челядь збіжжям, змішаним із цукерками, монетами і горіхами – щоб були багаті.

Після частування старший боярин (дружба) подавав молодим хустку, вони бралися за її край і виходили у двір танцювати, а за ними йшли й усі гості.

Оповідачка в *Страж-горі* згадує, як танцювали на весіллі в той час: «Давно не так танцювалось, як нині: якісь “твісти”, “шейки”, “буги-вуги”; давно – “кадріла”, “шевця”, “ковалівку” (так ніби “коломийка” йшла “ковалівка”, але притупували ногами й на пальцях крутились); “мазур-полька” була ніби

вальс, але з потрясом (то такий танець інтересний! Тепер його ніхто не танцює!); а ще “козак”, “коломийка”, “волошка” – три рази обертались в один бік, а три в другий, а хлопці приспівували: “Ой там волох сіно косить, а волошка їсти носить”. А “бойка” йшли парами та й притупували приспівуючи: “Ішли бойко з лясу, з лясу, та й ніс бочку квасу, квасу...”. А ще була “Голубка”. Та цей танець і тепер є. Я люблю дивитися, коли починають виносити з хати чоловіки жінок. Була я на весіллі в Дубові, а там кухарка жінка така, як тридверна шафа, а староста – як комарик. Співали, їли! А коли заграли “Голобку”, то ведучий сказав: “Старості винести кухарку на двір!” А він спробував підняти та й упав, а кухарка – на нього, та й вже лежали обое, бо старості заперло дух – ребро трісло» [3, 68].

Як бачимо, танці мали й розважальний характер як, наприклад, «Голубка» для тих, хто тільки сидів і спостерігав за танцювальною програмою.

Особливе місце на весіллі посідав обряд прощання молодої з батьками та родом. Вона сама чи хор співали прощальних пісень – з подякою батькові та матері, родичам. А бояри (дружби) у той час виносили і вантажили придане молодої. Після прощання «весільний поїзд» вирушав до хати молодого, а всім гостям роздавали різки та весільні «шишки», коровай.

Обряд покривання був останнім, що виконувався в домі нареченої. Після нього молодий забирав молоду до свого дому, а разом і посаг. Роман *Страж-гора* представляє цей звичай: оповідачка згадує, що коли Анну Дмитручку забирав Іван Чайківський від них із дому, то відсікання коси здійснював його брат. У романі цей звичай проводять перед весіллям, оскільки

Анна народила вже дитину і цього вимагав звичай: «Іван прийшов з мамою, з татом і братом, принесли горілки, посідали за стіл. Анна поволі злізла з постелі, сіла на стілець. Іван узяв гребінь, розчесав коси. Брат Іванів утяв Аннині коси. Стара Чайківська, Іванова мати, кинула невістці на коліна хустку, Іван узяв хустку, зав'язав Анну по-молодицьки, поцілував. Поцілували невістку всі його родичі» [3, 66]. Якщо раніше, у ХІХ ст. після одсікання коси на голову молодиці одягали очіпка або серпанок, то в часи Марії це вже була хустина. До нині в Україні зберігся звичай покривати голову нареченої хусткою на знак того, що віднині вона вже жінка, а не дівчина, дружина для свого чоловіка.

Художнє відображення весільної обрядовості у *Страж-горі* Степана Пушика реалізується в мистецькій формі крізь спогади головної героїні роману Марії. Авторська інтерпретація елементів народної обрядовості вражає досконалим знанням етнографічного матеріалу, вмінням органічного їх включення у контекст твору.

Роман Степана Пушика *Страж-гора* є особливим твором, у якому етнографічні елементи стають невід'ємною частиною художнього простору цього твору. А, разом із усім, і важливим джерелом збережених народних традицій і звичаїв.

### Bibliography and Notes

1. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах, Web. 02.03.2018 <<http://sum.in.ua/s/povismo>>.
2. Вовк Федір, *Студія з української етнографії та антропології*, Київ: Мистецтво 1995, 335 с.
3. Пушик Степан, *Страж-гора*: Роман з народних уст, оповідання та новели, Київ: Етнос 2004.

Ivanna Devdiuk

**HOME TOPOS IN THE NOVELS *A LITTLE DRAMA* BY  
VALERIAN PIDMOHYLNYI  
AND *LADY CHATTERLEY'S LOVER* BY DAVID LAWRENCE**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Іванна Девдюк

**ТОПОС ДОМУ В РОМАНАХ *НЕВЕЛИЧКА ДРАМА*  
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО  
ТА *КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ* ДЕВІДА ЛОУРЕНСА**

*Abstract:* The article deals with the peculiarities of artistic implementation of home topos in the novels *A Little Drama* by Valerian Pidmohylnyi and *Lady Chatterley's Lover* by David Lawrence. It is underlined that home topos is marked by a multilevel structure, which is represented in the texts at various semantic levels, including the human body, city, country, universe, etc. In both works the ideal world of natural feelings is opposed to the mechanical space of external reality as anti-home. It is observed that the internal-personal comprehension of home in the texts is combined with its cultural and existential interpretation. However, if in the novel of the Ukrainian writer home topos is associated with the native country as the National House, in D. Lawrence's work it gets the meaning of the Ecumenical Paradise, dominated by the patriarchal laws.

*Keywords:* home topos, anti-home, national codes, ideal world, natural being, semantics

Топос Дому є універсальним структурним компонентом, у смисловій площині якого крізь призму повсякденности розкриваються глобальні проблеми людського буття. Багатозначність та глибинна семантика дому акцентує на практичній функції (охоронна та захисна), а також на сакральній, естетичній, екзистенційній, духовній та духовій тощо. Відтак поняття Дому відповідає сформованому у сучасному літературознавстві розумінні топосу

як: 1) місця "розгортання смислів", яке може корелювати з будь-яким фрагментом реального простору; 2) "загальному місця", набору стійких мовних формул, а також загальних проблем і сюжетів, характерних для національної літератури [8, 89]. Таким чином, топос дому можна розглядати і як конкретну будівлю, що має певні просторові координати й наповнена просторовими образами, і як повторюваний образ, семантика якого має просто-

ровий відтінок, однак не зводиться до нього.

Об'єктом запропонованої статті є романи *Невеличка драма* Валер'яна Підмогильного та *Коханець леді Чатерлей* Девіда Лоуренса, в яких топос Дому позначений багаторівневою смисловою структурою, актуалізуючи психологічні, філософські, морально-етичні, національні питання. Частково вказана проблема розглядалася у працях Юрія Бойка, В. Бібіка, С. Луцій, В. Мельника, Г. Кудрі, Н. Пашковської, Юрія Шереха та ін. (В. Підмогильний), Н. Глінки, В. Панченка, Н. Собецької та ін., однак досі не була предметом спеціального вивчення. Актуальність розвідки полягає у відсутності досліджень, а відтак у необхідності переосмислення топосу Дому у романах *Невеличка драма* та *Коханець леді Чатерлей*. Тому спробуємо здійснити компаративний аналіз топосу Дому, виявити його смислове наповнення та особливості функціонування у структурній організації визначених творів.

Семантика дому як антропоцентричного поняття прямо вказує на конкретне помешкання людини, її "куточок світу" (Г. Башляр), а, отже, зумовлена авторською концепцією персонажів як суб'єктів художньої дійсності. У романах В. Підмогильного та Д. Лоуренса провідні сюжетні лінії розгортаються навколо двох будівель – будинку на Жилианській вулиці у Києві, де винаймає кімнату героїня роману В. Підмогильного Марта, й маєтку Регбі-гол у центральних графствах Англії, куди після заміжжя з родинного дому переїжджає Констанція Чатерлей. Обидві жінки фізично перебувають на території, яка не є для них рідною, що створює

негативне конотативне поле, актуалізоване в авторських презентаціях будівель. Згідно із висновками Яніни Абрамовської, поетичний топос, як і риторичний, "виконує функцію аргументна [...] Він містить, як правило, потужний аксіологічний співчинник, якусь цінність протиставляє іншій цінності, схиляючись до чогось, одночасно від чогось відвертає, творячи спільноту прихильників, конструює також образ супротивника, хоча б уявний. Тому ми часто спостерігаємо пари топосів, які є протиставними, але водночас комплементарними" [1, 364]. Така парадигма очевидна в аналізованих романах.

Будинок, де проживає Марта, не може априорі називатися *домом*: усі жильці орендують приміщення, тож не пов'язані родинними вузами. Відтак у просторі будинку слід розмежовувати локальний простір Марти і зовнішній "чужий", до якого належать "інші" – подружжя Іванчуків і німкеня. В описі фасаду будинку оприявнюється образна семантика останнього, даючи уявлення про конкретне оточення Марти: "Одноповерховий крихітний будиночок на Жилианській вулиці, де вона жила, стояв із забитим на зиму парадним ходом. Це був захід проти зайвого холоду, бажання зберегти кілька дровин у суворому бюджеті мешканців. Убогий домок і вбогі пожильці його були дівчині доброю школою самостійного життя" [7, 11]. Згідно з Юрієм Лотманом, парадний хід виступає межею, що розділяє зовнішній і внутрішній простори, виконуючи функцію "обмеження проникнення, фільтрації й адаптаційної переробки зовнішнього у внутрішнє" [4, 265]. Блокування

“парадного ходу” вказує на периферійність та ізольованість мешканців будинку, їхню віддаленість від центрів суспільного буття. Недаремно автор розміщує їх на непримітній і вузькій вулиці Жилианській, яка раніше мала назву Жаданівської на честь активного учасника революції 1905 – 1907 років, події якої відійшли у минуле, тож втратили свою актуальність в умовах соціальних перебудов 1920-х років. Підкреслена убогість Мартиних сусідів вказує передусім на їхню духову обмеженість і дріб’язковість. Підтвердження цьому знаходимо в авторських характеристиках подружжя Іванчуків: “деградований” кооператор Давид Семенович нагадував “лиху, але немічну тварину” [7, 9], а Тетяна Ничипорівна складала враження жінки, що “скрізь приносила застиглість, лад і тиху вигоду” [7, 18]. Очевидна пристосовницька позиція людей, які, захищаючись від “холоду” зовнішньої нестабільності, перебували у стані очікування свого часу, коли відкриються парадні двері їхнього простору. Тоді під покровом високої моральності вони пустять у хід весь арсенал підступності й лицемірства, що і справді стане суворою школою виживання для Марти.

Кімната дівчини, на відміну від будинку, подана у позитивному смисловому полі як тепла й Марті до вподоби, що акцентує фізичну й духову відмежованість локального простору героїні від усього помешкання як псевдодому. Концепти тепла й затишку, які контрастують із семантикою холоду й сірости, генерують споконвічно-сакральне розуміння дому як родинного вогни-

ща, що підсилено образом пічки як першоелементу світобудови, символу рідного дому й “божественної сили, яка оживлює, надихає людське серце і запалює душу” [3, 396]. Недаремно кімната Марти, попри убогість, викликає захоплення у всіх, хто хоча б один раз тут опинявся. Частим гостем був і кооператор Давид Семенович, якого гнітила безцільна пустота його житла. Сама ж дівчина рідко спілкувалася із сусідами, а на спільну територію кухні заходила лише тоді, коли там було порожньо. Власне у кухні вона вранці здійснювала обряд обтирання холодною водою, що було своєрідним аналогом купання у Дніпрі, на берегах якого пройшло її дитинство, залишивши незабутні спогади про рідний Канів, батька, риболовлю, дитячі забави тощо. Незважаючи на пройдений час, коли все, що пов’язувало з малою батьківщиною, Марти “здавалося страшенно давнім” [7, 7], вона утримувала в пам’яті досвід минулого, детермінуючи таким чином своє сучасне й майбутнє. Відтак вранішній процедурі, яка могла видатися звичайним й загальнообов’язковим процесом [7, 6], Марта надавала особливого значення неодмінного ритуалу життя, підносила його “до високої ролі основ особистості” [7, 6-7]. Таким чином героїня намагалась уберегти свій Національний Дім, уособленням якого є Канів і Дніпро як вмістилище одвічних цінностей, породжених “із давніх забутих дій” [7, 6]. Вона з цим народилася, це частина її самої. Недаремно у зовнішньо-поведінковій парадигмі образу Марти простежуються риси, які відповідають традиційно сформованій моделі ідеальної

української дівчини – вродливої, моторної, вправної, кмітливої тощо.

Власне ці якості надають Марті справжності і внутрішньої свободи, наповнюючи кімнату аксіологічним змістом. Натомість підживлена любовними романами мрійливість віддаляє від навколишнього буття, перетворює простір її існування на “фортецю почуття” – ненадійно-хитку конструкцію, надто вразливу до втручання зі сторони. Вказана особливість актуалізується у тексті в образі чорного ходу як однієї з форм пограниччя, перехід якого виключає акт фільтрації, а відтак створює небезпеку руйнації створеного Мартою світу

На противагу Марті, Констанція Чатерлей із роману Девіда Лоуренса належить до вищого соціального прошарку, а після одруження із сером Кліфордом Чатерлеем ще й набуває статусу “леді”. На вигляд вона нагадувала сільську дівчину, насправді ж росла в інтелектуальному середовищі, де цінувалось мистецтво і свобода самовираження. На рівні з чоловіками Констанс могла вести дискусії на різні теми, без упереджень ставилася до вільних статевих стосунків, що загалом було характерно для емансипованого покоління передвоєнних років. Однак війна “розтрощила дах над її головою” [6, 5], розмежувавши минуле “своє” та прийдешнє “чуже”. Семантика “розтрощеного даху” вміщує як тотальну трагедію повоєнного покоління, що повернулося з війни з душевними й фізичними травмами, так і особисту драму Коні, якій випало стати дружиною чоловіка-інваліда. Недаремно символ руйнування уводиться саме у контексті роздумів Констанції, вказуючи не лише

на її розлучення з рідним домом як найбільш безпечним і комфортним місцем, а й втрату духового захисту, свободи бути собою, що рівнозначно втраті себе як особистості й жінки. Тож маєток Чатерлеїв Регбі-гол, у який 1920 року Кліфорд і Констанс повернулися після дворічного лікування чоловіка, постає Антидомом у своєму абсолюті, викликаючи вкрай негативні асоціації, про що свідчить його розлогий опис: “Регбі являв собою довгий невисокий дім із коричневої цегли; його почали будувати у середині вісімнадцятого століття і добудовували стільки разів, що він нагадував кролятню і втратив усякий вигляд. Він стояв на підвищенні у красивому старовинному дубовому парку, та, на жаль, неподалік виднілася труба Твершелської копальні з хмарами пари й диму над нею, трохи далі від горба у вогкому тумані проступали поодинокі обдерті будиночки селища Тавершел. Воно починалося за самими воротами парку і безнадійно огидне тяглося довгу, бридку милю – будинки, рядки жалюгідних, маленьких, укритих сажею цегляних будинків із чорними шиферними дахами, гострими кутами й зловісною, порожньою нудьгою” [6, 18]. Не дивно, що територія Тавершела жінці видалася огидною й понурою, кімнати в маєтку гнітючими, іноді їй здавалося, що вона “живе в підземному царстві” [6, 19]. Особливо вражала пустота й ізольованість місця, яке уподібнювалося до позбавленого живої енергії тіла Кліфорда. Розміщення Регбі-голу на підвищенні ніяк не асоціювалось з центром всесвіту, лише було ознакою нездоланної прірви між аристократичною зверхністю господаря та його підлеглими.



Сутнісним аспектом дому виступає його зв'язок із традицією і спадковістю. Як уособлення старої Англії він є вмістилищем відбитків попередніх культурних плястів і епох, носієм споконвічних морально-станових принципів. Цей зв'язок у інтерпретації Лоуренса позбавлений акту благодатного творення, відтак “родове гніздо” Чатерлейв уподібнюється до законсервованого буття, яке виключає активну, цілеспрямовану діяльність людини, виводячи її у статус *Das Man*. Уособленням механічної безликости в романі виступає образ Кліфорда, у зовнішньо-поведінковій парадигмі якого актуалізуються просторово-часові й якісно-сміслові характеристики маєтку. І його інвалідність, і візок, у якому він пересувається, й ліс, який йому дістається у спадщину, й література, яку він творить, і повітря навколишні шахт, яке було для нього “живлючіше за кисень” – всі ці ознаки, конституційовані застиглим простором Регбі-голу, становлять концептуальну сутність образу.

На прикладі Кліфорда й Констанції спостерігаємо ситуацію, коли спільне середовище персонажів “характеризує їх як різних, через те, що і вони сприймають його внутрішньо по-різному, іноді навіть діаметрально протилежно” [2, 92]. Подібно до української героїні, яка у думках линула у Канів, леді Чатерлей з теплою згадувала “свою” Англію – шотландські пагорби й долини Сасекса, прозоре й чисте повітря яких не мало нічого спільного із приреченим смородом Тавершела. Виплекане у незалежній атмосфері серед шотландської природи, тіло жінки було вмістилищем життєвої енергетики,

яка не вписувалася в методично-похмуру парадигму Регбі-голу, відтак згасала, не реалізувавшись. Натомість простір маєтку у своїй зношеній понурості залишався незмінним. Виняток становила власна кімната Коні на третьому поверсі – єдине веселе й сучасне місце, “де повністю розкривалася її особистість” [6, 36], що давало можливість бути собою, не втратити особистісно-родову ідентичність. Однак надто довге перебування у межах органічно чужої території призводить до процесів деформації – міцне й повновиде тіло жінки починає набирати форм мертвотної пустоти Регбі-голу, стає таким же немічним і позбавленим життя. Констанс розуміє, що втрачає зв'язок з “предметним і живим світом” [6, 29]. Ні візити гостей Регбі, ні пусті розмови з Кліфордом не здатні заповнити її душевний вакуум, залишаючись лише примарними епізодами.

Подібний стан характерний і для Марти, яка відчуває незаповненість буття, хоча й намагається абстрагуватись, методично виконуючи обов'язки в махортресті та дотримуючись щоденного режиму. Відвідини залицяльників лише поглиблюють внутрішню кризу дівчини. Для начальника відділу Безпалька, інженера Дмитра вона – лише тілесно-функціональний елемент їхнього життєвого пляну. Льова надто покірний і нудний, а такий не зможе реалізувати її внутрішні амбіції. Відтак, активна за своєю природою сутність героїнь, не сприймаючи існуючу модель буття, виривається назовні, що оприявнюється фізично у формі нападів душевної нудоти, внутрішньої розлагодженості [7, 5] чи безумного

неспокою й збентеження, аж до судом у тілі [6, 29].

Радикальні перетворення в житті Марти й Коні пов'язані з хронотопом весни-кохання, ключовими концептами якого є пробудження та оновлення. Відтак зміна часових координат призводить до модифікації смислових маркерів топосу Дому. Так, із появою у житті Марти молодого вченого-біохеміка Юрія Славенка її кімната стає місцем втілення всього, про що вона так довго й наполегливо мріяла, уподібнюючи себе з героями любовних романів. Абсолютна ізолюваність від зовнішнього світу наповнює Мартине житло незвіданою магією, підносячи героїв до захмарних висот ідеального буття. Дівчині, однак, для повної гармонії не вистачає Канева, де стеги, яри, гори й де все їй рідне. Саме тому їй хочеться “народитися жінкою там, де була народилася, коло великої ріки, серед великого степу в урочистому святі кохання й природи” [7, 149-150]. Вона із захопленням описує Славенкові їхню уявну мандрівку до Канева: “А ввечері візьмемо човна і поїдемо Дніпром. Гребти не будемо, хай нас несе вода... Ти побачиш, як там гарно!” [7, 138]. Однак цього не стається, що є свідченням профанності кохання, яке не отримує родової опіки, відтак є причеченим.

Для Констанції після знайомства з Мелорзом рідними стають “його” просторові координати – хатинка лісника, будинок і, зрештою, увесь ліс як сакральне місце. Відкритість до світу, усвідомлення своїх можливостей робить вибір Коні природним і безболісним – вона без жодних сумнівів долає межу між предметним існуванням у маєтку і справжнім – у

природному середовищі. Відтепер її не задовольняє і власна кімната, яка втрачає смислове наповнення власного простору, асоціюючись із пустою Регбі-голу. Затишна атмосфера помешкання Мелорза актуалізується такими суто домашніми маркерами, як піч, чайник, молоко, сир тощо. Констанція відразу ж уподобує його простий побут, оточений квітами, травами і спокоєм лісу. Почуваючи себе частиною нового бажаного простору, вона готова залишитися тут назавжди. Ліс для Коні й Олівера стає єдиним притулком від посягань ворожого світу – мертвотного Регбі-голу разом із целулоїдним Кліфордом, брудних шахт, механізованої цивілізації.

Саме кохання у творах постає важливим чинником реалізації внутрішнього потенціалу героїв, єдино можливим порятунком у хаосі зовнішнього світу, формою щирого спілкування, в якому людина виходить за свої межі, зливаючись з іншою. Кохання розкріпає героїв, робить вільними у вираженні думок. Відтак любовно-еротичний дискурс в обох творах переплітається з інтелектуальним, оприявнюючи духові й морально-етичні візії авторів стосовно ідеальних просторів: Дому-родина, Дому-країни, Дому-всесвіту. Причому ініціатива ведення діалогу у романах належить чоловікам. Так, у *Невеличкій драмі* закоханий Славенко, в якому Марта, зі слів самого чоловіка, розбудила українця [7, 124], виголошує тези, які для дівчини були органічними й не потребували роз'яснення. Пізніше він кардинально змінить думку, але все те, що він висловлює у стані закоханості, є втіленням надій й сподівань україн-

ської інтелектуальної еліти, зокрема й В. Підмогильного. Однак той факт, що вони вкладені в уста тимчасово закоханого Славенка, у висловах якого національні рефлексії переплітаються із біохемічним аналізом, надає ідеї Українського Дому елементу ненадійності, а відтак свідчить про усвідомлення автором труднощів, які стояли перед українством.

На відміну від В. Підмогильного, який дистанціюється від своїх героїв, даючи реципієнтові право вільної інтерпретації образів і мотивів, Д. Лоуренс більш прямолінійний у вираженні власної позиції. Стриженовою в його романі є концепція Вселенського Дому-Раю, яка реалізується у двох конфліктних площинах: природно-інтуїтивній, з одного боку, та механічно-цивілізованій, з іншого. Остання актуалізується у патосних протестах Мелорза, який не приховує зневаги до соціуму. Об'єктом ненависти лісника постає як вікторіянська Англія, так і її модернізований сучасний варіант. Так, він називає цивілізацію "мертвим залізним світом" [6, 181], звинувачуючи в усіх бідах гроші й механізми. Ці два зла асоціюються в героя з руйнуванням, хворобою та брудом. Вказані поняття, оприявлені у тексті у різних лексико-семантичних варіантах, передають емоційний стан лісника, що коливається від гніву та люти до зневаги та відрази. Більше того, Мелорзу цей світ гидкий, йому здається, ніби "він ковтнув жовчі", яка роз'їдає його зсередини [6, 336]. Щоб звільнитися від гіркоти, лісник "викидає" її у формі найбільш образливих і дошкульних слів, на які здатне його красномовство, вдається до найрізноманітніших прийомів та засобів риторики. Лексеми "англій-

ський", "британський", "нація", "імперія" набувають різко вираженої негативної конотації, поєднуючись із такими промовистими епітетами, як "лицемірний", "нікчемний", "нудний", "облудний", "гидкий", "мерзенний" тощо.

Поруч із представленою у критичному ключі суспільною дійсністю в романі присутній протилежний за своїм лексико-семантичним наповненням текстовий прошарок, у площині якого імплементуються авторські амбіції про ідеальні світи, сповнені гармонії та краси, куди можна втекти від суспільних осередків. Сюди належать пасажі з описами емоцій та вражень, викликаних картинами природи, любовними переживаннями, інтимними стосунками, творчим процесом тощо. У цих відступах яскраво виражена майстерність письменника як мистця, здатного вловити найтонші відтінки кольорів, звуків, запахів, дотиків, поглядів. Особливо вражають пейзажі англійської весни, наповнені лексикою квітів. Молоді люди воліли б розчинитися серед цього нестримного буяння трав, спокою лісів, ніжних порухів квітів, проте розуміють, що це неможливо. Дружба, кохання, природа приносять лише короточасні моменти радості, але остаточно не звільняють від гнітючого відчуття невдоволення, що породжує в їхніх душах набір руйнівних за своєю природою емоцій смутку, страху, розпачу, відчаю.

Одним із ключових маркерів семантики руйнування постає спільна святлина Мелорза та його колишньої дружини Берти, яка зловісно виділялася на голих стінах будинку лісника, вказуючи на присутність сторонньої

сутности. І хоча фотопортрет був Мелорзом знищений, осколки від потворної коричневої рамки у позолоті залишилися, попереджуючи про можливе посягання з боку зовнішнього світу. Через скандал, влаштований Бертою, простір лісу для Коні й Мелорза стає недоступним і ворожим, втрачаючи смислове наповнення Дому-Раю.

Після звільнення з роботи лісник покидає Тавершел і виїжджає до Лондона. Там, у найманій невеличкій кімнатці і відбувається їхня зустріч з Коні, ставши для обох межею між минулим та майбутнім. Нейтральність і закритість останнього пристанища закоханих свідчить про їхню абсолютну ізольованість у механістичному світі. Перед закоханими відкривався незвіданий простір, вектор і перспективи якого залишались невідомі – треба було знову чекати приходу весни, а з ним народження нового життя.

На відміну від гармонійних стосунків Коні й Мелорза, історія кохання Марти й Юрка у *Невеличкій драмі* поступово набуває однобічного характеру. Спізнавши заборонений плід, Славенко починає швидко одужувати від раптової пристрасти, повертаючись у власний простір науки й розрахунків. Цей процес у тексті увиразнено звуженням часових меж, відведених молодим ученим для побачень – він все рідше приходив до дівчини, а відтак припиняє візити, остаточно перебравшись до Ірен. Прикметною є сцена офіційного розриву стосунків Марти й Словенка, яка відбувається з ініціативи дівчини в Андріївській церкві. Героїня прагне надати власному рішенню відпустити Славенка сакральної жертвовно-

сти, при цьому не здогадується про справжні наміри Юрка. Разючий дисонанс між душевним піднесенням дівчини, з одного боку, та підступною сутністю Славенка, з іншого, наповнює довкілля відлунням “порожнечі цього відлюдного закутку” [7, 246], що, у свою чергу, контрастує із символічним наповненням церковного храму як сакральним місцем і вищою точкою світобудови. У результаті такого парадоксального “схрещення” генерується нове смислове поле, в якому актуалізуються концепти ілюзорності та надуманості Мартинового світу, відтак текст “набуває рис підвищеної умовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст” [5, 589].

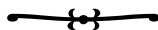
Етапом ініціації внутрішнього зростання героїні стає усвідомлення істини, що в її коханні “нічого нового не було”, яка, як “похоронний дзвін” [7, 264], понизує свідомість дівчини, відроджуючи у ній її справжню сутність. Утративши свою магію, вимріяний простір постає перед Мартою “жалюгідним згарищем” [7, 264], а відтак виштовхує за межі своїх координат. Однак саме “згарище” повертає Марту у реальний світ, їй стає зрозумілою істинна сутність прагматичного оточення в особах Славенка, начальника підвідділу Безпалька, подружжя Іванчуків, кооператора – функціональних типів, які становили більшість тогочасної дійсності, асоціюючись із предметним світом. Прагнення Марти оживити світ не лише привносить сум’яття в їхню сіру буденність, а й містить у собі загрозу, тож при першій нагоді вони роблять усе, щоб звільнитися від присутності дівчини. Подібно до ге-

роїв Д. Лоуренса, Марта опиняється на порозі нового незвіданого, в якому їй знову прийдеється вибудовувати власний простір.

Таким чином, дослідження топосу Дому в романах *Невеличка драма* та *Коханець леді Чатерлей* виявляє його багаторівневу структуру, яка реалізується у текстах на різних смислових рівнях. У обох творах топос Дому постає місцем розгортання протилежних аргументів, у площині яких актуалізується авторська концепція дійсності. Ідеальним визначено світ природних почуттів, якому протиставлено механічний простір зовнішньої реальності як Антидому. Спостережено, що внутрішньо-особистісне осмислення Дому в українського та англійського авторів поєднано з його духово-екзистенційним потрактуванням. Однак, якщо у Валер'яна Підмогильного топос Дому асоціюється з Батьківщиною як родинно-національним Домом, то в Девід Лоуренса трансформується в символ Вселенського Раю як ідеальної моделі патріархального буття.

### Bibliography and Notes

1. Абрамовська Яніна, *Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень*, [у:] *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2008, с. 351-370.
2. Копистянська Нонна, *Час і простір у мистецтві слова*, Львів: ПАІС 2012, 344 с.
3. Королев Кирилл, *Енциклопедія символів, знаків, емблем*, Санкт-Петербург 2005, 603 с.
4. Лотман Юрій, *Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров*, Санкт-Петербург 2000, 704 с.
5. Лотман Юрій, *Текст у тексті*, [у:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 581-595.
6. Лоуренс Девід Г., *Коханець леді Чатерлей* / Переклад із англ. Соломії Павличко, Київ: Основи 1999, 462 с.
7. Підмогильний Валер'ян, *Невеличка драма: роман на одну частину*, Київ: Знання 2014, 294 с.
8. Прокоф'єва Вікторія, *Категорія пространство в художественном преломлении: локусы и топосы*, [у:] *Вестник Оренбургского государственного университета*, № 11, 2005, с. 87-91.



**Ivan Megela**

**RECEPTION OF VIENNESE “MODERN”  
IN UKRAINE**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Іван Мегела**

**РЕЦЕПЦІЯ ВІДЕНСЬКОГО «МОДЕРНУ»  
В УКРАЇНІ**

*Abstract:* The article deals with the issue of recognizing the literature of Viennese modernism in Ukraine at the end of 19<sup>th</sup> – the beginning of 21<sup>st</sup> century. Characteristics of Viennese modernism as an ideological and aesthetic phenomenon are illustrated. The essential features of ‘Austrianism’ of this phenomenon are determined, the influence of modernism on the further development of Austrian literature is emphasized. Ukrainian translations of Arthur Schnitzler and Hugo von Hofmannsthal works, done at different periods, are examined. The article considers critical reviews, scientific studies that provide broad insight into the reception of the works of these writers in Ukraine.

*Keywords:* center / periphery, Viennese modernism, monistic outlook, philosophy of impressionism, synthesis of traditions, aestheticism, reception, translation, national specificity, stages of fine arts development

Сприйняття віденського «модерну» як культурно-історичного й естетичного феномену відбувалося в Україні у специфічних умовах. На порубіжжі XIX – XX ст. Україна належала до різних держав (Російської імперії на Сході та Австро-Угорської монархії на Заході), створюючи «проміжне поле» у літературі, в якому перетиналися впливи французької, англійської, але, насамперед німецької та російської літератур. Крім духового центру, яким для українського письменства на той час був Львів, існував ще інший –

«екстериторіальний» – центр (Відень), який відігравав помітну роль у творчому становленні тих письменників, які відходили від реалістично-утилітарної моделі і шукали нових форм художнього вираження [30].

Говорячи про літературу Австро-Угорщини, слід мати на увазі насамперед факт сусідства із великодержавною Німеччиною. «Поза контекстом австро-німецького протистояння як політичного, так і культурного, навіть поза ним народжуваних “комплексів”, австрій-

ську літературу важко зрозуміти», – зауважує Дмитро Затонський [9, 33]

Микола Ігнатенко, вважаючи «світлий» Відень та «похмурий» Петербург «конфронтаційними символами», говорить про помітний ґанж української історії, що потягло за собою традиційне становище Львова як екстериторіяльної столиці України. Внаслідок такого збігу обставин житейські й історичні факти акумулювалися в два полярно протилежні міти: провіденський та антипетербурзький в «австрійській» Україні і «пропетербурзький» та антивіденський у «російській» Україні [11, 148-186]

Ігор Андрущенко відзначає загальний момент спротиву в розвої Західної України, а, отже, і її культури. Об'єктом цього спротиву могла бути Польща чи Румунія, або Росія, вислідом авторитетності якої стало так зване «москвофільство» [1]

Ми виходимо зі сприйняття Австро-Угорщини як цілісної держави, в якій попри сильний розвиток національних культур, існував єдиний художній простір. Складність, багатозначність відносин між універсальним та національно-регіональними первнями, специфіка культури Відня, дозволяє розглядати віденський модерн як частину загального культурного континууму Модернізму.

Віденський модерн – революційне і водночас декадентське явище, позначене природнім переходом до нових естетичних цінностей без розриву зі старими мистецькими засадами. В основі програми духового оновлення віденського модерну лежить концепція моністичного світогляду. Згідно з переконаннями

Ернста Маха матеріальна субстанція така ж ілюзорна, як і духовна; світ володіє єдністю, оскільки є динамічним потоком однорідних психофізичних елементів-відчуттів, а ідеї й речі, в тому числі, образ автономного суб'єкта – це лише змінні комплекси цих елементів, що виникають і розпадаються всупереч спробам нашої свідомості увіковічити їх за допомогою мови. Ключову вимогу цієї програми сформулював Герман Бар у книзі *Переборення натуралізму* (1891), закликаючи зображати не «зовнішній стан речей», а «внутрішній стан душі». Він назвав емпіріокритицизм «філософією імпресіонізму» [29,18], в якій багато що відповідало австрійському, особливо віденському, душевному складу.

Доля української мови і літератури склалася так трагічно, що вони, як головні чинники формування нації в умовах бездержавності, ніколи не функціонували у нормальних умовах. Тому художній переклад став своєрідною компенсацією трагічно руйнованої у своєму історичному розвитку української літератури, відіграючи надзвичайно важливу роль у культурному житті і як виховного засобу, і як засобу самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови. У відповідь на декаданс, символізм, естетизм народництво висувало гасло опори на власну своєрідність, автентичність. Побутувала формула: «Це добре деінде, але не в нас». Свою позицію заявляли і прихильники європейської літератури, переконуючи, що «ми повинні знати, що пишуть в Європі, і відповідно в нас може бути щось подібне до європейських зразків».

Проілюструємо цю тезу на сприйнятті творчості Артура Шніцлера та Гуго фон Гофманстала – найбільш відомих представників віденського модерну.

Поширенню австрійської літератури сприяли періодичні видання, чільне місце серед яких посідав часопис *Літературно-науковий вістник* (1898 – 1932, далі, до 1939-го – *Вістник*).

У 1923 р. на шпальтах часопису з'явився літературно-критичний нарис творчості Артура Шніцлера, що належав перу Остапа Грицяя – критика, поета, перекладача. О. Грицяй дав високу оцінку оригінальному таланту в австрійській літературі. «Коли сьогодні з перших вершин ХХ ст. дивимося на великанський шлях, здобутий для творчого духа людства головними сподвижниками сього нового мистецтва, з його новими мистецькими формами й новими етичними вартостями, то побіч його великих представників Фрідріха Ніцшого й Генріка Ібзена, побіч Стріндберга й Гавтпттмана, Метерлінка й Зельми Лягерлеф, М. Барреса й Юсмана, Г. де'Анунція й П. Верлена, годі не побачити того ніжно сумовитого, чудово мелянхолійно всміхненого поета з Божої ласки, якому ім'я Артур Шніцлер» [6, 240].

В полі Грицяєвої уваги – твори А. Шніцлера *Година пізнання*, *Анатоль*, *Серпанок Беатріче*, *Поручик Густль*, *Шлях на волю*, *Професор Бернгарді*. О. Грицяй наголошує на значенні Шніцлерових драм для української літератури через змалювання психологічних типів, якими не надто багате наше письменство, оскільки під тиском царської цензури україн-

ський театр традиційно орієнтувався на побутово-етнографічну драму.

П'єса *Анатоль* – ранній твір Шніцлера, один із перших у перекладі українською [10]. Перекладачеві О. Фацієвичу вдалося відтворити характерну для епохи *fin de siècle* постать, легковажної людини, позбавленої твердих моральних принципів та ідеалів, яка перетворює життя на пошуки «приємних настроїв, на гру в кохання».

Наступний твір Артура Шніцлера, перекладений українською мовою, – повість *Поручик Густль*. Тут вперше, ще до Джеймса Джойса, використано техніку «внутрішнього монологу». Переклав цю повість видатний фольклорист, етнограф, мовознавець і літературознавець Володимир Гнатюк. [28]

У творчості А. Шніцлера помітне місце займає тема антисемітизму. Микола Євшан, аналізуючи драму *Професор Бернгарді* не так задля теми антисемітизму, як заради деяких «знаменито схоплених» типів і тих не менш типових обставин, у яких відбувається дія, зазначає: «Поставимо тільки в ремарках цієї комедії, що акція відбувається, скажімо, у Львові, посеред лютої боротьби партій за впливи. Даймо особам українські імена, поставмо в зв'язок її, наприклад, факт образи верховодячої партії якимось окремим, визначним чоловіком, а будемо мати комедію з нашого життя; історія, навіть в подробицях вийде така сама» [8, 392].

Серед перших перекладів із Шніцлера виокремлюється інтерпретація драми *Дика звірина*, у якій розвінчується поширене у тогочасному суспільстві явище двобою. Переклад здійснив Йосиф Стадник, ві-



домий актор, режисер, театральний діяч [24].

Рецензуючи п'єси Артура Шніцлера *Література* та *Останні маски*, Лариса Старицька-Черняхівська відзначає художній смак перекладачки, яка обрала для перекладу ці п'єси «короля драматичної техніки», бо у цих творах, як у двох фокусах переломилося найяскравіше проміння творчих засобів драматурга, знайшло вираження глибоке знання людської душі, легкість розвитку драматичної інтриги і могутня сила контрасту, що дає можливість без слів вводити глядача в настрій героїв, створювати несподівані ситуації, підтримувати в напруженні увагу глядача, стрімко розмотувати клубок інтриги [21, 452-453]. Ширше нею проаналізовано п'єсу *Останні маски*, у якій вражаюче відтворено психологічний стан людини, яка готується померти.

Василь Верниволя (псевдонім відомого мовознавця Василя Сімовича), розглядаючи творчість Шніцлера, виокремлює драму *Професор Бернгарді* – «артистичний малюнок ненормальних відносин на віденським університеті, малюнку, що рівночасно висвітлює ту гнилу атмосферу політичного життя колишньої Австрії, де не талант, не добра воля грали першу роль, а політиканство, амбітництво, партійна й расова нетерпимість і брак відповідальности» [4, 64].

Вдалою є на думку В. Сімовича, побудова новели *Лейтнант Густль*, що дозволяє створювати відповідний настрій, розкривати життєву правду, правдиво відтворювати переживання офіцера колишньої Австрії. Микола Євшан наголошує, що

«з сучасних австрійсько-німецьких письменників Шніцлер самотній здобув собі широку популярність, можна навіть сказати, європейську. Він здобув її так само без форси як віденська оперетка, яка в останні роки переходить з триумфом усі європейські сцени. Творчість Шніцлера навіяна специфічним віденським колоритом, вводить нас в нову свіжу атмосферу. Не перестаючи бути серйозною по змісту, з відтінком меланхолійної задуми, вона має свій граціозний, легкий тон, в якому чується вся радість життя та краси [8, 392]

Пік популярності творчості А. Шніцлера серед української публіки припадає на 1907 – 1909 роки. Його п'єси стають каталізатором естетичних пошуків, перевіркою готовності театру до засвоєння культури модерну. П'єси *Казка*, *Графиня Міці*, *Панна з кинджалом*, *Останні маски*, *Забавки* йшли у різних театрах Києва.

Театральною подією стала постановка *Забавок* трупкою Миколи Садовського 1908 року. Молоду героїню п'єси Христину натхненно зіграла 54-річна Марія Заньковецька.

У 1909 році в театрі “Соловцов” здійснили спробу поставити *Анатолья*, а у 1913 році молоді актори зіграли у клубі “Родина” *Останні маски* (у перекладі Марії Грушевської текст вийшов друком у Львові 1913 року. Вона ж переклала драму Шніцлера *Самотньою дорогою* (1905) та одноактівку *Література* (1913).

За іронією долі п'єса *Хоровод* (заборонена в Австрії) вперше була інсценізована у Києві 15 квітня 1918 року. Тоді, у дні революцій, переворотів, публіка і критика сприйняли

*Хоровод* як твір надзвичайно сучасний і водночас «віденський» за своїм духом, що відтворював добу «віденського апокаліпсису». Режисер К. Бережний співвідніс *Хоровод* із реаліями тодішнього життя, із «київським апокаліпсисом»

Нова, стрімка епоха авангарду, що запанувала на українській сцені з початку 1920-х років, знехтувала «за непадницькою» драматургією віденської сецесії. Кілька постановок за творами А. Шніцлера, включно із *Зеленою папугою* в театрі імени Т. Шевченка, (режисер О. Загаров, 1920 рік), виявилися останніми постановками п'єс австрійського драматурга за наступні вісімдесят років.

Нова хвиля інтересу до Австро-Угорщини спостерігається після розпаду світової системи соціалізму, коли створився сприятливий ґрунт для поглибленого осмислення зазначених естетичних явищ у контексті міжкультурного діалогу (Д. Затонський, К. Шахова, Д. Наливайко, М. Ільницький, І. Андрущенко. Я. Поліщук.) Новітній етап популяризації творчості А. Шніцлера в Україні розпочинається з видання *Передбачення долі* [26]. У розлогій передмові (І. Мегела) охарактеризовано головні світоглядно-естетичні принципи творчості А. Шніцлера, закладено підвалини для наступних досліджень.

Після появи *Передбачення долі* до драматургії А. Шніцлера стали виявляти інтерес українські театри. Багато років на сцені Молодого театру йшла вистава *Хоровод любови*. Хоча на передньому пляні п'єси відбувається яскрава, змінна дія, структура каруселі відтворює лише монотонно – примітивний плин часу,

без виразних атрибутів буття; тут вчувається відлуння ідей Ніцше про «вічне повернення», що вказує на неминучість відтворення тих самих форм життя і досвіду.

У десятиох сценках варіюється ритуал спокуси, покори й безсоромності, розваги й авантюри, подружньої вірності й цинічної рафінованості, фривольності й наївності, і щоразу видно одне: бажання сексуального задоволення. Для Шніцлера важливішим, ніж еротика є щось інше. Він прагне показати невпевненість, страх, брехню, лицемірну мораль як бюргерства, так і вищих верств, щоб розвінчати лицемірну сексуальну мораль суспільства.

У драмі *Забавки (Фатальний флірт)* (переклад Бориса Грінченка), інсценованій у київському театрі «Колесо» Артур Шніцлер показує як любовний флірт юнака із аристократичної родини стає драматичним випробуванням для «любої» дівчини з віденського передмістя, життя для якої ще не розділене на працю і розвагу. В образі Христини драматург створив новий літературний тип, поєднавши у ньому сентиментальність із щирістю й природністю почуттів.

Показовою для філософії – «життя-гра-життя» є п'єса *Зелений папуга*, в якій драматург експериментує з антиілюзіоністською драматургією. Перший український переклад належить Миколі Вороному [25]. Події відбуваються 14 липня 1789 року у Парижі у шинку «Зелений папуга», де актори розважають вельможних гостей, розігруючи сценки з життя злочинців, кишенькових злодіїв, повій. П'єса побудована так філігранно, що публіка не може однозначно ви-

значити, що ж насправді відбувається на сцені, настільки заплутаним є переплетення видимого й реально-го, артистичної гри й серйозності зображення.

Багато творів Шніцлера яскраво ілюструють тему Ероса та Танатоса. Перебуваючи немовби на межі, яка відділяє їх від небуття, його персонажі відчувають душевний розлам, що підштовхує їх до патологічної насолоди, естетичної гри зі смертю, яка виступає під хвилюючою маскою Еросу (*Вбивця, Секундант, Потрійне попередження, Бенефіс, За одну годину, Сліпий Джеронімо та його брат*).

У повісті *Повернення Казанови* Шніцлер переносить читача у XVII століття, розповідаючи про одну з останніх любовних пригод доблесного венеціанського кавалера. Попри зовнішню проповідь гедонізму, ця повість – мелодія розбитого життя, мелодія суму за втраченими ілюзіями і нереалізованими можливостями, це сумне визнання старости, банкрутства й душевної загибелі перед невблаганним бігом часу. У творчості Шніцлера знайшло відображення захоплення різноманітними теоріями, трактуванням сну, застосуванням гіпнозу та сугестії у розкритті глибинних шарів психології людини. підсвідомих еротичних бажань, неусвідомлюваних ревнощів. Кризовість суспільно-політичної ситуації, рух від старого до нового перетворюють світ на систему суб'єктивних уявлень, на випадкове сплетення ілюзій, розмиває межу між реальністю та фантазією, між сном та реальністю: життя художньо реалізується в образах гри, маскараду повісті *ТРАУМНОВЕЛЛЕ*.

До наступної збірки перекладів *Повернення Казанови* [27] крім головного твору увійшли повісті *Гра на світанку, Панянка Ельзе, Пастухова сопілка*, в яких розкрито, як криза «Я» як цілісної особи, пошуки вільного «Я» породжують «нарцисцизм», патологічну зосередженість на особі, новий стиль викладу. Артур Шніцлер ще до Джеймса Джойса став вживати техніку “внутрішнього” монологу, розкривати глибинні шари людської психіки, майстерно показуючи визначальну роль миттєвості у житті людини, значення минулого, життєвого досвіду у людському світосприйнятті (повісті *Лейтенант Густль, Панянка Ельза*). З літературознавчого погляду аналіз творчого доробку Артура Шніцлера міститься у працях І. Мегели, Т. Гаврилів, Д. Затонського, Кіри Шахової, І. Зимомрі, О. Бродської, Я. Лопушанського.

У монографії Оксани Бродської *Артур Шніцлер: поетика тексту* [3] розкривається стратегія міжлітературних взаємодій на рівні тематики текстових структур, стильових домінант і рецепції, подається типологічне зіставлення творчості Артура Шніцлера з українськими письменниками Михайлом Коцюбинським, Володимиром Винниченком, Василем Стефаником та інших.

У монографії Івана Зимомрі [10] феномен австрійської малої прози, специфіка її рецептивної та генологічної парадигм розкривається на контекстуальному тлі (А. Шніцлер, Г. фон Гофмансталь, Р. М. Рільке, Ф.Кафка, Р. Музіль, Й. Рот, І. Айхінгер, А. Зелінські), висвітлюються особливості поетики австрійської малої прози ХХ ст. (національне, іонаціо-

нальне, універсальне), художня світобудова ідентифікаційна репрезентація мистецького світу, «деструктивний кодекс», пошуки жанрової домінанти.

Цілком інакше відбувалася рецепція творчості Гуго фон Гофманстала. Перше прочитання його творчості знаходимо в літературному етюді Юрія Кміта, публіциста, священика, поета. Для нього Гофмансталь – типовий представник книжкової культури, який черпає тематику й образи зі світової літератури, які «по своєму перетоплює і переробляє» [13].

Зіткнувшись із новим типом драматургії, Кміт попри відданість традиції етнографічного соціального театру, не приховує свого захоплення: «Тут снуються ліричні рефлексії та настрої. Іноді без початку і кінця. Котять ся нюанси чутливих поворушень та ніжних міркувань. Вони становлять відмежовану цілісність. Поодинокі сцени притягають своїм чаром глядача або читача. Тяжко від них відірватися. А коли вихопимо ся від одних, заходимо в другі і тут знов поринаємо в приманливих чуттєвих рефлексійних настроєвих зарвах».

Кміт визнає, що драматичні писання Гофманстала – «се пожива не для звичайної публіки. Се препишна страва для переніжених літературних ласунів, які розкошують подробицями та піддають ся вповні хвилевим настроям і враженням, не оглядають ся на завершену цілісність, або уява яких призвичаєна до наглих перескоків». Гофмансталеві поезії названі перлами лірики, відзначено їх майстерну побудову, глибоке чуття, ширину думок, повноту настроїв, мелодійність.

Водночас Кміт висловлює побажання, щоб «поет якнайшвидше відвернувся від книжкової царини, а повернув ся до правдивого джерела, до самого життя, далі – щоб до розбудженої уяви та до розхвильованого чуття приступив розум і розвага, льогічна консеквентність. Хай ступить до внутрішніх глибин та підземель тільки з розвагою. Воно не зашкодить. Тоді зможе подати нам справжні студії душі» [13, 60].

Про плідність творчої взаємодії між представниками австрійської та української літератур свідчить історія взаємин Гуго фон Гофманстала з Іваном Крушельницьким. Аналізуючи *Розмови з Гофманстале* останнього, опублікованих у журналі “Нові шляхи”, Микола Ільницький оцінює їх як своєрідний теоретичний документ, що розкриває естетичну концепцію Гофманстала, окреслює проблему взаємин як у теоретичному, так і безпосередньо у творчому аспектах. Критик виокремлює вірш *Гуго Гофманстале* [14] як такий, що містить образні формули тих положень, які розгорнуті в *Розмовах* і дає ключ до розуміння «опорних точок естетики австрійського поета. Тут маємо чудовий приклад проникнення критика через коментарі до *Розмов* у серцевину естетики австрійського поета, аргументованість переходу Гофманстала від імпресіонізму до неоромантизму, для якого мистецтво «це тяготіння до містики, до символіки, до метафори, тяготіння до чогось неясного, непевного, грізного, ворожого. Це – одна велика жага сприймати все своє життя як таємничий витвір, це її слабкість – бачити руку якогось мистця в оформ-

ленні усіх дивних і темно-найдивніших сторінок його» [14, 274].

Те, що естетичні засади Гуго фон Гофмансталя, як і його поезія були близькі молодому українському поетові, засвідчує збірка *Весняна пісня*, переклади з Гофмансталя, у яких знаходимо знайому з його оригінальних творів невловимість настроєвих переходів, захопленість чарами весни й молодости: *Провесна*, що переходить у мотив незглибимости й таємничости всевладного еросу, перед яким безборонні сила і розум (*Він і вона*), заглиблення в «таємниці світу», за «зовнішнє життя», в ті сфери, де «земля із небом тривожно розмовляє» (*На світанні*) і «з вибоїн життя йде шепіт: смерть!» (*Пісня життя*)» [12].

1918 року в Києві опублікована новела Гофмансталя *Жах* [5] з критичним етюдом творчости письменника, написаним Лесем Горленком (псевдонім відомого українського поета-футуриста Михайля Семенка).

Переклад Остапа Луцького п'єси *Смерть Тіціяна* (Львів, 1918) відкрив для українського читача драматургію Гуго фон Гофмансталя.

Предметне вивчення творчости Гофмансталя розпочалося в Україні із зіставлення античної тематики у його драматургії та у драматичних творах Лесі Українки [15]. Попри симпатії обох мистців до неоромантизму, відмінність ситуації в літературному житті двох країн породжувала різні типи героя, різне розуміння свободи особистости.

Підвалини драматичного конфлікту у Лесі Українки – це, насамперед, тема непорозуміння, страждання мистця (*Сапфо*), пророцтва, трагедія правди, засудження пра-

гматизму, як зняряддя демагогії і маніпулювання масами (*Касандра*). Її герої – це сильні особистості, які розуміють своє покликання і свій обов'язок, працюючи у чужому суспільстві, вони стверджують величність національної культури (*Оргія*). Апостолський шлях української інтелігенції яскраво втілений в образі співця, що віддав своє життя народові, принісши в жертву йому «кращі, невиспівані пісні» (*Орфееве чудо*).

Гуго фон Гофмансталь – прихильник іншої моделі художнього зображення. Він, власне, зберігає лише імена та загальні лінії розвитку сюжету, переінакшуючи його ідейний зміст. У драмі *Едип і Сфінкс* (1905) має місце не стільки драматизація античного міту, скільки спроба проілюструвати концепцію Зигмунда Фрейда про «едіпів комплекс».

В естетиці Гофмансталя важливе місце займає мотив смерти, необоротного розпаду. Вихід із замкненого кола песимізму він шукає у культурі краси, аристократичній гордості і самотності. Реальне середовище замінюється фіктивним, вигаданим або підкреслено стилізованим фоном (*Електра*, 1903).

Зміна ідейно-естетичного клімату в українському літературознавстві позначилася на тональності сприйняття творчости Гуго фон Гофмансталя. У короткій статті в *Українській літературній енциклопедії* [17] відзначено лише мелодійність Гофмансталевої поезії, в якій, поряд із занепадницькими настроями, помітні гуманістичні мотиви, певна увага до соціальної дійсности. А про драми *Вчора*, *Смерть Тіціяна*, *Безумець і смерть*, *Башта* наголошено,

що для них характерні естетизм, індивідуалізм, песимізм.

В *Енциклопедії сучасної України* [16] Гуго фон Гофмансталь охарактеризований вже як творець вишуканої мелодійної поезії, в якій переважають декадентське відчуття смерти, меланхолійність, настрої вичерпаності цивілізації, передані засобами імпресіоністично-неоромантичного мистецтва: символами образами, кольорами і звуками. Зазначено, що на протигагу натуралістичним тенденціям Гофмансталь сповідував культ краси, насолоди, відхід у світ «чистого мистецтва», інтерес до «вічних» проблем життя, надто в ранніх віршованих п'єсах, написаних у стилі Метерлінка: поруч із песимістичними настроями висловлював мрію про повноцінне життя.

Тематичне ядро творів першого періоду складається переважно із двох альтернатив – «життя і смерть» та «життя і мистецтво». Гофмансталь – блискучий інтерпретатор сюжетів античної трагедії у стилі діонісійського начала Ніцше, естетизації, неврастенізації межі XIX – XX століть, народного театру й духовних містерій австрійського барокового театру та старої віденської комедії як опори розпаду європейської культурної традиції. Вперше говориться про такі драми як *Важкий характер* (1921) та *Непідкупний* (1923), у яких показано втрату життєвих цінностей аристократичним суспільством.

У стилізаціях під середньовічні містерії *Ім'ярек*, (Зальцбурзький великий театр життя, 1922) центральною стає метафора – світ, як сцена, на якій люди грають ролі, які

визначені їм Всевишнім. У містких алегоріях, властивих поетиці Бароко, Гофмансталь представляє все людство. Міт і сон – два стрижневі поняття драматургічної поетики Гофмансталя – знайшли повне вираження в його останній поемі-заповіді *Башта*.

Віхою в популяризації поетичної творчості Гуго фон Гофмансталя в Україні стала поява антології *Двадцять австрійських поетів XX сторіччя* (Київ, 1998), у якій опубліковано 16 перекладів поезій цього автора. Перекладачі Юрій Бедрик, Віктор Коптілов, Михайло Орест.

Дмитро Павличко включив до свого *Світового сонетарію* [19] два сонети Гуго фон Гофмансталя. Гофмансталевої поезії, зазначає Дмитро Наливайко, «притаманний подив перед життям як незбагненою цінністю, перед людиною та розмаїттям її життєвиявів, подив, у якому мудрість поєднується зі своєрідною наївністю, можливо, тонко розіграною. Високий гуманізм і камерність, ідейно-змістова вишуканість і витонченість зробили Гофмансталя не тільки найзначнішим поетом модерністичного літературного угруповання “Молодий Відень”, а й мистцем загальноєвропейського масштабу» [7, 6-7].

Гофмансталеві прозові твори друкувалися в Україні з 1990-х років у часописах “Четвер”, “Зарубіжна література в школі”. До *Антології австрійської прози XX сторіччя* [2] увійшли його оповідання *Кавалерійська історія* (переклад Ігоря Андрущенка) та *Люсідор* (переклад Івана Мегели)

На якісно новий рівень піднімається наукове дослідження творчос-

ти Гуго фон Гофманстала у розвідці Тетяни Пічугиної *Криза ідентичності та її відображення в анімалістичній образності творів Гуго фон Гофманстала* [20]. Тема містичного переборення меж емпіричного Я актуалізується тут на прикладі новели *Лист* (1902), головний герой якої – лорд Чендос – типовий герой доби декадансу: він мислить і відчуває нервами. Ідентичність явлена у *Листі* як розчинення суб'єкта у власних відчуттях, як перетікання Я-героя в тіла приречених на загибель тварин. Пивницю, в яку сходить Чендос у своїй уяві, можна інтерпретувати як його несвідоме. Щури в цьому контексті – матеріалізація страхів Чендоса. Сходження у пивницю інтерпретується як реалізація мітологічного мотиву сходження в Аїд (Орфей, Одісей), після якого герою відкриваються таємниці земного буття. У Гофманстала процедура «деконструкції» мови здійснюється не через звернення до практичного досвіду, а через містичне переживання єдності зі світом, не через преображення світу, а через споглядальне преображення себе шляхом відмови від «нормальності».

Екссеси чоловічої чуттєвості пов'язуються із кризою ідентичності й роздвоєнням суб'єкта, розширенням свого Я шляхом насильницького підкорення іншого. Таке роздвоєння особи знаходить своє вираження в анімалістичній образності незавершеного роману *Андреас*. Герой твору Андреас розсуває межі власної ідентичності, однак йому не вдається примирити протилежні полюси свого Я, яке народжується із дивної синтези насильника і

жертви, язичницького Фавна і християнського мученика.

Осмислення здобутків літератури віденського модерну переходить нині в нову фазу: з'являються нові переклади, будуть нові інсценізації, бо це не лише минуле історичне явище, але й продуктивна традиція.

### Bibliography and Notes

1. Андрущенко Ігор, *Культура Австро-Угорщини кінця 19 – поч. 20 ст. Духовний злет доби історичного занепаду*, Київ 1999.

2. *Антологія австрійської прози початку ХХ століття*, Київ: Темпора 2014.

3. Бродська Оксана, *Артур Шніцлер. Поетика тексту*, Дрогобич 2011.

4. Верниволя В., *Артур Шніцлер. Порушич Густль*, Київ-Ляйпциг 1929.

5. Гофмансталь Гуго фон, *Жах* / З нім. переклала Віра Вільшанська. *Критичний етюд «Гуго фон Гофмансталь»* Леся Горленка (М. Семенко), Київ 1918.

6. Грицай Остап, *Артур Шніцлер. З приводу 60-літніх роковин уродження (1862 – 1922)*, [у:] “Літературно-Науковий Вістник” 1923, Книга 79.

7. *Двадцять австрійських поетів ХХ стріччя: Поезія*, Київ: Юніверс 1998.

8. Євшан Микола, *Шніцлер і його драма «Професор Бернгарді»*, [у:] *Idem, Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ 1998.

9. Затонский Дмитро, *Австрийская литература в ХХ столетии*, Москва 1983.

10. Зимомря Іван, *Австрійська мала проза 20-го століття: художня світобудова*, Дрогобич 2011.

11. Ігнатенко М. *Два екстериторіальні центри української культури Відень-Петербург*, [у:] *Українська література в Австрії, австрійська – в Україні*, Київ: Брама 1994, с. 148.

12. Ільницький Микола, *Гуго фон Гофмансталь і Іван Крушельницький*,

[у:] Idem, *У фокусі відзеркалень*, Львів 2005, с. 298-303.

13. Кміт Юрій, *Гуго Гофмансталь*, [у:] "Літературно-Науковий Вістник" 1909, Том 45, с. 548-560.

14. Крушельницький Іван, *З розмов з Гофмансталем*, [у:] "Нові шляхи" 1929, № 4, с. 274.

15. Мегела Іван, *Антична тема у драматургії Лесі Українки, Гуго фон Гофмансталя та німецьких неокласиків*, [у:] *Проблеми розвитку художньої культури*, Київ 1994.

16. Мегела Іван, *Гофмансталь Гуго фон*, [у:] *Енциклопедія Сучасної України*, Київ 2006, Том 6, с. 336-337.

17. Мегела Іван, *Гофмансталь Гуго фон*, [у:] *Українська літературна енциклопедія*, Київ 1988, с. 472.

18. Наливайко Дмитро, *Феномен австрійської поезії ХХ століття*, [у:] *Двадцять австрійських поетів ХХ століття. Поезія. Антологія*, Київ: Юніверс 1998, с. 3-8.

19. Павличко Дмитро, *Сонети. Світовий сонет*, Київ: Генеза 2004.

20. Пичугина Г., *Кризис идентичности и его отражение в анималистической образности произведений Гуго фон Гофмансталя*, [у:] *Топос тварини як антропологічне джерело*, Київ: Київський національний лінгвістичний університет 2011, с. 204-215.

21. Старицька-Черняхівська Лариса, *Артур Шніцлер. Література. Останні маски*, [у:] "Літературно-Науковий Вістник" 1913, Книга 63, с. 452-483.

22. Шніцлер Артур, *Анатоль перед шлюбом*, [у:] "Літературно-Науковий Вістник" 1904, Книга 12, с. 243-258.

23. Шніцлер Артур, *Гра на світанку*, Київ 2003.

24. Шніцлер Артур, *Дика звірина*, [у:] "Руслан" 1905, № 19, Львів.

25. Шніцлер Артур, *Зелений папуга*, [у:] "Шлях" 1917, № 8, с. 5-16; № 9-10, с. 33-71.

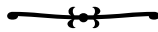
26. Шніцлер Артур, *Передбачення долі. П'єси. Оповідання*, Чернівці: Молодий буковинець 2001.

27. Шніцлер Артур, *Повернення Казанови. Повісті. Оповідання*, Чернівці: Молодий Буковинець, 2005.

28. Шніцлер Артур, *Поручик Густль / З німецької переклав В. Гнатюк*, [у:] "Літературно-Науковий Вістник" 1901, Книга 11, с. 233-271.

29. Hermann Bahr, *Dialog vom Tragischen*, Berlin 1904.

30. Stefan Simonek, *Zur Darstellung Wiens im Werk Ivan Frankos*, [in:] *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt / Hrsg. von G. Marinelli-König*, Wien 1996, S. 177-197.





**Tetiana Monolatii**

**YOZEPH ROT AS JOURNALIST AND AUTHOR  
OF REPORTS *POLNISCH-RUSSISCHER KRIEG***

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Тетяна Монолатій**

**ЙОЗЕФ РОТ ЯК ЖУРНАЛІСТ  
І АВТОР РЕПОРТАЖІВ *POLNISCH-RUSSISCHER KRIEG***

*Abstract:* In the article there is researched issue of journalist activity of Yozeph Rot – classic of Austrian literature of 20<sup>th</sup> century. There is analyzed a series of reports about Polish- Soviet War that were published in 1920. In spite of antipathy to the Polish army and sympathy for the Red Army, the reports of *Polnisch-russischer Krieg* show ability of observing of 24 years old journalist, his ability to political analysis of actual events. Apparent sovietophilism and imposing polonophobia in journalism topics of Yozeph Rot explain his impressions about massacre of Jews in 1918 and 1920.

*Keywords:* report, Yozeph Rot, Polish-Soviet War, Poland, Soviet Russia, Austria, Weimar Germany

За останні роки українське літературознавство поповнилося низкою досліджень, присвячених вивченню біографії та рецепції художніх творів клясика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота (1894 – 1939)<sup>1</sup>. А той факт, що його ім'я найчастіше пов'язують із широкими художніми полотнами *Марш Радецького* (1932) і *Йов* (1930), зовсім не применшує того, що уродженець галицько-волинського пограниччя був одним із чільних газетярів і публіцистів свого часу.

Журналістські тексти Й. Рота цілком упевнено заповнили перші три томи сучасного шеститомного зі-

<sup>1</sup> Детально про це: [28, 7-10], [29, 638], [30, 5-6].

брання його творів (Кельн, 2009). І не дивно, адже багато його сучасників знали його як «журналіста, котрий у половині 1920 років почав також успішно писати історичні романи» [24, 1109]. Коли після Другої світової війни Й. Рота, після короткого забуття, знову «відкрили» для себе читачі, літературознавці та критики, його називали «майстром імпресіоністичної розповіді» або «літописцем загиблості монархії», лише згодом дослідники повернулися до усвідомлення того, про що говорив двоюрідний брат Й. Рота Ф. Грубель: «Журналістика давала йому засоби до існування (“bread and butter”)» [24, 1109].

Незважаючи на літературну кар'єру Й. Рота та його роботу над прозовими творами, він залишався журналістом і есеїстом, хоча кількість його дописів значно зменшилася. Його публіцистична діяльність помітно зросла в 1933 році, коли письменник емігрував до Парижа у лютому 1933-го, і аж до своєї смерті у 1939 році він співпрацював з французькими, австрійськими і німецькими часописами, зокрема "Pariser Tageblatt", "Pariser Zeitung", "Das Neue Tage-Buch", "Die Sammlung", "Christlicher Ständestaat" і "Österreichische Post".

Тільки у 1989 р. у виданні публіцистики Й. Рота, здійсненому К. Вестерманном у трьох томах під збірною назвою *Журналістські твори*, уперше було опубліковано у книжковому форматі, крім усього іншого, і цикл репортажів *Польсько-російська війна*, які з'явилися упродовж 26 липня – 5 серпня 1920 р. в газеті "Neue Berliner Zeitung".

Зауважмо, що вивченням окремих аспектів журналістської діяльності Й. Рота займалися деякі автори, зокрема німецька літературознавиця І. Плянк, яка першою опрацювала журналістські тексти Й. Рота 1967 р., досліджуючи теми, стиль і структуру його фейлетонів у формі своєї дисертаційного дослідження [14]. Пізніше ще одна німецька дослідниця І. Зюльтемайер студіювала нововіднайдені ранні журналістські роботи Й. Рота, обмежившись у своєму дослідженні його текстами для таких видань, як-от "Österreichs Illustrierte Zeitung", "Prager Tagblatt", "Der Neue Tag", "Vorwärts", а також "Frankfurter Zeitung" [22]. Цінні вказівки до опрацювання його журналістської ді-

яльності можна знайти у праці німецького дослідника К. Вестерманна *Йозеф Рот, журналіст. Кар'єра 1915 – 1939 років* [23], у якій науковець не обмежується конкретним періодом творчості, а забезпечує огляд всієї журналістської діяльності Й. Рота. Дисертація Х.-Ф. Цзяо зосереджена виключно на т. зв. берлінських текстах 1920-х років, він розглядає їх за тематичними аспектам і узагальнює в своїй роботі дописи Й. Рота про Берлін – висловлювання про індустрію розваг і споживання, а також про технічний прогрес у мегаполісі [5].

У тому ж 1994 році з'явилася монографія німецької вченої І. Віртц, в якій відправною точкою дослідження журналістських текстів стало зосередження на історичній реальності двох циклів фейлетонів 1920-х років: збірка *Віденські симптоми*, яка публікувалася у віденській газеті "Der Neue Tag" (1919 – 1920), а також цикл *Берлінська ілюстрована книжка*, який був надрукований в журналі "Der Drachen" (1924). Дослідниця розглянула фейлетони в їх історичному контексті, порівнюючи ці журналістські тексти з пізнім романом Й. Рота *Історія 1002-ї ночі* (1937) і дослідила типи текстів щодо їх достовірності чи фікціоналізації у Ротовій творчості [26].

З-поміж ненімецькомовного дослідницького ареалу творчості цього письменника згадаємо праці польських дослідників І. Бартошевської, які стосуються дописів Й. Рота про Польщу [2], а також С. Кашинського про репортажі з польсько-більшевицької війни [8]. Детальніше про сприйняття Й. Ротом Польщі та поляків писала знана дослідниця рецепції творчості письменника у польсько-

му літературознавстві М. Кланьска, досліджуючи, яким чином ставлення письменника до післявоєнної Польщі та Австрії впливало на його творчість [9]. Тут також слід згадати про дослідження І. Бартошевської та К. Кучинського, пов'язані із рецепцією творчості Й. Рота у Польщі [3], а також К. Ліпінського – про проблеми перекладу творів мистця польською мовою [10].

Про польські мотиви у творчості Й. Рота написано вже багато, насамперед про дружбу з ще одним уродженцем Галичини, відомим польським письменником і перекладачем Юзефом Віттліном (1896 – 1976) – щодо польських образів і місць у його книжках. Детальніший аналіз, проте, дозволяє визначити, що ті польські посилання мають загалом другорядне значення, можна навіть сказати – периферійне [10, 427]. Як виснує К. Ліпінський, «польським» автором Й. Рот є в тому сенсі, що його твори нерозривно пов'язані з цією частиною Європи [10, 442].

Залишмо дискусії про «польськість», «австрійськість», «німецькість» чи, зрештою, «українськість» доробку видатного письменника національним літературознавчим наративам, які цим уміло спекулюють, однак спробуймо з'ясувати причини і особливості власне репортажного стилю Й. Рота, що зродився наприкінці падіння Габсбурзької монархії.

Коли Йозеф Рот повернувся до Відня після закінчення Великої війни в грудні 1918 р., місто здавалося радикально зміненим, хоч і не надто постраждало у війні, проте як у матеріальному, так і в духовому пляні воно значно відрізнялося від довоєнної столиці. Про ці гіркі обставини жит-

тя у столиці вже колишньої метрополії сучасний Ротовий біограф, німецький дослідник Д. Бронзен пише: «Його душа також здавалася заплутаною і хворою після довгих років війни та хірургічного втручання, яке відрізало її територіяльні кінцівки. [...] Газети майже постійно публікували тривожні повідомлення про страйки, швидку інфляцію і дефіцит вугілля та продовольства» [4, 193]. У цей час Й. Рот почав свою діяльність, яка пізніше стала блискучою журналістською кар'єрою, а в 1927 році його гонорари у “Frankfurter Zeitung” щомісяця складали 1 тис. марок, тоді як газета коштувала від 10 до 20 пфенігів [25, 1028].

3 квітня 1919 року Й. Рот працював у газеті “Der Neue Tag” аж до її закриття через рік [4, 192], зображуючи подробиці повсякденного життя і не заглиблюючись у проблеми державної політики [24, 1111], детально описував повоєнний Відень, чорний ринок, дефіцит їжі та долі тих, хто повернувся з війни інвалідом, безробітних та бездомних. Німецький германіст У. Швайкерт вважає, що ці ранні статті є значною мірою неполітичними, хоча позиція Й. Рота, який зосереджувався на турботах і проблемах маленьких людей, є «орієнтованою на соціальну критику» [19, 43].

Після того, як “Der Neue Tag” припинив виходити, Й. Рот шукає собі нового роботодавця в Берліні, який, як політична, економічна і культурна метрополія, став сприятливим місцем для інтенсивного видання газет. Дослідники історії журналістики стверджують про приблизну цифру в 147 назв, враховуючи щоденні і ті, які виходили п'ять разів на тиждень, міські, окружні газети, а також тиж-

невики [6, 60], тому багатьох віденських журналістів Берлін зацікавив як потенційне місце праці.

У червні 1920 р. Рот переїхав до Берліна [12, 58] і став місцевим кореспондентом у “Neuen Berliner Zeitung – 12 Uhr Blatt”, яка була заснована 1919 р. Позаяк із самого початку він користувався довірою серед керівництва і колег, він міг сам вибирати теми для наступних репортажів. Одночасно Й. Рот працював для часопису “Berliner Börsen-Courier”, яка вже мала «зірковий» склад (Г. Ієрінґ, Л. Маркузе, А. Керр) як у політичній частині, так і у фейлетонній, тому молодий репортер висвітлював швидше дрібні події локального значення.

Статті Й. Рота для “Berliner Börsen-Courier” є менш політичними, висновує німецький науковець У. Швейкерт [19, 47], проте у цьому твердженні можна засумніватися. Насамперед слід зазначити, що безпосередні політичні заяви були незвичним явищем для фейлетонів, оскільки фейлетон як рубрика «під лінією», міг містити аполітичні книжкові рецензії, театральні огляди та романи із продовженням. По-друге, із часом почали з'являтися не партійно-політично забарвлені, проте політично позначені фейлетони, есеї або обговорення, типові для творчості Й. Рота.

Після закінчення Великої війни у фейлетонних рубриках спостерігалося чимале зацікавлення політичними темами. Відтак статті розумілися як «політичні», не лише тоді, коли вони прямо вказували на події у політичній сфері, але також і тоді, коли вони більш або менш неявно відносилися до соціальної реальності, як Й. Рот неодноразово й робив

у своїх дописах (фейлетони, огляди). Окрім того, він писав для партійної газети соціал-демократів “Vorwärts” і працював на сатиричний журнал “Lachen links – Das Republikanische Witzblatt”. У свої перші роки в Берліні Й. Рот створює собі ім'я, а вже від 1923 року постійно пише для редакції “Frankfurter Zeitung” – найавторитетнішої газети Ваймарської республіки.

Після переїзду в Берлін він продовжував писати статті про долі маленьких людей, даючи сучасному читачеві уявлення про невизначеність і бідність повоєнного життя у Німеччині та Австрії [24, 1112]. Як твердить ще один німецький біограф письменника В. Мюллер-Функ: «Говорити про Й. Рота – це віддавати належне есеїстові, стильному хроністові із несподіваними ідеями та анекдотами, в якому суб'єктивні прояви, пристрасть до, здавалося б, другорядних речей, впевнені, часом пророчі судження і риторична агресивність щасливо доповнюють одне одного» [11, 82]. А оскільки репортажі та фейлетони займають важливе місце у творчості Й. Рота, наскільки їх можна розглядати як газетну кореспонденцію, а наскільки як літературні тексти (фікціоналізовані або навіть фіктивні повідомлення), досі є дискусійним [7, 288].

Заледве через місяць після того, як письменник почав працювати в “Neue Berliner Zeitung”, завдяки його сильній позиції у редакції, газета відрядила його як спеціального кореспондента в район бойових дій на дієвому німецько-польському кордоні. Коли у ж липні 1920 р. біля кордону знову починаються воєнні дії між відродженою і зміцнілою Дру-

гою Річчю Посполитою та новоствореною Советською Росією, редакція відсилає молодого репортера Йозефа Рота, людину з Галичини і, ймовірно, колишнього учасника війни 1914 – 1918 років, який тільки місяць працює в газеті, спеціальним кореспондентом у район бойових дій.

Як журналіст Й. Рот мусив повідомляти про польсько-російську війну, а тому за два тижні він публікує десять статей, пропонуючи своїм читачам менше інформації з місця подій і про військові дії, а більше описує людей (солдатів, казаків, євреїв), які стали злочинцями та жертвами цієї війни. Як зауважує Ротів біограф В. фон Штернбург, симпатію автора дописів до російської сторони при цьому складно не помітити [20, 249-250], адже журналіст «намагався в серії дописів фактично повідомляти про ситуацію в районі кризи та нову Красну армію. Тож згодом в упорядників і редакторів шеститомника текстів Й. Рота склалося враження, нібито інтерв'ю та репортажі сприяли тому, щоб російські солдати та офіцери не сприймалися як монстри» [24, 1115]: «Іноді росіяни не беруть полонених і дають втекти невеликим групам. [...] Росіяни, без сумніву, завдячують своєю перемогою своїй чудовій кавалерії» [17, 303].

Оскільки для міжособистісного чи міжкультурного спілкування важливе значення мають взаємні уявлення його учасників одне про одного – як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, сприйняття Іншого як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера<sup>2</sup>, літературні етнообрази, створені Й. Ротом конструюють не лише індивідуаль-

<sup>2</sup> Детально про це: [27, 174-175, 310-311].

ні риси, а й етнічну ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їх ознаки, як «типові» для певного хронотопу. Тому-то у творах письменника знаходимо цілу галерею образів Іншого – гетерообрази, які за семантикою можна поділити на образи позитивно та негативно забарвлені. Можна припустити, що вони хиталися між полюсами «свого» та «чужого», мали однозначно негативне чи позитивне забарвлення не лише внаслідок риторичної природи Ротового літературного тексту, а й багатозначності створених ним образів. Останні не лише фіксували, а й формували історію міжетнічного спілкування та взаємопізнання, вписану у літературну іконографію.

Наперекір очікуваній упередженості читачів Йозеф Рот намагається представити Красну армію як регулярні, добре озброєні, дисципліновані солдатські загони, інтелектуальний рівень яких не змінився з царських часів, зате моральний, нібито, значно зріс: «Російський офіцер справляє враження освіченої людини, він розмовляє російською, польською, французькою і досить добре німецькою» [17, 308], «кавалерія большевиків дуже добра [...] панує військова дисципліна [...] росіяни оплачують все реквізоване советськими банкнотами і добре ставляться до населення прикордоння» [17, 312-313].

Й. Рот як репортер показує позитивне враження про советську армію, яку, нібито, навіть польське незаможне місцеве населення вітало з ентузіазмом: «Селяни з околиць провели збори, на яких було проголошено, що вони, нібито, погоджуються з

советською системою, що, ймовірно, слід сприймати як наслідок російської пропаганди. Советські комісари роздали листівки і брошури, а також розвісили плакати, в яких сказано, що жидам не перешкоджатимуть в торгівлі, і взагалі нічого не зміниться. Як платіжні засоби використовують советський рубль, при цьому високо цінується і німецька марка. Нічого не реквізується. Багато людей, які втекли, щоб не бути забраними в польську армію, повертаються додому, і це означає, що багато з них зголосяться до лав російської армії» [17, 314].

Це різко контрастує з оцінкою польського війська, яке Й. Рот неодноразово окреслює у своєму репортажі як «банди», критикує слабке командування, відсутність орієнтації, пияцтво вояків, хаос і втечу без бою [17; 303, 305, 307]. Поразки поляків на півночі, незважаючи на значну чисельну перевагу над большевиками, журналіст трактує як симптом слабкості держави: «Те, що поляки мусіли відступати перед цією маленькою армією, незважаючи на допомогу союзників – французька артилерія з офіцерами і гарматною обслугою воює разом з ними, – доводить внутрішню слабкість Польської держави» [17, 310].

В іншому місці, знімаючи із советської сторони відповідальність за створення на тилах армії банд грабіжників, автор коментує це словами, що «з огляду на обстановку в Польщі, це само собою зрозуміло» [17, 319]. «Більшовицькі, польські, литовські банди – тут усе змішалось. Переважно розрізнені військові частини, але часто також дезертири, які об'єднуються, незважаючи на приналежність до якоїсь армії, з ме-

тою пограбування» [17, 311], «перші розбиті банди польської армії, витіснені росіянами, збиваються в групи зовсім близько до східнопруського кордону» [17, 302]. Тож, навіть якщо Й. Рот подає тут лишень факти із властивою йому журналістською ретельністю, зневажливе і недовірливе ставлення до відродженої Польської держави в той час не підлягає сумніву, застерігає М. Кланьска [9, 484].

Певним ключем до такої позиції автора може бути згадка про надзвичайно жорстокий єврейський погром у Сувалках, вчинений польськими загонами, які відступали, а також про події у Городні, де «поляки вбили шістдесят жидівських сімей» [17, 320]. Тож М. Кланьска вважає, що після сумновідомого львівського погрому 21-22 листопада 1918 р., особливо чутливий до проявів антисемітизму Й. Рот, мабуть, був переконаний, що гуманітарні, так і суспільні норми примушували його морально стати на советський бік [9, 484].

Звідси й пояснення чому у своїх репортажах Й. Рот симпатизує Красній армії, а на підставі цього М. Кланьска стверджує, що цей факт зумовлювався соціалізмом Й. Рота [9, 483], оскільки журналістські праці того періоду, а також опубліковані в 1923 – 1924 роках ранні романи письменника зосереджувалися на соціальних проблемах. Це також дало підставу іншій дослідниці, І. Зюльтемайер охарактеризувати їх як «соціалістичні»: «Політична позиція Й. Рота в цей час може вважатися близькою до лівого крила Соціалістичної партії Австрії» [22, 10], визначення, яке здебільшого було прийняте іншими критиками, хоча й не було незаперечним.

Вже через два роки після опублікування монографії І. Зюльтемайєр німецький дослідник У. Швайкерт стверджував, що молодий Й. Рот не був «політичним письменником», і упродовж усього періоду 1919 – 1924 років він був схильний до «буржуазної суб'єктивістської форми фейлетону», і певний «латентний консерватизм» проявився навіть у його ранній публіцистиці [19, 54]. Цю тезу підтримав англійський вчений А. Бенс, відзначивши, що Й. Рот «підтримував стійкий потік звичайних статей у стилі фейлетону для [...] буржуазних газет впродовж усіх своїх “активних” років» [1, 36]. Хоча У. Швайкерт визнає, що автор певною мірою симпатизував соціалістичному рухові, він спростовує центральну тезу І. Зюльтемайєр, стверджуючи, що «від 1919 р. по 1924 р. червоний Йозеф був [...] принаймні близьким до соціалістичного руху. [...] Звичайно ж, він не був політичним публіцистом» [19, 53-54].

Німецька дослідниця К. Оксе зазначила, що Й. Рот опублікував низку цілком консервативних статей під час цього нібито соціалістичного періоду [13, 46], наприклад, у 1920 – 1922 роках Й. Рот працював у консервативній “Berliner Börsen-Courier”, а коли він звільнився, то пояснив у своєму листі до колеги, що це було принципове питання: «Я справді не можу більше зважати на буржуазну публіку і залишатися їх недільним оповідачем, якщо я не хочу щодня заперечувати свій соціалізм» [16, 40]. Це твердження І. Зюльтемайєр цитує як свідчення прихильності письменника до соціалізму [21, 65], але в тому ж листі Й. Рот визнає, що він, мабуть, залишився б у “Berliner

Börsen-Courier”, якщо б він не вважав свої гонорари недостатніми для його таланту [16, 40].

Незважаючи на відсутність переконливих доказів соціалістичних переконань Й. Рота та існування численних ознак протилежного, більшість учених з 1970-х років прийняли інтерпретацію І. Зюльтемайєр щодо ранніх робіт як «соціалістичних», хоча частіше вони зазначали те, що соціалізм Й. Рота був менш ідеологічним, ніж емоційним: «Це більше питання співчуття до незахищених та експлуатованих» [15, 11]. Крім того, німецький германіст Г. Шайбле вважає, що політична атмосфера 1960-х – 1970-х років була причиною того, що «соціалізм» Й. Рота не ставився під сумнів, «хоча про це свідчили не більше, ніж випадкові нечіткі висловлювання автора і підпис Червоний Йозеф під деякими статтями» [18, 308].

Біограф письменника В. Мюллер-Функ також вважає, що його дописи політичного характеру показують Й. Рота як критичного і безкомпромісного республіканця помірковано лівого походження, а його республіканізм також включає в себе вимушений антинаціоналізм, що особливо помітно в репортажах про російсько-польську війну [11, 88]. Дотепер невідомо, чи був Й. Рот членом якої-небудь політичної партії, адже з 1922 року він писав для центрального друкованого органу Соціал-демократичної партії Німеччини “Vorwärts”, а також для сатиричного журналу “Lachen links” [20, 237].

Натомість свої основні репортажі Й. Рот у Берліні писав для авторитетної газети “Berliner Börsen-Courier”, згодом – для “Neue Berliner Zeitung”

та "Frankfurter Zeitung". Так "Neue Berliner Zeitung-12-Uhr-Blatt" була молодшою газетою, ніж "Berliner Börsen-Courier", і мала менше читачів. Якщо "Berliner Börsen-Courier" мав у 1923 р. тираж у межах 50-60 тисяч примірників, то "Neue Berliner Zeitung" – від 25 тисяч до 40 тисяч примірників щодня, і видавець журналістських праць Й. Рота К. Вестерманн називає її «повоєнним лівим утворенням, яке все більше розвивалося в успішну республікансько-демократичну бульварну газету» [23, 31]. Тому Й. Роту було, ймовірно, легше знайти роботу спочатку в меншій газеті, і лише через чотири тижні після його прибуття в Берлін 30 червня 1920 р. з'явилася його перша публікація, а до кінця жовтня 1926 р. було надруковано ще 239 статей Й. Рота в "Neue Berliner Zeitung" [23, 32].

Тож, виснуємо, що, ймовірно, на позитивний образ советської Росії в очах Й. Рота як молодого журналіста вплинула задекларована (але не ніколи реалізована) цією державою відсутність антисемітизму чи, навіть, боротьба з ним. Лише після журналістської подорожі Й. Рота до Советського союзу у 1926 році його погляди на післяреволюційну Росію суттєво змінилися.

У своїх репортажах *Polnisch-russischer Krieg* майбутній клясик австрійської літератури ХХ ст. не подає цілісної оцінки польсько-російської війни, його журналістська перспектива, обмежена територіально до прикордонної зони між тогочасною Східною Пруссією і Польщею, і її визначають такі назви місцевостей як Луцьк, Городня чи Сувалки. Важливим є інше: ці репортажі показують уміння Й. Рота *sposteringami*, а також

його здатність до *політичного аналізу* – дві навички, які 24-річний журналіст майстерно поєднує у своїх публікаціях. У своїх репортажах Й. Рот спочатку представляє ситуацію, наступним кроком він намагається пояснити свої спостереження, а тому його репортажі не вичерпуються виключно описом, а містять роздуми й аналіз, оскільки він оцінює ситуацію і підкріплює свій висновок ґрунтовними аргументами.

### Bibliography and Notes

1. Bance Alan, *In my End is My Beginning: Joseph Roth's „Die Rebellion“ and „Die Legende vom heiligen Trinker“*, [in:] *Studies in Modern Austrian Literature: Eight papers / Ed. by B. Murdoch and M. Ward, Glasgow: Scottish Papers in Germanic Studies 1981, pp. 33-44.*

2. Bartoszewska Irena, *Józef Roth i Polacy*, [w:] *Polonia i przyjaciele Polski w Austrii / Red. W.S. Kucharski, Lublin: Wydawnictwo Multico 1995, s. 185-192.*

3. Bartoszewska Irena, Kuczyński Krzysztof, *Materiały do recepcji Josepha Rotha w Polsce (1919 – 1999)*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica 2002, nr 3, s. 129-136.*

4. Bronsen David, *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974, 713 S.

5. Chiao Hui-Fang, *„Eine junge, unglückliche und zukünftige Stadt“. Das Berlin der zwanziger Jahre in Joseph Roths Werk*, Berlin: Köster 1994, 179 S.

6. Friedrich Thomas, *Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der Weimarer Republik*, [in:] *Berlin 1932: Das letzte Jahr der ersten deutschen Republik. Politik, Symbole, Medien / Hrsg. D. Kerbs und H. Stahr, Berlin: Ed. Hentrich, 1992, S. 56-67.*

7. Havryliv Tymofiy, *Identitäten in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts*, Lwiw: VNTL-Klasyka 2008, 408 S.

8. Kaszyński Stefan H., *Roths Rapporte aus dem polnisch-bolschewistischen Krieg*



im Kontext seiner Journalistik, [in:] *Joseph Roth – Sieg über die Zeit. Londoner Symposium* / Hrsg. A. Stillmark, H.-D. Heinz, Stuttgart: Akademischer Verlag 1996, S. 62-78.

9. Kłańska Maria, *Austria i Polska w życiu i twórczości Józefa Rotha*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1997, MCXCV, „Prace Historyczne”, zeszyt nr 121, s. 475-499.

10. Lipiński Krzysztof, *Joseph Roth jako autor „polski” (przekłady i odbiór w Polsce)*, [w:] *Samotny wizjoner. Joseph Roth we wspomnieniach przyjaciół, esejach krytycznych i artykułach prasowych*, Kraków–Budapest: Wydawnictwo Austeria 2013, s. 427-442.

11. Müller-Funk Wolfgang, *Joseph Roth*, München: Beck 1989, 132 S.

12. Nürnberger Helmut, *Joseph Roth: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, 160 S.

13. Ochse Katharina, *Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 254 S.

14. Plank Ilse, *Joseph Roth als Feuilletonist. Eine Untersuchung von Themen, Stil und Aufbau seines Feuilletons*, Erlangen 1976.

15. Rosenfeld Sidney, *Understanding Joseph Roth*, Columbia: Columbia University of South Carolina Press 2001, 128 pp.

16. Roth Joseph, *Briefe 1911 – 1939* / Hrsg. und eingeleitet von Hermann Kesten, Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, 642 S.

17. Roth Joseph, *Polnisch-russischer Krieg*, [in:] *Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915 – 1923* / Hrsg. von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 300-322.

18. Scheible Hartmut, *Joseph Roths Reise durch Geschichte und Revolution. Das Europa der Nachkriegszeit: Deutschland, Frankreich, Sowjetunion*, [in:] *Joseph Roth. Interpretation Rezeption Kritik* / Hrsg. Michael Kessler, Fritz Hackert, Tübingen: Stauffenburg 1990, S. 307-334.

19. Schweikert Uwe, „Der rote Joseph“ *Politik und Feuilleton beim frühen Joseph*

*Roth (1919 – 1926)*, [in:] *Text+Kritik Sonderband Joseph Roth* / Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1974, S. 40-55.

20. Sternburg Wilhelm, *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, 560 S.

21. Sültemeyer Ingeborg, *Das Frühwerk Joseph Roths, 1915 – 1926. Studien und Texte*, Wien–Freiburg–Basel: Herder Verlag, 1976, 237 S.

22. Sültemeyer Ingeborg, *Joseph Roth: Der Neue Tag: Unbekannte politische Arbeiten 1919 bis 1927*. Wien, Berlin, Moskau, Köln–Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, 280 S.

23. Westermann Klaus, *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915 – 1939*, Bonn: Bouvier 1987, 307 S.

24. Westermann Klaus, *Nachwort*, [in:] *Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915 – 1923* / Hrsg. von K. Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 1109-1116.

25. Westermann Klaus, *Nachwort*, [in:] *Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915 – 1923* / Hrsg. von K. Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 1023-1028.

26. Wirtz Irmgard, *Joseph Roths Fiktionen des Faktischen: das Feuilleton der zwanziger Jahre und „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ im historischen Kontext*, Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. 1997, 312 S.

27. Монолатій Іван, *Інші свої. Політична участь етнічних акторів пізно-габсбурзьких Галичини і Буковини*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2012, 432 с.

28. Монолатій Тетяна, *Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2015, 240 с.

29. Сінченко Олексій, *Проза Йозефа Рота в інтертекстуальному контексті*, [y:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume XIII, Lublin 2016, pp. 638-641.

30. *Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота* / Упорядник Т. Гаврилів, Львів: ВНТЛ-Класика 2007, 277 с.

**Nataliya Bilyk**

**URBAN EXFRASE OF THE NOVEL BY MILETA PRODANOVICH  
*ELISHA IN THE LAND OF THE HOLY CORPS***

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Наталія Білик**

**УРБАНИСТИЧНИЙ ЕКФРАЗИС РОМАНУ МІЛЕТИ ПРОДАНОВИЧА  
*ЕЛИША В КРАЇНІ СВЯТИХ КОРОПІВ***

*Abstract:* In the article there is presented the modeling experience of the formal end semantic activity and potency of the urban ecphrasis in the artistic space of literary work, formed in Serbian postmodern literature based on the novel *Elisha in the Land of the Holy Corps* by modern Serbian writer Mileta Prodanovich.

*Keywords:* ecphrasis, intermediality, semantics

Протягом другої половини ХХ сторіччя у компаративістичному дискурсі був продукований і синтезований значний досвід, який мотивує цю зацікавленість і принципово уможливорює її емпіричну реалізацію. У предметному узагальненні з даного питання Дмитро Наливайко наголошує на значному потенціалі окремої галузі – зміцненого тривалою передісторією вивчення літератури в системі мистецтв у взаємопов'язаності із ними [4, 9], у перспективі якого окреслюються тенденції осмислення феномена екфразису.

Значної теоретико-методологічної підтримки даний напрям набуває у контексті масштабного наукового осмислення взаємодії різноманітних медіа. Зокрема, традиційно в компаративістичних студіях, як зауважує

Леся Генералюк, всебічно трактуються зв'язки літератури й різних знакових систем із різноманітних сфер людської діяльності й, особливо, видів мистецтва у їхніх численних іпостасях – від взаємних інспірацій до широкої течії взаємної спрямованості, що, зрештою, зосереджується на формуванні різних типів екфрастичних моделей, значно розповсюджених, аніж про це, зазвичай, говорили літературознавці [3, 199-200].

У зазначених обрях наукового дискурсу, споглядаючи історичний шлях екфразису до кінця ХХ сторіччя, Тетяна Бовсунівська помічає поступове «наростання» його масштабів і варіацій [2, 149].

Цікаві, яскраві екфрастичні рішення спостерігаються у творчих здобутках Мілети Продановича – на-

родженого 1959 року в Белграді сучасного сербського маляра, мистецтвознавця, письменника, лауреата вітчизняних і міжнародних нагород у галузі літератури. Перший упевнений крок мистця на шляху літературної творчості був символізований романом *Вечера у Святої Аполонії* (1983) і відтоді цей шлях пов'язав низку оригінальних творчих «етапів» натхненних пошуків і прагнень, подібно до Умберто Еко й адептів його наукових позицій – «пояснити все у світі собі й світу» [7, 221-224]. Жанровий ареал виданих донині втілень цих пошуків окреслюється переважно в межах прозового типу літературної творчості, реалізованого у жанрових формах новел (збірка *Небесна опера* (*Nebeska opera*, 1995), есеїв (книга *Давніший і кращий Белград* (*Stariji i lepši Beograd*, 2001) і, здебільшого, романів, зокрема *Нові Ключі* (*Novi klini*, 1989), *Танцюй, чудовисько, під мою ніжну музику* (*Pleši, čudovište, na toju nežnu muziku*, 1996), *То міг би бути Ваш щасливий день* (*Ovo bi mogao biti Vaš srećan dan*, 2000), *Червона хустка з чистого шовку* (*Crvena marama, sva od svile*, 1999), *Vitiligo* (2015). Між тим, окремі зразки «великої прози», репрезентовані у загальному досвіді М. Продановича творами *Сад у Венеції* (*Vrt u Veneciji*, 2002), *Еліша в країні Святих Коронів* (*Eliša u zemlji Svetih Šarana*, 2003), *Ультрамарин* (*Ultramarin*, 2012), набули окремого позиціонування в літературному арсеналі письменника. Ці романи були визнані знаковими для розвитку сербського літературного процесу [11].

Великою мірою інтелектуально-креативна зосередженість на «вавилонській вежі знаків», еkleктика

яких розгортається від мізансцени, необхідної для окреслення миті сучасности, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до „іконографії краю“, до парадигматичного прочитання окультних та ізотеричних моментів, як, власне, й делікатність та складність інтертекстуального вислову, на думку Лідії Меренік, роблять мистця одним із найцікавіших авторів у сербському мистецтві [12, 114-119].

Риси творчого осмислення візуальних образів виявляються не випадковими і мають потужне мотиваційне підґрунтя з огляду на свідомий тісний зв'язок мистця із концепцією постмодернізму й, зокрема з типовою і превальованою для нього міжтекстовою методологією [5, 183]. Таку поетикальну орієнтованість, за визначенням письменника, посилює саме вплив постмодерністського канону, започаткованого У. Еко, під знаком якого формувався творчий метод М. Продановича. Мистець окремо предметно наголошує на генетичній пов'язаності своєї творчості із постмодерністським періодом, підкреслює фокусування його творчого світу на основних орієнтирах постмодерністської проблематики й поетики [14].

За спостереженням Галини Сиваченко, кращим зразкам постмодерністської літератури вдається поєднати різномірні мотиви й оповідні техніки, створити багатомовність та багаточаровість сюжетів [8, 12-15]. Із цієї перспективи викликає окремий інтерес своєрідне багатство образної «мови» романів мистця та її змісту, зокрема твору *Еліша в країні Святих Коронів*, окремі складові яко-

го, почасти, розвиваються з буденної дрібниці до оформленого екфразисом осяжного узагальнення. Власне висвітленню формосмислу урбаністичного екфразису роману присвячена запропонована стаття.

В образному матеріалі роману Мілети Продановича, співмірному стратегіям компаративістики, спостерігається своєрідний екфрастичний комплекс. Його диференційні риси вирізняються в мальовничому, промовистому явленні урбаністичної реальності, чії прояви в малярстві позиціонуються з-поміж поцінованих явищ його синтетичного напрямку.

У культурологічній конвенції визначальним для мистецтва урбанізму вважається синтезування у системі споруд творів різних видів творчості, зокрема ансамблів будівель, площ і проспектів, рекреаційних комплексів – парків, стадіонів тощо, які набувають остаточної ціннісної ваги саме в системі цілого комплексу задля облаштування за критеріями міцності та краси окремого *просторового середовища*, іменованого *містом* [10, 32]. Ці критерії містобудування співвідносні із певними законами та нормами, встановленими як мистцями, так і містянами [10, 33]. Себто, подібно до будь-якого виду мистецтва, урбанізм нерозривно пов'язаний із соціумом. І в цьому зв'язку актуальна для формування простору міста сутність норм і витриманість законів, за логікою, виявляється настільки показовою та змістовною, аби симптоматично позначити людські настрої, прагнення та орієнтири.

У художній дійсності урбаністичний екфразис зосереджується у зображенні Дакви – створеної

М. Продановичем столиці вигаданої ним Зухтенії. Плани цього зображення фіксуються у свідомості головної героїні – Еліші Стормс. Між тим, у них слід вирізнити суттєву смислоутворювальну розбіжність: кожен промальовується за різних обставин і з різних перспектив. Зокрема, один із фрагментів змісту екфрази відповідає епізоду художньої реальності, в якому героїня бачить місто у швидкій динамічній горизонталі переїзду крізь його простір. Перший погляд героїні віздначив не віддалене від центру міста летовище у Дакві, який ще досі залишалося будівельним майданчиком, а будівельні крапи, величезну споруду, схожу на розплюснутий м'яч, оточену будівельними риштуваннями [13, 53]. В очах Еліші закарбувалася вузька дорога, засилля реклямних щитів [13, 55], за якими розкинувся, за її першим враженням, “невеселий міський пейзаж: [...] широка центральна вулиця, по обидва боки якої розмістилися понурі коробки для проживання. Еліші здалося, що ці стереотипні убогі блоки нанизуються цілими кілометрами. Бульвар, який легко йшов під гору, перетікав у сплетіння вужчих вулиць” [13, 57]. Далі, між будинками, проглядала ріка і так до модерної будівлі готелю. Потім героїня розширила власні враження, коли вже з іншої перспективи – з висоти поверху готелю перед нею з'явився окремий пейзаж Дакви: “на протилежному березі [...] виднілися великі колеса старих водяних млинів, притиснутих до оголених скель. Трьома мостами, кам'яними – із арками-прогонами, бетонними і металевими, побудованими, очевидно, в різні часи, перетиналися фронти мальовничих

дерев'яних кількаповерхівок, понад чийми дахами, вкритими черепицею або фарбованими металевими листами, височіла скеля із залишками цитаделі” [13, 59].

І вже за наступної нагоди перебування в місті, воно оприявило перед героїнею інші свої принади: “Сходи до ширшої вулиці, пристосованої до транспортного руху, яка викривлена дугою під великим нахилом спускалася до моста. Будинки у цій частині міста, одноповерхівки із крутими [...] дахами, несли якийсь середньоевропейський дух, відмінний від усього, що Еліша бачила в цій частині світу, [...] в одному з бокових провулків вона побачила відкриту приватну пекарню [...], між залізничним двірцем і рікою був невеличкий парк із кривими деревцями, з того місця відкривався незвичайний краєвид: неймовірно широкий купол собору і трохи далі – куб готелю” [13, 193-194].

В основі увиразненої суцільної перспективи, з-поміж визначальних рис, слід вирізнити логічне співвідношення промислової, громадської та житлової зон, їхній зв'язок магістралями, переконливі у трансляванні значення незмінної протягом, очевидно, не одного століття, продуманості й виваженості програми містобудування, її повноцінності. У поєднанні з упізнаваними рисами плавного й логічного злиття просторових об'ємів видається доцільним розпізнати домінанту генерованого екфразою значення прагнення до урбаністичної естетичності, що тяжіє до смислового орієнтиру *загального ствердження естетики* і з-поміж суспільних пріоритетів.

Промовистим виявляється й явлений описом комплекс міських

будівель. Прояви динамізму невеличких острівців охайних затишних кількаповерхових кварталів, оторочених завзятими сходами, і сучасних міських ансамблів засвідчують жвавність і відкритість пляну міста, логічні для вирізнення в описаному артефакті забарвлення почасти сумної пошарпаності й типової аскетичності *колоритом обнадійливості*.

Наголошена в описі витриманість клясичного усталеного принципу містобудування й бережливості до архітектурних символів історичного минулого, у поєднанні з повсюдними новобудовами об'єктів громадського призначення, в'юнких рівчачків вузьких вуличок “давнього” міста і ліній широких магістралей у сміливих ескізах нових забудов окраїн Дакви видається виразним для значення тієї рівноваги, що переконує у смислового пріоритеті *принципової поміркованості соціуму, зокрема у ставленні до досвіду, та уважності й оптимістичного світовідчуття у переживанні сучасності, що вважається запорукою прагнення до моральності*.

Окрему виразність привносить до загальної композиції описаного урбанізму оприявлена із кількох перспектив ріка. Обриси її повороткого спонтанного плину, сповнені очевидним значенням самостійності, засвідчують у зовнішній строгості «типової» забудови *свободу* її плянування, вивільненого від міркувань архітекторів і обумовленого примхливістю поворотів русла, чий смисловий орієнтир слід визнати у тій *оглядності громади на силу природи, яка неодмінно викликає усвідомлення духу толерантності та компромісів*.

Урбаністичну композицію помітно наснажує виражальність трьох мостів, чию своєрідність слід помітити в неухильному нарощенні в кожному з них міцності й витривалості. З діяпазону прочитань, привілейованих для даного символічного феномена у слов'янському літературному дискурсі, наразі виявляється помітним значення *єднання у подоланні відчуження*, що видається співмірним із прагненням місцевого соціуму, явленим у змісті екфрази під знаком *традиції*.

Щоправда, старезна фабрика та дешевизна будівельних матеріалів почасти підупалих житлових будинків переконують у нерівномірності благополуччя спільноти, в її при зви чаєності до скрути та обізнаності у спрямуванні сил на справу, далеку від виробничого творення, якою, за досвідом історії, у більшості випадків буває боротьба.

Проте, неодноразове позначення в описаному урбаністичному просторі індустріяльних споруд видається переконливим для смислового акцентування *працьовитості* громади, переконливою для її *життєлюбного потенціалу*.

Між тим видається вирішальною окрема значимість, що спостерігається в уявній діяграмі висотности, де видніється помітною опора на симетрію, виважену руслом ріки, якою врівноважуються дві цитаделі – рівнозначна реальній, і символічна – храм, що височіє, немов обеліск на знак підтримання духовности, якої, відтак, прагне міська спільнота. Епіцентр смислоутворення даної конфігурації доцільно вирізнити у рельєфному, наразі, співвідношенні вагомих якостей цих споруд – форте-

ці, поцінованої в історичному минулому на вагу критерія містобудування, осмисленого в сенсі “обладунків” у прагненні до захисту державности [1, 52], за змістом екфрази – залишеної після чергового ушкодження в руїнах, на згадку, чию естафету потужної броні прийняли новіші винаходи, у супозиції до Храму, постійно відновлюваного спільнотою Дакви у цілісності, навіть після відкоментованих у руслі опису перепідпорядкувань, типових для ситуацій гонінь на віру, повсякчасних для прагнень усталити режимну ідеологію і, відповідно, несвободу, що у семантичному апогеї вивершує визнання незамінности для суспільства цього феномену і в проголошеній, відтак, потребі підтримання духовности, й у збалансуванні будь-яких, навіть руйнівних, збурень.

Водночас, у розмаїтті інших об'єктів найрізноманітнішої функціональності – призначених для праці, орієнтованих на відпочинок, відповідних смакам поціновувачів старовини та ініціаторів інновацій – слід розпізнати значення того демократизму смаків, який ще в урбаністичному мистецтві доби Відродження традиційно вважався ознакою *поширення гуманістичної культури*, яку, відтак, варто передбачити у смислових вимірах даної екфрази, зосередженої на якостях суспільства Дакви, показових, таким чином, для його принципової *зрілості*.

Із цієї перспективи видається очевидним вилучення з панорами кольору. Однак у ній лишаються присутніми відповідники фіксування його розмаїття, чийм значенням помітно наголошується збідність, але не вихолощеність і знесиленість

у повноті духовного та духового вимірювання життя.

Відтак, смислорух явленого у «клясичному» оформленні урбаністичного екфразису роману М. Продановича *Еліша в країні Святих Коропів* помітно долає межі дефінітивних координат *відновлюваного простору* й суміщається із системою категорій етики, де семантична лінія змалюваного міста єднає в його обрисах втілення *шляху відновлення духовності в перехідному стані суспільства*, що наближає екфрастичну візуалізацію урбанізму до наголошеної Галиною Сиваченко епістемологічної функції – здатності бути інструментом пізнання [8, 257].

#### Bibliography and Notes

1. Аржан Дж. К., *История итальянского искусства*: в 2-х томах, Том 2, Москва: Радуга 1990, 299 с.
2. Бовсунівська Тетяна, *Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру*, [у:] *Екфразис: вербальні образи мистецтва* / Ред. Т. Бовсунівська, Київ: Київський університет 2013, с. 149-175.
3. Генералюк Леся, *Екфразис у контексті correspondance des arts*, [у:] *Екфразис: вербальні образи мистецтва* / Ред. Т. Бовсунівська, Київ: Київський університет 2013, с. 199-214.
4. Наливайко Дмитро, *Література в системі мистецтв як галузь компаративістики*, [у:] *Теорія літератури й компаративістика*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська Академія" 2006, 347 с.
5. *Новейший философский словарь. Постмодернизм*, Минск: Современный литератор 2007, 816 с.
6. *Розмова з Мілетою Продановичем*, [у:] *Україна: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник* 2008, Випуск 1 (3), с. 73-96.
7. Руднев В. П., *Словарь культуры XX века*, Москва 1999, 381 с.
8. Сиваченко Галина, *«Іконічний поворот» у теоріях культури і суспільства*, [у:] *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур* 2016, Випуск 29: *Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, с. 252-258.
9. Сиваченко Галина, *Парадокси словацького роману*, Київ 1993, 174 с.
10. *Энциклопедический словарь юного художника* / Ред. М. Алпатов, Москва 1983, 416 с.
11. Božović Gojko, *Književnost je najbolji proizvod srpskog društva*, Web. 31.07.2017 <<http://www.plastelin.com/content/view/16/89/>>.
12. Merenik Lidija, *Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti*, Beograd: Stubovi kulture 2011, 215 s.
13. Prodanović Mileta, *Eliša u zemlji Svetih Šarana*, Beograd: Stubovi kulture, 2003, 230 s.
14. Vujičić M. *Anđeo za masna i pijana usta – Intervju: Mileta Prodanović, književnik i slikar*, Web. 22.07.2017 <<http://www.plastelin.com/content/view/362/89/>>.

**Vira Kotovych**

## **THE PHENOMENON OF IMAGERY IN THE UKRAINIAN OIKONIM SPACE**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Віра Котович**

## **ФЕНОМЕН ОБРАЗНОСТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОЙКОНІМНОМУ ПРОСТОРИ**

*Abstract:* In the article there is provided a lexical, semantic and linguistic-cultural characteristic of the figurative oikonimes of Ukraine. There are distinguished three groups of such names: the most ancient, figurative names of which were formed historically; oikonimes, imagery of which arose as a result of the national renaming of the name; newest artificial oikonimes. The first group is illustrated by the oikonimes Volia, Sloboda, Vyhoda and others, the second group is the names of the settlements of Ataka, Hramotne etc, the third group is the names of villages Kultura, Liubov, Mars and others. It is proved that the modern Ukrainian oikonimes space is abundant in the names of settlements that reflect the imaginative vision of the environment and attempts of nominator to transform the word and sign attached to the populated point in a word and image.

*Keywords:* oikonim, appellative, nomination method, imagery, ideologically marked name, artificial name, renaming

Питання образного відтворення світу системою власних назв поселень – одне з ключових сучасного ономастично-культурологічного дискурсу. Для з'ясування поняття *образности* вчені з-поміж багатьох значень слова *образ* виокремлюють “образ як особливий спосіб бачення і пізнання дійсності та відповідне цьому баченню відображення дійсності, як призма нашого погляду на світ” [8]. Беззаперечною є й образність багатьох ойконімів України. Щоправда, в назвах конкретних

поселень проявляється вона по-різному.

У нашій статті спробуємо виокремити в сучасному українському ойконімному просторі образні назви населених пунктів, здійснити лексико-семантичну та лінгвокультурологічну характеристику таких ойконімів.

Від найдавніших часів і до сьогодні людина керується різними мотивами для іменування місця свого поселення. Орієнтація у просторі, вказівка на примітний на місцевості об'єкт,



закріплення за маєтністю власної чи загальної назви людей, які там живуть, належність оселі князеві, магнатові, землевласникові, першопоселенцю, перенесення назви малої батьківщини на нову землю, «мода» на ойконімні моделі та ойконімотвірні форманти, метафори й інші образні засоби, штучні «кабінетні» утворення – це ще не повний перелік способів іменування населених пунктів. У слов'янській ономастиці довго домінувало положення, що найдавнішими є відапелятивні топоніми. Дмитро Бучко переконливо довів, що таке твердження є цілком прийнятним і правильним, якщо йдеться про топоніми-гідроніми. Однак не такий характер мають денотати ойконімів: вони є витвором людей, а тому іншими були критерії та принципи номінації цих об'єктів [1, 363].

Назви поселень первісно виражали насамперед відношення цих об'єктів до їх засновників, першопоселенців чи власників або ж відношення людей, які там (у цих поселеннях) жили, до цих же власників чи першопоселенців, а не характер самих іменованих об'єктів [1, 357]. Для підтвердження своїх міркувань учений наводить той факт, що з 620-ти літописних ойконімів, проаналізованих в *Етимологічному словнику літописних географічних назв Південної Русі* [3], в найповнішій на сьогодні такого типу праці, – лише 22 ойконіми відапелятивні.

Сьогодні живемо в ойконімному просторі, що почав формуватися з дописемних часів, протягом століть або зберігався у первісному вигляді, або змінювався, модифікувався, уточнювався, пристосовувався до лексичних, граматичних, деривацій-

них систем і, зрештою, утвердився у вигляді сучасних назв поселень. Посесивні, відпатронімні, ойконіми, утворені від родинних назв, розглядаємо як нейтральні, позбавлені образного відтворення суті іменованого. Найдавніші відмікротопонімні або відапелятивні ойконіми класифікуємо як топографічні: *Березьки* у Чернігівській землі [3, 19], *Берестове*, поблизу давнього Києва, нижче Аскольдової могили, за течією Дніпра [3, 19], *Броды* у Волинській землі, на межі з Галицькою [3, 24] тощо стали так іменуватися за визначальною рисою території, на якій оселилися люди. Окремо від таких онімів і, звісно, новішими є образні назви. Вони з'являлися уже не стихійно (не з необхідності вказати, чиє це поселення, хто там мешкає, біля якого помітного на території об'єкта воно засноване тощо), а цілеспрямовано, з метою номінувати населений пункт специфічно маркованою лексемою.

Свого часу Владімір Ніконов виокремив три функції, які можуть виконувати топоніми. Перша, пряма, обов'язкова функція – адресна, номінативна. По-суті, топоніми [ойконіми] для того і створюються, щоб слугувати адресою. Водночас, назва може виконувати й додаткові функції. Іменування озера *Шукине*, села *Велике* та гори *Магнітна* не тільки вказують на об'єкт, але й описують його. Отже, друга, необов'язкова, але вагома функція – дескриптивна. Крім них, учений називає ще одну функцію – ідеологічну (у широкому значенні) та ілюструє її назвами: озеро *Вікторія*, гора *Аделаїда*, ріка *Святого Лаврентія*, місто *Советськ*, селище *Октябрское*, тульське село *Кинь грусть*, поміщицькі села *Отра-*

да, Услада, Уют. Ідейний зміст таких ойконімів різний, навіть протилежний, як протилежною є ідеологія їх творців [9, 62]. Власне, така третя група назв поселень, яка задекларована дослідником як “ідеологічні у широкому значенні”, і становить собою більшість з-поміж усіх образних назв населених пунктів. Людина-номінатор створювала їх “через призму образного погляду на світ”. Такі ойконіми об’єднуюємо в три групи: найдавніші назви поселень, образне іменування яких сформувалася історично; ойконіми, образність яких прочитуємо сьогодні внаслідок довготривалого народного переоформлення назви; утворені або перейменовані назви населених пунктів новітнього періоду, образність яких – у штучному оформленні ймення, яке би «пасувало» населеному пунктові.

Найпомітніше місце в першій групі назв належить так званим «вільним, свободним» ойконімам, тобто назвам поселень з компонентом *воля, вілька, вулька, слобода, слобідка* і под. Власне, вони і є, очевидно, найдавнішими образними ойконімами, семантика яких демонструє процес трансформації слова-знака у слово-образ.

Словники трактують лексеми *воля* та *слобода* як багатозначні. Для позначення поселень вони можуть бути вживані в значеннях *воля*: ‘відсутність обмежень; привілля’ [11 I, 735]; *слобода* ‘поселення [...], жителі яких тимчасово звільнялися від феодальних повинностей і податків; частина міста, квартал, де жили люди однієї професії, національності і т. ін.; велике село, селище; відокремлена частина великого села’ [11 IX, 365]. Звільнені від повинностей

та податків оселі, засновані з метою ширшої колонізації території, могли отримувати назви за іменем перших поселенців, за назвою населеного пункту, звідки ті прибули, або за якоюсь іншою ознакою. Однак багато з них іменувалися та записувалися в адміністративних документах саме як *Воля, Волиця, Вілька, Слобода, Слобідка* тощо, нерідко поєднані відразу при заснуванні або згодом із атрибутивним компонентом із посесивною, локативною, темпоральною чи іншою ознакою. Ці поселення народжувалися не одночасно. Деякі з них могли отримати свою назву внаслідок міграційних процесів: перенесення назви з малої батьківщини, як *Воля*, заснована в Бойківському районі теперішньої Донеччини жителями, депортованими з Усть-Ріцького району колишньої Дрогобицької області. Це могли бути наново заселені та іменовані поселення, наприклад, *Воля Доманівського району* Миколаївської області, засноване на землях хутора *Вольного*, іменоване в 40-х роках ХХ ст. ще як *Ново-Воля* [2, 90]. Однак незаперечним залишається факт, що такі назви демонстрували образне бачення номінаторами внутрішньої суті села: це вільні, незалежні, свободоємні об’єкти. Так на географічній карті України з’явилися *Вілька-Підгородненська* (Вл.), *Вілька-Садівська* (Вл.); *Велика Волиця* (Жт.), *Волиця* (Вл. та ін., 24 ойконіми), *Волиця-Барилова* (Лв.), *Волиця-Гніздичівська* (Лв.), *Волиця-Дружкопільська* (Вл.), *Галина Воля* (Вл.), *Грицеволя* (Лв.), *Добра Воля* (Мк.), *Довговоля* (Рв.), *Щитинська Воля* (Вл.) та багато інших.

*Слободи* та *Слобідки* відомі практично усім країнам Славії. Форма

*sloboda* є результатом видозміни давньої *svoboda* з утвердженням в українській мові такого лексичного ряду: *сlobода* 'вільне від повинностей поселення; частина міста за характером населення; велике селище; частина села', *сlobоди* 'пільги; незаселені землі', *сlobідка* 'частина міста за характером колишнього населення; велике селище', [*сlobоджанин*] 'житель сlobоди', [*сlobодяи*] 'т. с.', *сlobодяи*, *сlobожанин* [*сlobодний*] 'вільний', [*сlobожений*] 'наділений правом', [*осlobодити*] 'звільнити, відпустити', *сlobонити* 'звільнити [ослабити, відпустити]', [*сlobідко*] 'вільно', [*сlobідно*] 'т. с.', [*сlobодо*] 'вільно' [4 V, 305].

Україна сьогодні рясніє ойконімами *Бубнівська Сlobідка* (Чрк.), *Букачівська Сlobода* (ІФ), *Мізяківська Сlobідка* (Вн.), *Мотовилівська Сlobідка* (Кв.), *Нова Сlobода* (См., Чрв.), *Новосlobідка* (Зп.), *Сlobідка* (Вн., та ін., 32 ойконіми), *Золота Сlobода* (Тр.), *Княжева Сlobода* (Пл.), *Коржова Сlobода* (Чрк.), *Лизогубова Сlobода* (Кв.), *Лосева Сlobода* (Чрн.) та ін. Ці ойконіми практично стоять в одному ряді з новітніми іменуваннями *Свобода* (Зк. (2), Зп., Кв., Мк., См.), *Свободне* (Днц. (3), Зп., Хрс.).

Майже в часі з'яви *вільних* та *сlobідних* поселень зароджувалися в Україні села *вигідні* (пор. *вигода* 'те, що дає добрі наслідки в чому-небудь, якийсь прибуток і т. ін.' [11 I, 375]). *Вигоди* засновувалися в добрих місцях, при людних шляхах і мали бути вигідними людині поселеннями. На сьогодні залишилося 12 таких населених пунктів: *Вигода* (Вн., Жт., ІФ, 3, Од., Тр., 3, Хм., 2), *Вигодівка* (ІФ).

Образні іменування з'явилися також за посередництва апелятивів *завада* 'те саме, що перешкода' [11 III,

34], *згода* 'взаємна домовленість; порозуміння' [11 III, 516], *зздрість* 'почуття роздратування, досади, викликане якоюсь перевагою, вищістю, добробутом іншого' [11 III, 126]: *Завада* (Лв.), *Завади* (Лв.), *Завадівка* (Вн., Кв., Крв., Лв., Тр., Хм., Хрк., Чрк.), *Завадка* (Зк., ІФ, Лв., 2), *Завадське* (Хрк.), *Згода* (Крв.), *Зздрівка* (Жт.), *Зздрість* (Тр.). Суфікс -іvk-а в окремих ойконімах – то тільки дооформлення назви типовим ойконімним формантом.

Друга група – ойконіми, образність яких склалася внаслідок дії народної етимології. Первісна семантика назви поселення стерлася і воно почало уподібнюватися до відомого апелятива. Насправді такий апелятив не слугував творенню ойконіма і тільки діяхронний ономастичний аналіз, різні фіксації назви поселення в історичних джерелах від найдавніших періодів до сучасності можуть пролити світло на шлях, пройдений ойконімом «від звичайного до образного».

До прикладу, зі словом *атака* 'наступ' асоціюється сьогодні назва села *Атаки* (Чрн.), однак в архівних документах ХІХ ст. поселення фіксувалося як *Отаки*, тож назва утворена від молдавського апелятива *отак* 'курінь, табір' [6, 7]. Поселення *Гладке*, що на Чернігівщині, спочатку іменувалося як *Хутір Глаткова* [10, 356] і первісний посесив згодом було трансформовано в сучасний образний субстантив. Колишня назва села *Грамотне* (ІФ) зафіксована в документах, як *Гримітне*, виникла шляхом трансонімізації гідроніма *Грамітний* [14, 94], а далі була переосмислена та переоформлена в субстантив із образним значенням 'грамотне село'. Сьогоднішній ойконім *Заморочен-*

ня (Хм.) – народноетимологічний варіант первісної назви поселення *Заморенки* (*Zamorinky*) (рід, родина *Заморенка*) [13, 193]. Внаслідок зближення зі словом *карий* семантичної трансформації зазнав колишній хутір, що належав родині *Кари* [5, 31], а в результаті маємо сьогодні на Одещині село *Карє*.

Ціла низка нових ойконімів з'явилася на географічній карті України у ХХ ст., переважно 1946 р. Це, як правило, «кабінетні» назви, перейменовані поселення, первісні номінації яких не вписувалися в советський, російський імперський, соціалістичний, комуністичний спосіб бачення довкілля. Сумна першість при перейменуванні завжди належала кримським ойконімам. Саме про них Олександра Суперанська, відповідаючи на запитання, які наслідки для півострова і для його народів мало тотальне перейменування кримських топонімів після закінчення війни, сказала: «Для місцевого населення, яке було депортоване, – це була повна втрата свого коріння, для учених – утворені нові назви не являють собою жодного зацікавлення, вони зовсім не топонімічні. Настільки все це неграмотно зроблено. Ну а для культурної історії краю – це, звичайно, дуже великий крок назад, якщо взагалі не сказати, деградація» [12]. Однак під магнітним полем цієї деградації ми жили, а в багатьох випадках продовжуємо жити далі. До того ж не тільки кримські перейменовані ойконіми, але й назви поселень на території багатьох інших областей України стали ідеологічно маркованими йменнями, які мали своїм покликанням увіковічити пам'ять про комуністичних сподвижників, засвідчити переваги

советського способу життя, перенести на поселення назви колишніх господарських артілей, колгоспів, радгоспів, селянських спілок тощо.

Тільки через 70 років на виконання Закону України *Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарного режимів та заборону їхньої символіки* (№ 317-VIII від 9 квітня 2015 року) з листопада 2015 року до липня 2016 року відбулася найбільша з часів здобуття незалежності України кількість перейменувань населених пунктів: було переназвано 987 поселень та 25 районів – перестали вживатися «ленінські», «радянські», «жовтневі» та подібні ойконіми. Постанова Верховної Ради України *Про перейменування окремих населених пунктів та районів Автономної Республіки Крим та міста Севастополя* набере чинності з моменту повернення тимчасово окупованої території Автономної Республіки Крим та міста Севастополя під загальну юрисдикцію України [7, 137]. Проте ціла низка образних ойконімів з ідеологічним підтекстом залишилася. Це назви іменникові, прикметникові, ойконіми, утворені за типовими ойконімотвірними моделями (на -івка, -ськ), атрибутивні словосполучення тощо.

Базовими для таких ойконімів ставали ергоніми (назви колишніх колгоспів, радгоспів, сільськогосподарських спілок, артілей тощо), а також безпосередньо апелюючи – абстрактні та конкретні іменники, що мали засвідчити соціальні, суспільні, громадські, політичні, ідеологічні, культурні, економічні, промислові, господарські (сільськогосподарські) риси поселення: *Авангард* (Днп., 2,

Зп., Од.), *Богатир* (АРК, Зп.), *Боротьба* (Чрн.), *Буревісник* (АРК), *Відродження* (АРК, Днп., 2, Жт., Зп., Льв.), *Гарт* (Чрн.), *Дружба* (Вн., та ін., 19 ойконімів), *Здобуток* (Чрк.), *Змагання* (Днп., Хрс.), *Індустрія* (Лг.), *Культура* (Днп., Днц.), *Марс* (Чрн.), *Пахар* (Днп.), *Перемога* (Вн. та ін., 25 ойконімів), *Плуг* (Чрн.), *Плугатар* (Днп., Лг., Чрн.), *Правда* (АРК, Днп., Од.), *Прапор* (Днп.), *Прибуток* (Жт.), *Привілля* (Днп. та ін., 13 ойконімів), *Пробудження* (АРК, Зп., Хрс.), *Прогрес* (Днп. та ін., 12 ойконімів), *Республіка* (Днц.), *Розквіт* (Лг., Од.), *Сила* (Мк.), *Слава* (Чрн.), *Труд* (Хрс.) тощо.

Образними є назви населених пунктів, ідеологічний підтекст яких ховається за позитивною семантикою: *Весна* (Днц.), *Любов* (Днп.), *Майбутнє* (Чрн.), *Мрія* (Кв.), *Писанка* (Крв.), *Ранок* (Чрн.), *Світанок* (Зп., ІФ, Кв., Пл., Рв., Хрк., Чрн.), *Щастя* (Лг.), *Юність* (Чрн.) та ін.

До сьогодні образом «п'ятикутного минулого» залишаються «зоряні та зіркові ойконім», хоча існує тенденція переосмислити їх і зіставити не з пролетарською зорею, а з небесною зіркою. Це назви поселень *Звізда* (Днп.), *Звіздне* (АРК), *Зірка* (Днц., Жт., Зп., Кв., Од., Пл., Хрс.), *Зірниця* (Зп.), *Зоринськ* (Лг.), *Зоринці* (Вн.), *Зорі* (Днц.), *Зоркіне* (АРК), *Зоря* (АРК та ін., 24 ойконіми), *Зоря Труда* (Од.), *Зоряне* (АРК та ін., 19 ойконімів), *Зорянка* (Жт.), *Комиш-Зоря* (Зп.), *Рання Зоря* (Лг.), *Світова Зірка* (Крв.). Водночас ідеологічно маркованим залишаються і ойконіми *Завітне* (АРК, 3, Вл., Вн., Днц., Зп., Крв., Хрс.), попри те, що словник трактує прикметник *завітний* без такого маркування (*завітний* 'т. с., що *заповітний* найдорожчий для кого-небудь у зв'язку з його за-

думами, спогадами і т. ін.; пов'язаний із якоюсь пам'ятною подією; стос. до заповіту' [11 III, 296]).

Практично всі атрибутивні ойконіми, особливо, утворені від якісних прикметників, сьогодні можна кваліфікувати як метафоричні назви: село *Довге* (Днп., 2, Зк., Зп., ІФ, Лг., Льв., 3, Пл., Рв., Тр., Чрн., 2) може виявитися не довгим, *Кругле* (Лг., Пл., Рв., 2, Хрк., Чрн.) – не круглим, *Чисте* (См.) – не зовсім чистим тощо. Хоча, зрозуміло, що в часі творення назви така ознака якимось чином корелювала з поселенням. Перейменовані населені пункти, або назви осель, засновані у ХХ – ХХІ ст., мотивовані субстантивованими прикметниками, метафоричні апріорі. Їхніми базами ставали прикметники, що мали засвідчувати: матеріальні, ціннісні ознаки: *Багате* (АРК, Днп., Днц., Жт., Зп., Од.), *Благодатне* (АРК та ін., 38 ойконімів), *Дороге* (Днп., 2), *Доходне* (АРК), *Заможне* (Вн., Жт., Зп., Од., Пл., Хрс.), *Ситне* (Жт., Рв., См.) та ін.; позитивні ознаки, емоції, почуття, поняття: *Веселе* (АРК та ін., 75 ойконімів), *Весняне* (Вн., Зп., Лг., Мк., Рв., Хм.), *Відрадне* (АРК, 3, Днп., Зп., 2, Пл., Чрн.), *Вірне* (Крв.), *Гостинне* (Вн., Крв., См.), *Добре* (АРК, Вл., Крв., Мк., 2), *Дружне* (АРК та ін., 12 ойконімів), *Живописне* (АРК), *Зразкове* (Зп., Лг.), *Елітне* (Хрк.), *Кохане* (Зп., Крв.), *Красиве* (Хрк.), *Лагідне* (Зп., Лг., Хрк.), *Ладне* (Хрк.), *Любе* (Днп.), *Любиме* (Лг.), *Мирне* (АРК та ін., 59 ойконімів), *Мирлюбне* (Хм.), *Мудре* (Чрн.), *Пишне* (Крв., Пл.), *Привільне* (АРК та ін., 22 ойконіми), *Привітне* (АРК та ін., 16 ойконімів), *Показне* (Зп., Мк.), *Радісне* (АРК та ін., 12 ойконімів), *Рідне* (АРК, 2, См., Хрк., Хрс.), *Розкішне* (АРК, Днц., Зп., Крв., Лг., Од., 2), *Світанкове* (Чрн.), *Сонячне* (АРК

та ін., 15 ойконімів), *Хороше* (Днп., 2, Лг.), *Чарівне* (Зп., Крв., Од., Хрс.), *Щасливе* (АРК та ін., 14 ойконімів) та ін.; особливі властивості, що приписувалися поселенню: *Батальне* (АРК), *Безпечне* (Чрн.), *Бойове* (Днц., Зп., 2, Хрс.), *Бурне* (Днц.), *Вирішальне* (Пл., 2), *Відважне* (АРК), *Вільне* (АРК та ін., 43 ойконіми), *Владне* (АРК), *Геройське* (АРК, Хрс.), *Могутнє* (Зп., Крв.), *Пам'ятне* (Хрс., Чрн.), *Патріотичне* (Днц.), *Передове* (АРК, 2, Днц.), *Переможне* (Зп., 3, Крв., Льв., Лг., 2, Од.), *Письменне* (Днп.), *Повстанське* (Од.), *Показове* (Крв., Пл.), *Сильне* (Вл., 2), *Трудове* (АРК та ін., 21 ойконім) та ін.; ознаки поселення за формою, розміром, розташуванням тощо: *Ближнє* (АРК, 3, Днц., Чрн.), *Глибоке* (Днц. та ін., 13 ойконімів), *Далеке* (АРК, Зп., Крв., Хрк.), *Дальнє* (АРК, 2, Днп., Днц., Хрк., Хрс.), *Довге* (Днп. та ін., 14 ойконімів), *Криве* (Жт., Льв., 3, Тр., 2), *Кругле* (Лг., Пл., Рв., 2, Хрк., Чрн.), *Круте* (Днп.), *Ламане* (Пл.), *Лінійне* (АРК, 2), *Мокре* (Вл., Жт., Рв.), *Нижнє* (Льв., 2, Лг., Хм.), *Плоске* (Вл. та ін., 16 ойконімів), *Поперечне* (Днп.), *Просторе* (Зп., Крв., Лг., Хрс.), *Пряме* (АРК), *Тихе* (Днп., 3, Од., Рв., Хрк., Чрн.), *Товсте* (Днп., Жт., Пл., 2, См., Тр., 2) та ін.

Окремі ойконім цієї групи отримали назву шляхом трансонімізації, тобто постали від гідронімів, мікротопонімів, оронімів, як-от: село *Глибоке* ← озеро *Глибоке*, село *Криве* ← поле *Криве* тощо.

Певною образністю наділено так звані «кольорові ойконіми». Йдеться про 198 назв поселень з компонентом *зелена* (-e, -i, -ий): *Зелена Левада* (Мк.), *Зелене* (АРК), *Зелені Кошари* (Мк.), *Зелений Гай* (Днп.) тощо; 119 – із атрибутивом *біла* (-e, -ий, -o): *Біла Церква* (Зк., Кв.), *Біле* (Льв.), *Білий Бе-*

*рег* (Жт., Кв.), *Білокриничне* (Днц.) тощо; 54 «чорних ойконімів» (*Чорна Долина* (Хрс.), *Чорний Ріг* (Чрн.), *Чорногірка* (Од.) та ін.); 15 назв з елементом *жовта* (-ий, -i, -o) (*Жовта Круча* (Зп.), *Жовтий Брід* (Жт.), *Жовті Води* (Днп.), *Жовтоолександрівка* (Днп.) та ін.), а також назви поселень *Блакитне* (Вн., Зп., Хрс.), *Синьокам'янка* (АРК), *Голуба Затока* (АРК), *Сірий Яр* (Хрк.), *Лазурне* (АРК, Зп., Хрс.), пор. *лазурний*, т. с., що *лазуровий* 'яскраво-синій; блакитний' [11 IV, 437], *Рожеве* (Крв., Льв.), *Сизе* (Лг.), *Сіде* (Льв.) та ін. Усі ці назви могли бути мотивованими ознакою за кольором ґрунту, води, рослинності тощо. А 197 ойконімів-субстантивів або назв із атрибутивом *червона* (-e, -ий, -i, -o) – ідеологічні новотвори переважно ХХ ст. (*Червона Дача* (Чрк.), *Червоне* (АРК та ін., 49 ойконімів), *Червоний Лан* (Жт.), *Червоні Маяки* (Крв.), *Червоногригорівка* (Днп.) та ін.). Сюди ж зараховуємо ойконіми з компонентом *красний*. Частина таких назв кваліфікуємо як ойконімний суржик, де *красний* – російський відповідник українського *червоний*. Відоме й інше значення прикметника *красний* 'т. с., що гарний; прекрасний, чудовий' [11 IV, 327]. Однак тільки назви давніх поселень, іменованих до «красного перейменування» могли мати таку мотивацію (*Красна* (Зк., ІФ, Тр.), *Красний Ріг* (Кв.), *Краснодуб'я* (Вл.) та ін.). В інших випадках – *Красна Балка* (Днп.), *Красний Луч* (Днц., 2), *Красний Хутір* (Чрн.), *Красногірське* (АРК, Зп.) та ін. – говоримо про ідеологічно марковані назви.

У багатьох ойконімах сьогодні прочитуються своєрідні тропеїчні формули образного мислення (що-

правда, не завжди вдалі як для номінації поселень):

– антитеза: *Багате* (АРК, Днп., Днц., Жт., Зп., Од.) – *Скудне* (Днц.), де російському *скудное* відповідає українське *убоге*, *Гірке* (Зп.) – *Солодке* (Днц., Зп.), *Лагідне* (Зп., Лг., Хрк.) – *Суворе* (Зп., Мк.), *Нескучне* (Днц., См., Хрк.) – *Скучне* (Днц.), *Темне* (См.) – *Світле* (АРК та ін., 17 ойконімів), *Тепле* (АРК, Лг. 2, Пл.) – *Холодне* (Днц., 2, См., Хрк., Чрк.), *Удачне* (АРК, Днп., Днц., Зп.) – *Неудачне* (Мк.) (російське *удачный* – українське *вдалий*);

– тавтологія: *Ранній Ранок* (Днп.);

– оксиморон: *Мокрий Став* (Зп.).

Чи не найбільш образними та неочікуваними в сучасному ойконіміконі України є атрибутивні та сурядні сполучення слів, які хоча переважно являють собою позитивну характеристику поселення, однак як ойконімні деривати вражають своєю штучністю: *Весняна Квітка* (Мк.), *Вільна Дружина* (Хрс.), *Вільна Україна* (Хрс., 2), *Вільне Життя* (Днп.), *Восьме Березня* (См., Чрн.), *День-Добрий* (Чрн.), *Дніпрові Хвилі* (Зп.), *Добра Надія* (Днп., Мк.), *Завітне Бажання* (Днц.), *Загальна Користь* (Мк.), *Молодий Шахтар* (Днц.), *Нове Життя* (АРК, Вн., Днп., Жт., Кв., Мк., Хм., Чрк.), *Острів Надії* (Чрн.), *Перше Травня* (Днп. та ін., 20 ойконімів), *Радісний Сад* (Мк.), *Рання Зоря* (Лг.), *Рідна Україна* (Хрс.), *Рідний Край* (Хрк., 2), *Товариський Труд* (Днп.) тощо. І «наїкзотичнішим» ойконімом України є, на нашу думку, назва села на Донеччині *Сакко і Ванцетті*, у якій збережено імена страчених 1927 році у США італійських анархістів Нікола Сакко та Бартоломео Ванцетті.

Образність переважної більшості поселень попри свою штучність

залишається позитивною. Однак мотиви номінування окремих етимологічно прозорих і, як видавалось би, ідеологічно не маркованих ойконімів залишаються незрозумілими. Йдеться про назви поселень із так званою негативною семантикою (принаймні, негативною як для іменування населеного пункту): *Глухе* (Днп.), *Дивне* (АРК, 2, Хрс.), *Зайве* (Мк.), *Запасне* (Зп.), *Клонім* (Рв.), *Сердите* (Дн.), *Терпіння* (Зп.) та ін.

Отже, сучасний український ойконімний простір багатий назвами поселень, у яких відбито образне бачення довкілля та намагання номінатора трансформувати слово-знак, закріплене за населеним пунктом, у слово-образ. Розглянуті нами ойконіми, як правило, новітні утворення. Ономасти нерідко навіть називають їх «нетопонімічними». Однак із погляду лінгвокультурології кожна з таких назв є відображенням тієї епохи, яка їх народила, навіть за умови штучного іменування чи перейменування.

#### Abbreviations of Names of Administrative Units

АРК – Автономна Республіка Крим  
Вл. – Волинська

Вн. – Вінницька Днп. – Дніпропетровська

Днц. – Донецька Жт. – Житомирська

Зк. – Закарпатська Зп. – Запорізька

ІФ. – Івано-Франківська Кв. – Київська

Крв. – Кіровоградська Лв. – Львівська

Лг. – Луганська Мк. – Миколаївська

Од. – Одеська Пл. – Полтавська

Рв. – Рівненська См. – Сумська

Тр. – Тернопільська Хм. – Хмельницька

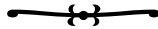
Хрк. – Харківська Хрс. – Херсонська

Чрв. – Чернівецька Чрк. – Черкаська

Чрн. – Чернігівська

### Bibliography and Notes

1. Бучко Ганна, Бучко Дмитро, *Історична та сучасна українська ономастика: Вибрані праці*, Чернівці: Букрек 2013, 456 с.
2. Горпинич Володимир, Лобода Василь, Масенко Лариса, *Власні назви і відтопонімні утворення Інгло-Бузького межиріччя*, Київ: Наукова думка 1977, 192 с.
3. *Етимологічний словник літописних географічних назв Південної Русі*, Київ: Наукова думка 1985, 254 с.
4. *Етимологічний словник української мови: У 7 томах*, Київ: Наукова думка 1982–2012.
5. Карпенко Юрій та ін., *Топонімія північно-східної Одещини*, Одеса 1975, 88 с.
6. Карпенко Юрій, *Топоніміка східних районів Чернівецької області*, Чернівці: Чернівецький державний університет 1965, 62 с.
7. Короленко Богдан, Каретніков Ігор, Майоров Максим. *Декомунізація назв населених пунктів та районів України: підстави, процес, підсумки*, [у:] *Місто: історія, культура, суспільство*, Київ 2017. № 1 (2), 253 с.
8. Мацько Любов та ін., *Стилістика української мови: Підручник*, Web. 04.03.2018 <<http://litmisto.org.ua/?p=7206>>.
9. Никонов В. А., *Введение в топонимику*, Москва: Наука 1965, 179 с.
10. *Переписні книги 1666 р.*, Київ: Всеукраїнська академія наук 1933, 356 с.
11. *Словник української мови: В 11 томах*, Київ: Наукова думка 1970 – 1980.
12. Суперанская Александра. *Чтобы каждому кустику, каждому ручейку дать свое особенное название...* Web. 15.10.2017 <<http://milli-firka.org>>.
13. Торчинська Наталія, Торчинський Михайло, *Словник власних географічних назв Хмельницької області*, Хмельницький: Авіст 2008, 549 с.
14. Яцій Василь, *Ойконімія Івано-Франківської області: Історико-етимологічний словник*, Київ: Наукова думка 2015, 387 с.





**Oksana Chahan**

**NOMINATION OF PROCESSES OF TRADITIONAL  
RURAL CONSTRUCTION IN THE BOYKO DIALECTS**

Hetman Petro Sahaydachnyi National Army Academy, Ukraine

**Оксана Чаган**

**НОМІНАЦІЯ ПРОЦЕСІВ ТРАДИЦІЙНОГО СІЛЬСЬКОГО БУДІВНИЦТВА  
В БОЙКІВСЬКИХ ГОВІРКАХ**

*Abstract:* In the article there are analyzed names of construction processes as a segment of the vocabulary of traditional folk construction of the Boyko dialects. It has been elucidated that the lexical-semantic group of names of construction processes contains four semantic subgroups. It has been established that the main method of nominating the lexical-semantic group of names of the processes of traditional rural construction is affixation. Such motivational features as 'object', 'tool', 'material' are characteristic ones for the name creation. Most of the analyzed lexemes are specific in origin.

*Keywords:* lexeme, lexico-semantic group, semantic subgroup, nomination, motivational feature, construction vocabulary, Boyko dialects

Наукові студії, присвячені вивченню лексики традиційного сільського будівництва української мови, зокрема на матеріялі говірок, є актуальні з огляду на зміни, які відбуваються в тематичній групі цієї лексики. Окрім цього, аналіз діалектної лексики за окремими тематичними групами має вагоме значення для ілюстрації структурно-семантичних зв'язків її одиниць.

Дослідження будівельної лексики говірок української мови має свою історію. Мовознавці зацікавилися цією тематичною групою лексики в польських [4], [5], [6], подільських [7], закарпатських говір-

ках [10], а також у говірках Прикарпаття [1]. Окремі питання будівельної лексики висвітлені в контексті дослідження побутової та сільськогосподарської лексики [3], [8], [9], [11]. Але попри чималу кількість розвідок, багато говіркових ареалів залишаються поза увагою науковців. Об'єкт нашого дослідження – будівельна лексика традиційного сільського будівництва бойківських говірок. Зокрема, в запропонованій статті маємо на меті здійснити лексико-семантичний, етимологічний та мотиваційний аналіз назв процесів будівництва в зазначених говірках.

Лексико-семантична група назв процесів будівництва в досліджуваних говірках репрезентована словами, що вживаються на позначення усіх етапів будівництва, та семантичними підгрупами, що номінують зведення окремих компонентів будівель.

Зі значенням 'споруджувати будинок' у бойківських говірках фіксуємо загальні назви *буду'вати* (Глвц Ск., Брк, Грз, Грбн, Трвк, Скл), *будо'вати* (Врх, Крк, Опр, Лбх Т., Сглт, Н. Ржн, Хщн, Хтр), *с'тавити* (Ябл), *з'водити* (Грбн), *ст'ройти* (Ялн), *муру'вати* (Брк, Глц Ск., Лбх С., Грз). Зазначмо, що слово *буду(о)вати* поширене у всіх обстежених говірках. Лексема запозичена з німецької мови через посередництво польської [ЕСУМ I, 279]; пор. також: літ. *будувати* 'тс.' [СУМ I, 249]. Питомі лексеми *с'тавити* [ЕСУМ V, 399] та *з'водити* [ЕСУМ I, 364] функціують спорадично. Назву *ст'ройти* фіксуємо як різкісну у мовленні респондентів; пор.: *стрóити* 'будувати' (із ремаркою рідковживане, розмовне) [СУМ IX, 784]. Не зовсім ясне походження слова. За свідченнями етимологів, відоме старослов'янській та іншим слов'янським мовам [Фас. III, 780]. Лексема *муру'вати*, за твердженням етимологів, запозичена з німецької мови [ЕСУМ III, 535]; літ. *мурувати* 'спорудувати щось із каменю, цегли' [СУМ IV, 830].

Будівництво житла – це тривалий процес, який передбачає й заготівельні роботи. Власні польові матеріали підтверджують, що основним будівельним матеріалом на Бойківщині залишається дерево, що цілком очевидно з огляду на природно-кліматичні особливості

гірської місцевості, хоча у деяких селах починають з'являтися будинки зі штучного будівельного каміння.

Семантичну підгрупу назв зі значенням 'готувати будівельний матеріал з дерева' репрезентують слова *ла'дити* (Лбх С., Крк) (фіксуємо зрідка у мовленні говірконосіїв старшого віку), *заготоў'лати* (ВНП) (літ. 'робити запас чого-небудь, запасати' [СУМ, III, 89]). Лексеми питомі за походженням. [ЕСУМ, I, 577; ЕСУМ, III, 80].

Тривалий процес заготівлі та обробки дерева відображають назви, що є гіпонімами до лексем *ла'дити*, *заготоў'лати*. Із семантикою 'здирати кору з колод, призначених для зведення житла' засвідчено лексему *ко'рити* (Грбн, Крк, Сглт, Ямц) (похідне утвоєння від питомого іменника *ко́ра* (дерева) [ЕСУМ III, 9]) та аналітичну назву *зни'мати луб* (Клн).

Для рівномірного поздовжнього розрізання довгих колод, майстри спочатку робили відповідну позначку смолою за допомогою тонкого мотузка. У досліджуваних говірках зі значенням 'робити знак вздовж колоди за допомогою шнура і смоли' фіксуємо номінацію *шнуру'вати* (Хтр), мотиватором якої є запозичена з німецької мови через польське посередництво лексема *шнур* 'тонкий мотузок' [ЕСУМ IV, 449].

Значення 'розрізати колоду вздовж стовбура' репрезентують слова *трачку'вати* (Ндн), *по'роти* (Спс). Лексема *трачку'вати*, очевидно, утворена від назви *трач* 'пристрій для розпилювання колод на дошки', запозиченої з польської мови [ЕСУМ V, 625]) та *по'роти* (Спс)

(літ. *порóти* ‘розрізати чимсь гострим що-небудь’ [СУМ VII, 284]).

Назви *бл’атувати* ‘тесати заокруглений бік півколоди’ (Грз, Глк, Тсц), *шпарувати* ‘тесати гострі краї півколоди’ (Грз, Лбх С., Мшц, Ндн, Тр’є, Тсц) утворюють опозицію за ДО ‘частина колоди, яку обробляють’. Назва *бл’атувати* утворена від запозиченого з німецької мови за польським посередництвом слова *блят* ‘лист, дошка, бердо’ [ЕСУМ I, 216].

Функціонування лексеми *шпарувати* із зафіксованою семантикою пов’язуємо зі словом *шпáра* ‘щілина’, оскільки шпарували колоду на місці з’єднання з іншою колодою, щоб вони щільно прилягали одна до одної. Походить від псл. \* (s)portí ‘пороти’, отже первісне значення *шпáра* ‘щось розпоре’ [ЕСУМ VI, 457].

У всіх обстежених говірках початковий етап будівництва, коли копають заглибини для майбутнього фундаменту, номіновано *копати траншею* (ВНП).

Значення ‘зводити фундамент’ репрезентують назви *підмуровувати* (Брк, Глц Ск., Зкц, Клн, Опр, Лбх Ск., Лмн, Ябл), походить від запозиченого з німецької мови слова *mūre* ‘стіна’ [ЕСУМ III, 535]; пор.: ще: *підмурóвувати* ‘муруючи, підвищувати’ [СУМ VI, 460]; *бити фундамент* (Грз), *цементувати* (Брк, Глц Ск., Зкц, Клн, Лбх С., Лмн, Опр, Ябл, Грз, Скл, Лбх С.), *цемент’ірувати фундамент* (Грз). ДО ‘матеріал будівництва’ вплинула на формування семантичної опозиції *підмуровувати* ‘споруджувати фундамент з каміння під зведеним будинком’: *бити фундамент, цементувати, цемент’ірувати фундамент* ‘споруджувати

фундамент із бетону’. Зовнішній чинник – зміна будівельних технологій – зумовлює поступовий перехід до пасивного словника говору лексеми *підмуровувати*.

Важливим у будівництві житла був етап закладання підвалин майбутньої будівлі, який часто супроводжувався низкою обрядодій: *ў нижн’ім д’ерев’і ро’били три’угол’ну й’амочку / і там к’л’али с’в’а’чене із’іл’а / хто шчо маў / л’убо’го із’іл’а / л’аў с’в’а’ченоў во’доў / по’л’аў / у ўс’і чо’тири уг’ли клаў з’рош’і / і тоў ко’б’іткою шчо вы’лупіў / зало’жиў ўс’і ш’тири уг’ла* (Крк); *к’л’алы ши’ниці с’ цер’квы б’р’али / й’а’ка с’в’и’тиці’а на х’рамовый п’разник / йе’лейу б’ралы / до’ру / ў т’ім зам’ку выр’і’зали ота’к’ий три’кутнык / то’то в’ідтам вы’б’ірали / ту’да закла’дали то’го с’в’аш’чено’го / закри’вали то’то / гос’подар помо’лиў’с’а* *Оч’и’наш і Бого’родици / і так то’но’т’ім ўже закла’дали* (Сглт); *с’в’а’ти’ли с’в’а’ченоў во’доў пл’ац / де май’ут хату буду’вати* (Мшц).

Значення ‘закладати дерев’яні підвалини (товсті балки, що є основою дерев’яної стіни)’ у досліджуваних говірках формують дієслівні словосполучення: *заси’л’ати т’рамы* (Брк, Сглт), *заси’л’ати п’ід’лог’и* (Ябл), *заси’л’ати хату* (Лбх Т., Врх), *зас’новувати хату* (Глц Ск., Грбн, Лбх С.), *зав’йазувати п’ід’логи* (Хщн, Зкц, Клн, Хтр, Крк, Опр, Ябл, Грз, Тпл, Тр’є, Глц Сб.), *зав’йазувати хату* (Трвк), *зав’йазувати трам’йа* (Лмн, Грз).

Етнографи відзначають, що “на Бойківщині зі самого початку заселення застосовувалась тільки зрубна техніка, за винятком деяких господарських приміщень...” [2, 42]. СП назв, що реалізують значення ‘зво-

дити стіни будівлі' репрезентують загальні назви *'зводити зруб* (де *зруб* 'стіни у сукупності без перекриття') (Грбн, Глц.Ск.), *'выгнати с'ц'іни* (Сглт), *'вигнати ко'робку* (Грбн). У її складі виділяємо СМ назв дій, що позначають підготовку та встановлення дерев'яних деталей конструкції стін. Для з'єднання елементів стін будинку, потрібно загострити кінці колод чи півколод, для того, щоб вставити їх у пази інших дерев'яних деталей. У бойківських говірках фіксуємо назви *пижувати* (Скл), *чо'пити* (Грбн., Крк, Лбх С., Лбх Т., Сглт, Трвк, Н. Ржн) 'загострювати кінці дерев'яних елемента для кращого їх з'єднання між собою'. Слова утворені від бойківських слів *пиж* 'шип у колоді для з'єднання з іншою колодою' (Глц Ск., Скл) та *ч'іп* 'тс.' (Грбн, Крк, Лбх С., Лбх Т., Сглт, Трвк, Н. Ржн). Слово *пиж*, за свідченням етимологів, запозичене з російської мови [ЕСУМ IV, 366]. Немає загальноприйнятою думки щодо походження лексеми *ч'іп*, пропонується зближення з псл. *čarati* 'чіплятися, хапати' [ЕСУМ VI, 330].

Процес будівництва, коли вибирають пази вздовж дерев'яного елемента, номіновано *па'жити* (Брк, Глц Ск., Хтр, Трвк, Грз), *пижувати* (Лбх С.), *ви'пажувати* (Н. Ржн), *жоло'бити* (Зкц, Хтр, Опр), *жолобку'вати* (Лбх Т.), *фел'цо'вати* (Крк), *фил'цу'вати* (Зкц), *шпарувати* (Скл). Лексеми *па'жити*, *ви'пажувати*, *пижувати* зі вказаною семантикою, припускаємо, є бойківськими маніфестантами загальнонародної назви *пазувати* 'робити в чому-небудь пази' [СУМ VI, 15]. Слово має праслов'янські корені [ЕСУМ IV, 253]. Питомі назви *жоло'бити*, *жо-*

*лобку'вати* [ЕСУМ II, 204] вживаються зі схожим значенням, що й у літературній мові 'заглиблюючись і вибираючи частину чого-небудь, робити щось' [СУМ II, 543]. Назва *фи(е)л'цу'вати* утворена від запозиченого з німецької мови іменника *фельц* 'прямокутна канавка вздовж скріплюваних дощок' [ЕСУМ VI, 69]. Лексема *шпарувати* утворена від питомого слова *шпа́ра* 'щілина', аналіз якої здійснений вище.

Слово *оча'їтати* (Глц Ск., Грбн, Зкц, Клн, Кмк, Орк, Хтр, Крк, Опр, Лбх С., Сглт, Н. Ржн) у бойківських говірках номінує один із етапів будівництва, коли встановлюють верхні горизонтальні балки над вікнами та дверима, що символізувало зв'язування хати в одне ціле: *пи'талис'а так йак і'дут з буд'ови / ну і шос' ти там ни'ні зробили / а оча'пилис'м'а / та ў'с'і сте ўже оча'пили / ў'с'і с'м'а ўже |ни'ні ўча'пили* (Лбх С.). Імовірним мотиватором назви є бойківські слова *'вочап* (Брк, Грз, Тр'є, Глц См.), *во'ч'іп* (Трл), *о'чап* (Глц Ск, Грбн, Зкц, Клн, Хтр, Крк, Опр, Лбх С., Лбх Т., Врх, Сглт, Трвк, Н. Ржн, Ябл, Ялн), *о'чена* (Скл) 'горизонтальний брус над віконним чи дверним отвором, що протягується від кута до кута хати', пов'язані, очевидно, з питомим *чап'іти(ся)* 'доторкатися, прив'язувати, зв'язувати' [ЕСУМ IV, 243].

Зі значенням 'встановлювати верхнє внутрішнє перекриття' в досліджуваних говірках фіксуємо назви *пова'лити* (Глц Ск., Хтр, Трвк), *пова'лыти* (Хщн), *к'ласти по'валу* (Хтр, Лмн, Скл), *стел'лити по'валу* (Н. Ржн). Слово *пова'лити*, очевидно, твориться від назви частини будинку – *по'вала* 'стеля', (за твер-

дженням етимологів, запозичення з польської мови [ЕСУМ IV, 466]).

Після зведення стін будинку наступав вирішальний етап будівництва – накриття збудованих стін. У досліджуваних говірках виділяємо СП назв процесу покриття будинку. Зокрема зі значенням ‘встановлювати крокви’ фіксуємо словами та словосполученнями *к'із'лыти* (Хщн), *к'із'лыти* (Грбн), *з'водити к'із'лы* (Н. Ржн), *зни'мати к'рол'і* (Лмн), *зни'мати 'рог'у* (Врх, Сглт), *к'ласти зв'ід* (Скл), *з'водити к'рокви* (Тсц). Лексема *к'із'лы(ы)ти* походить від назви предмета *к'із'лы* ‘крокви’ і має праслов'янське походження [ЕСУМ, II, 494]. Значення ‘з'єднувати крокви на кут на гребені даху’ у бойківських говірках репрезентує лексема *в'ін'ч'ити* (Скл), яка, припускаємо, пов'язана з питомими лексемами *ві'нок* та *'вити*, мотивована способом з'єднання, як у вінку [ЕСУМ I, 400].

У всіх обстежених говірках функціює назва *ла'тити* (Брк, Глц Ск., Хщн, Грбн, Зкц, Клн, Хтр, Крк, Лбх С., Лмн, Лбх Т., Врх, Сглт, Н. Ржн, Грз, Мшц) ‘прибивати рейки до кроков’, мотиватором якої, очевидно, є слово *'лата* ‘довга жердина чи рейка, яку кладуть впоперек кроков’; за свідченням етимологів, запозичена з німецької мови, можливо, за посередництвом польської [ЕСУМ III, 199].

Номінації *ро'бити верх / дах* (Хтр, Н. Ржн), *к'рыти* (Крк), *зни'мати верх* (Сглт), *покри'вати 'хату* (Грбн), *к'рити* (Ябл), *'шити ст'р'іху* (Брк, Зкц, Крк, Грз), *'шити 'к'утиц'ами* (Н. Ржн), *к'рыти со'ломоу* (Хщн), *к'рити со'ломоу* (Н. Ржн), *'шити со'ломоу* (Скл) репрезентують значення ‘покривати будинок’. Вживання лексеми *'шити* ‘покривати будівлю соломою’

імовірно, мотивовано подібністю до технології шиття. Заміна матеріялу і технологій покриття зумовлюють перехід лексеми *'шити* ‘покривати соломою дах’ до пасивного словника говірки.

В обстежених говірках СП назв внутрішніх та зовнішніх опоряджувальних робіт формують назви *дранку'вати* (Глц Ск., Скл) та *'бити д'ранкоу* (Скл, Грз, Мшц, Ябл, Брк) ‘оббивати стелю й стіни тонкими дощечками під штукатурку’. Питома лексема *дранку'вати* [ЕСУМ II, 40] мотивована назвою матеріялу, яким оббивали стіни; пор.: *дранка* ‘тоненькі дощечки для оббивання стін і стелі під штукатурку’ [СУМ II, 407]. Лексема має праслов'янські корені [ЕСУМ II, 40].

Етап утеплення стін у досліджуваних говірках репрезентований назвами *л'і'пити* (Грбн), *'бити бо'лотом* (Опр), *'бити з'линоу* (Скл), *за'мітувати с'т'іни* (Лмн) ‘покривати стіни розчином глини’, *ш'чика'турити* (Брк, Зкц, Хтр, Крк, Опр, Лмн, Сглт, Ябл, Ялн, Грз), *штука'турити* (Грбн, Сглт), *ш'чука'турити* (Скл) ‘покривати поверхню стіни, стелі шаром штукатурки’.

Лексема *штука'турити*, яка виявляє варіативність на фонетичному рівні, функціює в усіх обстежених говірках. Утворена від запозиченого з італійської мови агента *штука'тур* [ЕСУМ VI, 482].

Опоряджувальні роботи передбачали й обробку стін після нанесення розчину штукатурки. У бойківських говірках зі значенням ‘вирівнювати, загладжувати стіни після їх штукатурення’ фіксуємо назви *грасу'вати* (Глц Ск, Грбн, Хтр, Опр, Лбх Ск., Врх, Н. Ржн), *грису'вати* (Крк), *зате'рети*

(Лмн), *зати/рати* (Грз), *'вигладити* (Врх). Слово *гра(у)су/вати* в досліджуваних говірках, припускаємо, розвиває вторинну номінацію шляхом переосмислення за схожістю виконання дії та її результатом із назвою *грасув/ати* 'вистругувати, розчищати, витоптувати (стежки та ін.)' [СУМ II, 159], утвореної від запозиченої з польської мови лексеми *grasa* 'мотика, скребачка' [ЕСУМ I, 586]. Назви *зати/рати*, *зате/рети* 'вирівнювати, згладжувати поверхню, усуваючи за допомогою тертя нерівності' [ЕСУМ V, 558], *'вигладити* 'робити поверхню чого-небудь рівною, гладкою, усуваючи нерівності, виступи, шорсткість' є питомі [ЕСУМ I, 519].

У всіх досліджуваних говірках функціює назва *б'їлити* 'покривати стіни розчином крейди, вапна', мотивована кольором розчину. Слово має праслов'янські корені [ЕСУМ I, 195]; пор. літ. *біліти* 'тс.' [СУМ I, 182].

На позначення процесу настилання підлоги у досліджуваному ареалі виявляємо семантичну опозицію, що є результатом впливу ДО 'матеріал', яка представлена такими словами та словосполученнями: *наби/вати* (Лмн), *трамбу/вати* (Сглт), *тол'о'чыти* *'зимл'ю* (Хщн), *тол'о'чыти на'т'ік* (Хщн), *наби/вати* *'земл'ю* (Клн) 'укладати підлогу з глини': *'класти н'ід'логу* (Глц, Брк, Хщн, Грбн, Крк, Лбх С., Трвк, Н. Ржн, Ялн), *сте/лити н'ід'логу* (Зкц, Ялн), *с'тавити н'ід'логу* (Крк), *да/вати н'ід'логу* (Сглт) 'укладати підлогу з дерева'.

Щоб утеплити стіни дерев'яних будинків, у щілини між дерев'яними деталями напихали мох. Відповідно

назва такого матеріялу стала мотиватором процесу будівництва – *м'шити* (Лмн, Мшц, Скл, Ндн, Спс, Тпл, Тр'є) [ЕСУМ III, 524], *ім'шити* (Брк, Грбн, Опр, Лбх Т., Трвк, Ябл, Ялн, Мшц), *им'шити* (Хтр, Лбх Ск., Н. Ржн, Кмк), *йам'шити* (Опр, Сглт), *йім'шити* (Сглт), *ем'шити* (Кмк) 'утепляти стіни мохом'. Лексеми є питомими утвореннями [ЕСУМ III, 524]. Сьогодні ці назви на периферії функціювання.

Щоб оздобити стіни будинку із зовнішнього боку, бойки обшивали їх тонкими дошками, відповідно фіксуємо назви: *шил'увати* (Брк, Лмн, Грз), *шал'увати* (Глц Ск., Грбн, Зкц, Хтр, Лбх С., Лбх Т., Сглт, Трвк, Ябл, Ялн, Грз, Мшц, Скл, Хщв). Назва запозичена з німецької мови, імовірно, за посередництвом польської, де відома з аналогічним значенням [ЕСУМ VI, 362].

Проведене дослідження дає змогу підсумувати, що типовими мотиваційними ознаками для творення назв процесів будівництва є такі: 'предмет' (*ко/рити*, *очап'їати*, *пова/лити*, *к'із'лити*, *ла'тити*, *дранку/вати*, *пижувати*, *жоло'бити*, *фил'цу/вати*, *шпару/вати*); 'інструмент чи підручний матеріал' (*шнур/вати*, *трачку/вати*); 'речовина чи будівельний матеріал' (*м'шити*, *шчика'турити*, *цементу/вати*).

У ЛСГ назв процесів будівництва виявлено формальну варіативність на фонетичному (*буду(о)вати*, *фе(у)л'цо(у)вати*, *пова'ли(ы)ти*, *к'із'ли(ы)ти*, *шт(ч)у(к)а'турити*, (*е,і,и,йа,йі*) *м'шити*, *к'ри(ы)ти*, *гра(у)су/вати*, *ша(у)л'увати*) та словотвірному (*цементу/вати* – *цемен'т'ірувати*, *па'жити* – *пижувати*, *жоло'бити* – *жолобку/вати*) рівнях.

Основними способами номінації назв процесів будівництва в бойківських говірках є афіксація. Продуктивними є такі суфікси: *-и(-ти)* (*ко/рити, чо/пити, ла/тити, па/жити, к'із/лити, шчика/турити (штукатурити), м'шити, жоло/бити, пова/лити, в'ін/ч'ити*), *-ува(-ти)* (*шнуру/вати, трачку/вати, шпару/вати, бл'ату/вати, цементу/вати, пижув/вати, жолобку/вати, фил'цу/вати, грасу/вати, трамбу/вати, дранку/вати, шал'у/вати*), *-я(-ти)* (*очап'їати*). За допомогою аналітичної номінації утворені назви *зни/мати луб, ко/пати тран/шейу, 'бити фундамент, цемент'їрувати фундамент, заси/л'ати т'рамы, заси/л'ати п'ід'лог'у, заси/л'ати 'хату, зас/новувати 'хату, зав'їазувати п'ід'логи, зав'їазувати 'хату, зав'їазувати трам'їа, 'зводити зруб, 'выгнати с'ц'їни, 'вигнати ко/робку, к'ласти по'валу, сте/лити по'валу, з'водити к'із'ли, зни/мати к'рол'ї, зни/мати 'рог'у, к'ласти зв'їд, з'водити к'рокви, ро/бити верх / дах, зни/мати вер'х, покри/вати 'хату, 'шити ст'р'їху, 'шити 'к'итиц'ами, к'рйти со/ломоу, к'рити со/ломоу, 'шити со/ломоу, 'бити бо/лотом, 'бити з'линоу, за/мітувати с'т'їни*.

Здійснений аналіз назв будівельних процесів у бойківських говірках засвідчив багатство цієї лексико-семантичної групи, у межах якої виділено чотири семантичні підгрупи, що потребує подальшого дослідження.

### Список обстежених населених пунктів та їх позначень

Брк – Боберка, Турківський район; Врх – Верхне, Турківський район; Глвк – Галівка, Старосамбірський район; Глц Ск. – Головецько,

Сколівський район; Глц Сиб. – Головецько, Старосамбірський район; Грбн – Гребенів, Сколівський район; Грз – Грозьова, Старосамбірський район; Зкц – Закіпці, Турківський район; Клн – Кальне, Сколівський район; Кмк – Комарники, Турківський район; Крк – Кривка, Турківський район; Лмн – Лімна, Турківський район; Лбх С. – Либохора, Турківський район; Лбх Т. – Либохора, Турківський район; Мшц – Мшанець, Старосамбірський район; Ндн – Недільна, Старосамбірський район; Н. Ржн – Нижня Рожанка, Сколівський район; Опр – Опорець, Сколівський район; Орк – Орявчик, Сколівський район; Сглт – Сигловате, Турківський район; Скл – Сукіль, Долинський район; Спс – Спас, Старосамбірський район; Трвк – Тернавка, Сколівський район; Тсц – Тисовиця, Старосамбірський район, Тпл – Топольниця, Старосамбірський район; Тр'є – Тур'є, Старосамбірський район; Хтр – Хітар, Сколівський район; Хщв – Хащів, Турківський район, Хщн – Хащованя, Сколівський район; Ябл – Яблунів, Турківський район; Ялн – Ялинкувате, Сколівський район, Ямц – Ямельниця, Сколівський район.

### Bibliography and Notes

1. Бігусяк Михайло, *Динаміка семантичної структури назв будівельних процесів, дій та їх виконавців у говірках передкарпатського ареалу*, [у:] *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*, Івано-Франківськ: Плай 2015, № 2(30), с. 76-85.

2. Бойко Игорь, *Жилье постройки бойков (верховинцев) конца XVIII – первой половины XX в.*, “Этнографическое обозрение”, Москва 2002, № 3, с. 39-57.

3. Глуховцева Катерина, *Динаміка складу назв господарських приміщень у*

східнослов'янських говірок, [у:] Український діалектологічний збірник, Книга 3: Пам'яті Тетяни Назарової, Київ: Довіра 1997, с. 177-194.

4. Дорошенко Любов, Східнополіське традиційне будівництво у світлі номінації й народних вірувань, [у:] Український діалектологічний збірник, Книга 3: Пам'яті Тетяни Назарової, Київ: Довіра 1997, с. 325-334.

5. Євтушок Олексій, Ареалогія будівельної лексики західнополіського говору, [у:] Дослідження з української діалектології: збірник праць, Київ: Наукова думка 1991, с. 81-88.

6. Никончук Микола, Никончук Олексій, Будівельна лексика правобережного Полісся в лексико-семантичній системі східнослов'янських мов, Житомир 1990, 369 с.

7. Поліщук Леся, Структурна організація та географія назв традиційного будівництва в східнополіських говірках: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.02.01 «Українська мова», Умань 2015, 424 с.

8. Сердега Руслан, Сільськогосподарська лексика в говірках Центральної Слобожанщини (Харківщини), Харків 2012, 218 с.

9. Тищенко Лариса, Південнослов'янські назви приміщень для зберігання зерна та снопів у просторовій та часовій проекції, [у:] Лінгвістика: збірник наукових праць, Луганськ: Альма-матер 2006, № 1, с. 157-164.

10. Тодер Дмитро, Будівельна лексика українських говорів Закарпаття як предмет наукового дослідження, [у:] Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць, Ужгород: Ужгородський національний університет 2012, Випуск 17, с. 63-67.

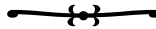
11. Шило Гаврило, Будівельна лексика в західноукраїнських говорах, [у:] Лексика української мови в її зв'язках з сусідніми слов'янськими і неслов'янськими мовами, Ужгород 1982, с. 117-118.

#### Sources

СУМ – Словник української мови: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка 1970 – 1980, Томи I-XI.

ЕСУМ – Етимологічний словник української мови: У 7-ми томах, Київ: Наукова думка 1982 – 2012, Томи 1-6.

Фас. – Фасмер Макс, Етимологічний словарь русского языка: В 4-х томах, Москва 1986 – 1987, Тома 1-4.





**Roksana Bilousova**

**PECULIARITIES OF FOREIGN LANGUAGE BORROWINGS  
IN TERMINOLOGY OF LIBRARY SCIENCE AND BIBLIOGRAPHY**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Роксана Білоусова**

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАПОЗИЧЕНЬ У ТЕРМІНОЛЕКСИЦІ  
БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВА І БІБЛІОГРАФОЗНАВСТВА**

*Abstract:* In the article there has been analyzed the genetic origin of terms and the influence of foreign language borrowings on the development of the library science bibliographic terminology. The language features of borrowings in the analyzed terminology system have been outlined and their quantitative correlation according to the languages has been established.

*Keywords:* term, terminology of library science and bibliographic study, borrowing, language-source, language-intermediary

Лексика іншомовного походження становить потужний ресурс поповнення сучасної української мови. Запозичені одиниці є активними учасниками інноваційних процесів на різних рівнях мовної системи [8, 361].

Кількість запозичень залежить від того, чи мова повністю абсорбує ці слова у свою систему, чи, навпаки, відштовхує їх, намагається знайти для них відповідні аналоги на національному ґрунті. Більшість таких слів називає поняття різних галузей знань, тобто є термінами [10, 9].

Термінологію трактують як систему термінів певної науки, що співвіднесена із системою понять. Термінологія кожної галузі знання є термі-

носистемою відповідно до усталених системних зв'язків понять науки, яку вона обслуговує [5, 14].

Проблему запозичень у своїх наукових доробках розглядали такі мовознавці, як В. Акуленко [1], Т. Добко [5], Т. Кияк [7], Н. Клименко [8], І. Кочан [9], Л. Симоненко [17] та багато інших. Зорема, до питання запозичень у різних галузевих терміносистемах звертались: С. Булик-Верхола [3] (музична), О. Іващишин [6] (науково-технічна), Г. Онуфрієнко [13] (юридична), І. Процик [14] (фізична), І. Черненко [18] (туризму) та ін.

Ми ж спробуємо з'ясувати шляхи наповнення лексичного складу термінології бібліотекознавства і бібліографознавства іншомовними запо-

зиченнями, визначити, які саме мови найбільше прислужились до наповнення досліджуваної термінології, намагатимемося згрупувати терміни за мовою походження, сформувавши їх у тематичні групи, встановити їхнє кількісне співвідношення та зіставити їх із сучасним трактуванням. Щоб з'ясувати генезу термінів, застосовано метод етимологічного аналізу. Використання принципу кількісного аналізу дає змогу встановити кількісне співвідношення запозичень з різних мов.

На основі опрацьованих галузевих термінологічних словників [2], [4], [11], [16], [19], нам вдалося виокремити 306 іншомовні запозичення. Етимологічний аналіз здійснено за допомогою словників іншомовних слів, укладачами яких були: Л. Пустовіт [15] та С. Морозов [12], а також етимологічного словника української мови.

Важливу роль у формуванні української наукової лексики займали клясичні мови – латинська та грецька. На їх основі формувались більшість європейських мов. Латинські і грецькі основи термінів уже в епоху Середньовіччя створили єдиний греко-латинський фонд, який легко запозичували інші мови, оскільки він став основою наукової діяльності [10, 12]. Саме тому, у терміносистемі бібліотекознавства і бібліографознавства, вони займають значний пласт, і стали невід'ємною частиною її лексичного складу.

Найчисленнішу групу займають терміни *латинського походження*. Латинські слова особливо інтенсивно проникали в українську мову в XIV – XV століттях, їх використовували в актових книгах, звідки вони вхо-

дили в ділову документацію. Більшість латинізмів засвоєна з XV – XVII століть, коли латинську мову, дуже поширену в Західній Європі, почали вивчати в школах України [10, 47].

*Латинські запозичення* (103 терміни) можна поділити на такі тематичні групи:

- *назви дій, процесів, явищ: адаптація* (лат. adaptation < adapto – пристосовую); *акцидентія* (лат. accidentia – випадковість); *дезінсекція* (лат. de – відокремлення і лат. insectum – комаха); *дезінфекція* (лат. de – відокремлення і лат. infection < inficio – змішую, псую, заражаю); *демонстрація* (лат. demonstratio – показування < demonstrare – показувати); *експлікація* (лат. explicatio – тлумачення, пояснення); *ідентифікація* (середньолат. – identifico – ототожнюю); *ілюстрація* (лат. illustratio – ілюстрація, зображення); *калькуляція* (лат. calculation – підраховування); *комунікація* (лат. communicatio – зв'язок), *кумуляція* (лат. cumulatio < cumulo – згрібаю, нагромаджую), *нотація* (лат. notatio – позначення, зауваження); *нумерація* (лат. numeratio < numero – лічу);

- *назви нормативних актів та документів: акт* (лат. actus – дія); *документ* (лат. documentum – взіреть, посвідчення, доказ < doceo – учу, доводжу); *інструкція* (лат. instructio – настанова, побудова < instruo – навчаю, розробляю); *рецензія* (лат. recensio – огляд, обстеження); *статут* (середньолат. statutum < statuo – устанавлюю, вирішуюю); *патент* (лат. patens (patentis) – відкритий, явний); *легат* (лат. legatum – належне за заповітом);

- *документи за видовою характеристикою: брєвіарій* (лат.

*breviaries* – короткий); *госарій* (лат. *glossarium* – словник, збірник слів, що потребує пояснення); *дезидерати* (лат. *desiderata* – бажане); *дублікат* (лат. *duplicatus* – подвоєний); *екземпляр* (лат. *exemplar* – список, копія); *календар* (лат. *calendarium*, букв. – боргова книжка < *calendae* – перший день місяця), *номенклатура* (лат. *nomenclatura* – перелік, список); *проспект* (лат. *prospectus* – вид, огляд), *рекомендація* (пізньолат. *recommendation* – позитивний відгук);

- *назви частини від цілого: елемент* (лат. *elementum* – стихія; (давніше) літера), *контртитул* (лат. *contra* – проти і лат. *titulus* – заголовок), *лакуна* (лат. *lacuna* – заглибина, западина) *рубрика* (лат. *rubrika* – заголовок закону < *ruber* – червоний); *серія* (< лат. *series* – ряд);

- *назви організацій та установ: агентство* (лат. *agens (agentis)* – адвокат); *асоціація* (лат. *aspectus* – погляд, вид); *депозитарій* (лат. *depositum* – річ, віддана на зберігання); *колектор* (лат. *collector* – збирач < *colligo* – збираю, з'єдную); *скрипторій* (лат. *scriptorius* – писальний); *філіял, філія* (лат. *filialis* – синівський);

- *сукупність предметів: комплект* (лат. *completes* – повний); *інвентар* (середньолат. *inventarium* – те, що служить для знаходження, опис, список); *продукція* (< лат. *productio* < *produco* – виробляю);

- *розмір документа: ін-фоліо* (лат. *in folio* – в аркуш), *ін-кварто* (лат. *in quarto* – (складений) учетверо).

Значна кількість *грецьких термінів* увійшла в українську мову після прийняття християнства через старослов'янські переклади релігійної літератури. Базові терміни *бібліотека*

і *бібліографія* походять від грецьких слів, так термін *бібліографія* складається з грец. *biblion* – книжка + грец. *graphō* – пишу, креслю; термін *бібліотека* утворений від слів грецького походження *biblion* – книжка + грец. *thēkē* – сховище. Грецизми, які зафіксовані у бібліотечно-бібліографічній термінології (71 термін), формуємо у такі тематичні групи:

- *назви дій, процесів: бібліолатрія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *latreia* служіння, культ), *автоматизація* (грец. *automatos* – самодіючий < автомат), *аналіз* (грец. *analysis* – розкладання), *аналітичний* (грец. *ἀναλυτικός* – здатний аналізувати), *бібліолатрія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *latreia* – служіння, культ), *бібліоманія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *mania* – безумство), *бібліометрія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *metron* – міра, *metreō* – вимірюю), *бібліополістика* (грец. *biblion* – книжка, грец. *poleō* продаю), *система* (грец. *systema* – утворення), *хронологія* (грец. *chromos* – час і *legō* – збираю) та ін.

- *назви предметів, явищ, властивостей: бібліоліт* (грец. *biblion* – книжка, грец. *lithos* – камінь), *каталог* (грец. *katalogos* – список), *папірус* (грец. *parugus* – тропічна трав'яниста рослина, сувій), *пергамент* (грец. *pergamēnos* – шкіра тварин, оброблена особливим способом) та ін.

- *назви наукових галузей та їх підрозділів: автографія* (від грец. *αὐτός* – сам і від грец. *γράφω* – пишу, креслю, малюю), *агіографія* (грец. *hagios* – святий і грец. *graphō* – пишу, креслю), *бібліогнозія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *gnosis* – знання), *бібліографія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *graphō* – пишу, креслю), *бібліогра-*

*фознавство* (грец. *biblion* – книжка, грец. *graphō* – пишу, креслю), *бібліологія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *logikē* – наука про закони та форми мислення), *бібліопсихологія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *psuchē* – душа, грец. *logos* – слово, *бібліотерапія* (грец. *biblion* – книжка, грец. *therapeia* – лікування), *евристика* (грец. *heuriskō* – знаходжу, відкриваю), *ксилографія* (грец. *xulon* – (зрубане) дерево і грец. *graphō* – пишу, креслю), *літографія* (грец. *lithos* – камінь і грец. *graphō* – пишу, креслю) та ін.

- *назви осіб за професійною або виконуваною роботою*: *бібліограф* (грец. *biblion* – книжка, *graphō* – пишу, креслю), *бібліоман* (грец. *biblion* – книжка, грец. *mania* – безумство).

- *назви закладів та установ*: *бібліотека* (грец. *biblion* – книжка, грец. *thēkē* – сховище)

- *назви видань*: *антологія* (грец. *anthologia* – квітник, і *legō* – збираю), *бібліо* (від грец. *βιβλίον* – книга), *біблія* (грец. *biblia* – книжка), *монографія* (грец. *monos* – один, єдиний і грец. *graphō* – пишу, креслю), *періодика* (грец. *periodikos* – той, що повторюється, чергується), *тезаурус* (грец. *thesaurus* – скарб), *хроніка* (грец. *chronika* – літопис *chronos* – час).

Отже, терміни латинського та грецького походження збагатили терміносистему бібліотекознавства і бібліографії значною кількістю базових понять та стали основою для її подальшого формування.

У лексичному складі досліджуваної терміносистеми незначну роль, у порівнянні з попередніми запозиченнями, відіграли терміни західноєвропейських мов, зокрема запозичення з *французької мови* (27 термінів): *абонемент* (франц. *abonnement*

< *abonner* – передплачувати), *абреже* (франц. *abrégé* < *abréger* – скорочувати), *авторизація* (франц. *autorisation* – дозвіл), *афіша* (< франц. *affiche* < *afficher* – приліплювати, прикріплювати), *бар'єр* (франц. *barrier* – застава, перепона), *бланк* (< франц. *blank* – білий, чистий), *буклет* (< франц. *bouclette* – кільце), *варіант* (франц. *variante* < *varians* (*variantis*) < *vario* – роблю, змінюю), *інформація* (< франц. *information* < *inform* – надаю форму, зображаю), *фасет* (< франц. *facette* – грань). Менш представлені терміни *німецького походження* (6 термінів), наприклад: *абзац* (нім. *Absatz* – а, пауза, уступ < *absetzen* – відсувати, відставляти < *ab* – від-, з- та *setzen* – садити), *стелаж* (нім. *Stellage* < *stellen* – ставити), *форзац* (нім. *Vorsatz*), *шмуцтитул* (нім. *Schmutztitel* < *Schmutz* – бруд і *Titel* – заголовок), *шрифт* (нім. *Schrift* < *schreiben* – писати) – написання, накреслення літер, *штемпель* (нім. *Stempel* – печатка). Невелика кількість термінів походить з *англійської мови* (13 термінів), наприклад: *блок* (англ. *block* – колода), *брифінг* (англ. *Briefing* – інструктаж), *брокер* (англ. *Broker* – посередник), *дайджест* (англ. *digest* – короткий виклад), *дизайн* (англ. *design* – проектувати, конструювати), *стандарт* (англ. *standard* – норма, зразок, мірило), *стенд* (англ. *stand* – стояти). З *італійського мовного середовища* було запозичено 2 терміни: *графіті* (італ. *graffiti* < *graffiare* – дряпати < *grafio* – гостра паличка для письма), *газета* (італ. *gazetta* – дрібна венеційська монета XVI ст.).

Виявляємо поодинокі запозичення зі східних мов, зокрема з *перської*: *авеста* (перс. – основний текст);

арабської: *атлас* (араб. atlas – гладкий, рівний); *турецької*: *басми* (тур. basma – друкування < bas – тиснути, давити).

При здійсненні етимологічного аналізу терміносистеми бібліотекознавства і бібліографознавства виявилось, що низка термінів запозичені за посередництвом однієї, або кількох мов, наводимо різні шляхи запозичення термінів від початкової мови в українську. Так, наприклад, посередниками *грецьких* термінів стали:

- *латинська мова*: *архів* (запозичено з лат. archivum, походить від грец. ἀρχεῖον – адміністративна установа, відомство); *центр* (запозичено з лат. centrum, походить від грец. kentron – осереддя).

- *французька мова*: *енциклопедія* (запозичено з франц. encyclopédie, походить від грец. enkyklopaideia – кругове (загальне) виховання (навчання); *систематизація* (запозичено з франц. systématiser, походить від грец. systēma – система); *база* (запозичено з франц. base, походить від грец. basis – підставка, основа).

Посередниками *латинських* термінів найчастіше стали західноєвропейські мови, зокрема:

*французька мова*: *альбом* (запозичено з франц. album, походить від лат. album – біла табличка, на якій писали чорнилом); *анкета* (запозичено з франц. enquête, букв. – розслідування, походить від лат. inquirere – розслідувати, шукати); *жанр* (запозичено з франц. genre – рід, вид, стиль, походить від лат. genus – рід, плем'я); *репертуар* (запозичено з франц. repertoire, походить від лат. repertorium – опис, інвентар); *асоціація*, *кооперація*, *оригінал*, *ретроспективний*, *централізація*.

*німецька мова*: *альманах* (запозичено з нім. Almanach, походить з середньолат. almanachus – збірник); *класифікація* (запозичено з нім. Klassifikation, походить з лат. classis – розряд і facere – робити); *раритет* (запозичено з нім. Rarität, походить з лат. raritas (raritatis) – рідкість); *компліція*, *реферат*, *табель*, *фоліант*.

*англійська мова*: *комплекс* (запозичено з англ. complex, походить з лат. complexus – зв'язок, поєднання); *конвертер* (запозичено з англ. converter, походить з лат. convertere – змінювати, перетворювати); *статистика* (запозичено з англ. statistics, походить з лат. status – стан, становище); *реєстрація*, *препринт*

Посередниками латинських термінів стали слов'янські мови, зокрема:

*польська мова*: *реєстр* (запозичено з польс. rejestr, походить з пізньолат. regestrum, registrum); *таблиця* (запозичено з польс. tablica, походить з лат. tabula – дошка [15 : 873]).

Роль посередника зіграли інші західноєвропейські мови, наприклад:

за посередництвом *французької* з *італійської*: *бюлетень* (запозичено з франц. bulletin, походить з італ. bulletino – записка, папірець); *естамп* (запозичено з франц. estampe, походить з італ. stampa – відтискувати, карбувати); *банк* (запозичено з франц. banque, походить з італ. banca < (banco) – лава, конторка);

за посередництвом *німецької* з *французької*: *прейскурант* (запозичено з нім. Preiskurant, походить з франц. prixcourant < prix – ціна і courant поточний, теперішній).

Терміни, які походять із східних мов за посередництва західноєвропейських мов, зокрема:

за посередництвом французької мови з арабської: *шифр* (запозичено з франц. *chiffre*, походить з араб. *sifr* – у бібліотечній справі – умовне позначення місця книжки на бібліотечних полицях, документальних матеріалів – у архівосховищах).

В окремих випадках посередниками латинських термінів стали дві західноєвропейські мови: *макет* (запозичено з франц. *maquette* – модель, ескіз < італ. *macchieta* – начерк, походить з лат. *macula* – пляма); *формуляр* (запозичено з нім. *Formular*, франц. *formulaire*, походить з лат. *formula* – форма); *фонд* (запозичено з франц. *fond*, англ. *fund*, походить з лат. *fandus* – основа).

Здійснивши етимологічний аналіз, можемо зазначити, що у відсотковому співвідношенні безпосередньо запозичені терміни складають (73,5 %), а терміни, запозичені через інші мови (26,5 %).

У досліджуваній терміносистемі бібліотекознавства і бібліографознавства виявлено терміни, що містять комбінацію національних і запозичених елементів, тобто терміни змішаного типу (*терміни-гібриди*), які виникають у наслідок:

а) *приєднання до запозичених слів українських суфіксів*, наприклад: *акумулювати* (лат. *accumulare* – збирати докупи), *анотування* (лат. *annotatio* – зауваження, примітка, *асоціативний* (від лат. *aspectus* – погляд, вид), *аудіовізуальний* (лат. *audio* – чую, слухаю), *базовий* (франц. *base* < грец. *basis* – підставка, основа), *блокування* (англ. *block* – колода), *депонування* (лат. *depono* – класти), *кодування* (франц. *code* < *codex* – список постанов, збірник) та ін.

б) *залучення до іншомовних слів українських префіксів*, наприклад: *препринт* (англ. *printer* < *print* – друкувати), *докомплектування* (лат. *completes* – повний);

в) *додаванням до національних коренів запозичених чи інтернаціональних афіксів (суфіксів чи префіксів)*, наприклад: *мікрокнига* (грец. *mikros* – малий), *метазнання* (грец. *meta* – після, через), *моновидання* (грец. *monos* – один, єдиний).

г) *поєднання національного та запозиченого коренів*, наприклад: *відеозапис* (лат. *video* – бачу, дивлюсь), *відеоплівка* (лат. *video* – бачу, дивлюсь), *ізовидання* (грец. *isos* – однаковий, рівний) та ін.

Щодо співвідношення первісного і сучасного значень, виділяємо терміни:

1) *значення яких повністю збігаються*, наприклад: *бібліологія* (грец. *biblion* – книжка, < грец. *logikē* – наука про закони та форми мислення) і суч. *бібліологія* – комплексна наука про книгу як явище культури й предмет виробництва.

2) *розширюється значення терміна: періодика* (грец. *periodikos* – той, що повторюється, чергується) і сучасне трактування терміна *періодика* – періодична преса; видання, що виходять друком регулярно, через певні визначені проміжки часу; *колектор* (лат. *collector* – збирач < *colligo* – збираю, з'єдную) і суч. *колектор* – спеціальна книготорговельна установа, призначена для спеціалізованого постачання бібліотек книгами.

3) *кардинально змінюється значення терміна: лакуна* (лат. *lacuna* – заглибина, западина) і суч. *лакуна* – відсутність деяких випусків або томів у комплекті видань; в широ-

кому розумінні – неповнота фонду, наявність прогалин в окремих його частинах; *мікроклімат* (грец. mikros – малий і грец. klima (klimatos) – нахил) і суч. *мікроклімат* – спеціальна атмосфера та температурні умови, що створюються в книгосховищі бібліотеки за допомогою кондиціювання повітря; *абонемент* (франц. abonnement < abonner – передплачувати) і суч. *абонемент* – 1) право одержання творів друку з бібліотеки для читання поза її межами 2) відділ бібліотеки, що обслуговує читачів шляхом видачі їм літератури додому.

4) *частково змінюється значення терміна: депозитарій* (лат. depositum – річ, віддана на зберігання) і сучасне трактування: *депозитарій* – резервне книгосховище, призначене для зберігання дублетних фондів та літератури, яка не користується широким попитом; *каталог* (грец. katalogos – список) [14 : 512] і суч. *каталог* – друковане видання, в якому дається перелік будь-яких предметів або книг, складений у певному порядку [9 : 95]; *монографія* (грец. monos – один, єдиний і грец. graphō – пишу, креслю) [14 : 652, 309] і суч. *монографія* – науково або науково-популярне книжкове видання повного дослідження однієї проблеми або теми, що належить одному чи кільком авторам [16 : 31].

Серед термінів бібліотекознавства і бібліографознавства виявляємо абрєвіатури, запозичені з англійської мови, які вживаються без перекладу, зокрема: ISBD (International Federation for Library Associations) – Міжнародний стандартний бібліографічний опис; ISBN (International Standard Book Number) – Міжнарод-

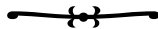
ний стандартний номер книги; ISDS (International Serials Data System) – Міжнародна система даних серіальних видань ISSN (International Serials Standard Number) – Міжнародний стандартний номер серіального видання [14].

Отже, іншомовні слова посідають вагоме місце в бібліотечно-бібліографічній терміносистемі та позитивно впливають на динаміку її розвитку, збагачуючи новими одиницями. Виявлено прямі й опосередковані запозичення з різних мов, серед яких найбільша кількість – латинізмами та грецизмами, джерелом наповнення стали також західноєвропейські мови (французька, німецька, англійська, італійська), незначне запозичення прослідковуємо зі східних мов. Значну кількість становлять терміни-гібриди.

### Bibliography and Notes

1. Акуленко В., *Интернациональные элементы в лексике и терминологии*, Харьков 1980, 206 с.
2. Безрука Марія, *Словник основних термінів з бібліотечно-інформаційної діяльності*, Івано-Франківськ 2013, 48 с.
3. Булик-Верхола Софія, *Традиція запозичень в українській музичній термінології*, [у:] *Українська філологія: школи, статті, проблеми*, Львів: Світ 1999, Частина 2, с. 89-99.
4. Буран Василь, *Словник книгознавчих термінів*, Київ 2003, 160с.
5. Добко Тетяна, *До питання розвитку термінології бібліотечно-інформаційної сфери*, [у:] *Вісник Книжкової палати*, № 8, Київ 2011, с. 14.
6. Іващишин О., *Проблема доцільності використання запозичень та інтернаціоналізмів у науково-технічній термінології*, [у:] *Проблеми української науково-технічної термінології*, Львів 1992, с. 114-116.

7. Кияк Тарас, *Інтернаціональне та національне в термінотворчому процесі*, [у:] *Українська термінологія і сучасність*: збірник наукових праць, Випуск IV, Київ 2001, с. 53-56.
8. Клименко Ніна, *Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі*, Київ 2008, 361 с.
9. Кочан Ірина, *Іншомовні слова: кальки чи національні відповідники?*, [у:] *Українська наукова термінологія*, Частина 2, Київ 2009, с. 9-26.
10. Кочан Ірина, *Українська наукова лексика: міжнародні компоненти в термінології*, Київ: Знання 2013, 294 с.
11. Куделько Е., *Довідник з бібліотекознавства і бібліографії*, Харків 1969, 249 с.
12. Морозов Сергій, *Словник іншомовних слів*, Київ: Наукова думка 2000, 680 с.
13. Онуфрієнко Галина, *Запозичення неслов'янського походження в юридичному термінологічному просторі української мови* [у:] *Ономастика і апелятиви*: збірник наукових праць, Випуск 9, Дніпропетровськ: Дніпропетровський державний університет 2000, с. 96-104.
14. Процик І., *Запозичення та освоєння чужомовної лексики в українській фізичній термінології на зламі XIX – XX століть*, [у:] *Українська термінологія і сучасність*: збірник наукових праць, Випуск V, Київ 2003, с. 167-169.
15. Пустовіт Любов, *Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень*, Київ: Довіра 2000, 1018 с.
16. Рогова Павла, *Інформаційні ресурси. Словник законодавчої та стандартизованої термінології*, Київ 2012, 283 с.
17. Симоненко Людмила, *Національні та інтернаціональні компоненти в сучасних терміносистемах*, Київ: Наук. думка 1993, 237 с.
18. Черненко Ірина, *Термінологічні запозичення у сфері туризму як результат міжмовного контактування*, [у:] *Українознавчий альманах*, Випуск 9, Київ 2012, с. 193-196.
19. Швецова-Водка Галина, *Короткий термінологічний словник із бібліографознавства та соціальної інформатики*, Київ: Книжкова палата України 1998, 116 с.





**Liudmyla Smenova**

**TERMINOLOGIZATION AND RETERMINOLOGIZATION OF VERBS  
WITH THE MEANING OF THE ACTION AND PROCESS IN THE SPHERE  
OF COMPUTER TECHNOLOGIES**

Donbass State Pedagogical University, Ukraine

**Людмила СМЕНОВА**

**ТЕРМІНОЛОГІЗАЦІЯ ТА РЕТЕРМІНОЛОГІЗАЦІЯ ДІЄСЛІВ  
НА ПОЗНАЧЕННЯ ДІЙ, ПРОЦЕСІВ У СФЕРІ КОМП'ЮТЕРНИХ  
ТЕХНОЛОГІЙ**

*Abstract:* The article deals with the terminologization and reterminologization of verbs with the meaning of the process in the sphere of computer technologies. In particular, the mechanisms, peculiarities, causes of rethinking of lexical meaning, which lead to the term formation on the basis of generale usage; the conditions of reterminologization, when a term is transformed from one field to another with the full or partial rethinking of its semantics are outlined. Changes within the semantic structure of the word under the above mentioned two types of lexical semantical word formation are observed.

*Keywords:* semantical word formation, semantic structure of the word, rethinking of lexical meaning, terminologization, reterminologization, general usage verb, term, narrowing of meaning

Початок ХХІ ст. ознаменовано тенденцією до збагачення лексичного складу української мови за рахунок появи лексико-семантичних новотворів, які постали в результаті модифікації значення наявних у мові слів. Сприяють семантичному розвитку слів логічні й психологічні чинники (особливості асоціативного мислення, своєрідність ментальності кожного етносу, вплив індивідуально-авторського світосприймання, мислення й мовотворчості на загальнонавчавану мову та ін.), а

також і соціально-історичні, зокрема зростання актуальності, суспільної вартості певних реалій і понять в ті чи ті періоди розвитку соціуму й відповідне виявлення цієї актуалізації в тематичних групах лексики тощо [15, 13].

Семантичні зміни мовних одиниць пов'язані передусім із безперервними й актуальними для сьогодення процесами – термінологізацією та ретермінологізацією, позаяк мова як засіб створення, передавання і збереження інформації тісно

пов'язана із практичною діяльністю людини як її носія. Одним із виявів цього зв'язку є так звана фахова мова, або термінологія, яка, за спостереженням мовознавців, наразі становить «переважну частину лінгвістичного фонду» [4, 5].

Як відомо, «між термінами та загальноновживаною лексикою відбувається постійний обмін: слова загального вжитку змінюють своє основне лексичне значення й стають термінами, а терміни все частіше входять до складу загальнономовних одиниць» [11, 135]. Сьогодні лексика різних терміносистем посідає настільки значні позиції в словниках високорозвинених мов, що правильне розуміння особливостей розвитку мови не можливе без докладного вивчення лексики фахових мов. Взаємовплив загальноновживаної та спеціальної лексики, а також міжсистемна взаємодія термінів стали предметом вивчення в працях багатьох українських мовознавців. Зокрема, Галюна Дядюра на основі аналізу образних компонентів у сучасних природничих і технічних текстах дослідила метафоричні та метонімічні процеси в науково-технічній літературі, а також виокремила два способи термінологізації загальноновживаних слів: 1) приписування дефініцій на основі метафоричних або метонімічних переносів найменування; 2) приписування дефініцій поняттям, яких у буденному знанні не було [6]. Актуалізації метафори та метонімії як способів творення і розвитку української технічної термінології присвятила свої студії Оксана Кримець, у яких досліджено лексику, що слугує джерелом появи нових технічних термінів або розвитку інших значень наявних

термінів із визначенням типів технічних термінів, посталих на основі метафори та метонімії [8]. Порівняльну характеристику галузевої термінології в Словниках української мови в 11-ти та 20-ти томах репрезентувала Людмила Томіленко, простеживши на основі семного аналізу процес термінологізації, який зумовив появу нових термінологічних значень у загальноновживаних словах [16]. Особливості процесу функціональної та семантичної транстермінологізації у сфері біологічної термінології окреслила Марія Вус [3]. Частково, до того ж більшою мірою на матеріалі іменників, проблеми термінологізації як семантичного процесу творення нових термінів у сфері інформатики торкнулася Лілія Філюк [17].

Попри значну кількість ґрунтовних наукових праць, що є свідченням зацікавленості лінгвістів порушеною проблемою, матеріал, у якому б було проаналізовано процеси термінологізації та ретермінологізації дієслів зі сфери комп'ютерних технологій, ще не був предметом спеціального наукового дослідження. Ми спробуємо розглянути цю проблему в запропонованій статті.

Загалом терміносистема комп'ютерних технологій, за свідченням науковців, перебуває на стадії становлення [13, 1], чим зумовлено різний кількісний склад, наявність кількох дублетів на позначення того самого явища, поняття чи процесу, некодифікованість багатьох одиниць, неоднотайність номінування самої терміносистеми тощо. Щодо останнього, то відомо кілька формулювань корпусу тих самих термінів, зокрема: терміносистема програмування, комп'ютерних мереж та захи-

сту інформації [13], терміносистема інформатики [17, 2007], термінологія інформаційних технологій [12, 67]. Ми послуговуватимемось терміном «термінологія (терміносистема) комп'ютерних технологій», який, на нашу думку, максимально точно репрезентує сукупність усіх термінів підпорядкованих галузей, серед яких «Програмування», «Хмарні технології», «Веб-дизайн», «Зберігання даних», «Передача даних», «Обробка даних», «Захист даних», кожна з яких репрезентує свій процес. Проте цей процес тісно пов'язаний з іншим. У результаті називання, передавання, опису, характеристики тих чи тих реалей і постає сукупний продукт – термінологія (або терміносистема) комп'ютерних технологій.

Ми спробуємо дослідити процеси термінологізації та ретермінологізації дієслів на позначення дій, процесів, станів у галузі комп'ютерних технологій, з'ясувати семантичні особливості цих процесів, що дасть змогу виявити шляхи лексико-семантичного збагачення української мови, визначити тенденції еволюції лексики, простежити її семантичне наповнення за різних умов функціонування.

У системі українського дієслова проходять інтенсивні процеси, які зумовлюють збільшення термінів за рахунок загальноновживаних слів. Такий процес традиційно називають термінологізацією (термінізацією). Термінологізація є провідним семантичним процесом, який охоплює широке коло слів літературної мови й зумовлює перебудову їхньої семантичної структури. «Для мови науки семантичний спосіб словотворення має особливий смисл. З його допо-

могою задовольняють усе більші потреби в нових термінах (шляхом семантичного перетворення наявних у мові слів)» [16, 98].

У сучасному мовознавстві термін «термінологізація» відомий із двома значеннями – широким та вузьким. У широкому розумінні йдеться про спосіб творення нових термінів за допомогою семантичного пересмислення загальноновживаної лексики, або «спосіб мовної номінації, для якого основним засобом творення нового терміна є семантичний розвиток слова» [10, 43]. У вузькому – це окремі семантичні зміни, що супроводжують перехід загальноновживаного слова у спеціальне [5, 57]. У пропонованій статті розглянуто термінологізацію в широкому розумінні цього слова.

Набувши статусу терміна, слова загального вжитку не змінюють свого значення повністю, а стають спроможними передавати науковий зміст [16, 124]. Примітно, що термінологічне значення розвивається у слові, яке вже реалізує свою номінативну функцію, позначаючи в мовній практиці поняття, що має асоціативну подібність із тим поняттям, яке потребує називання. Інакше кажучи, утворений на основі загальноновживаного слова термін є семантично мотивованим знаком [14, 205].

Одним із чинників поповнення семантичних дієслівних неологізмів є такі важливі на сьогодні процеси розвитку суспільства, як інформатизація, комп'ютеризація та автоматизація, а також галузі науки, які забезпечують реалізацію зазначених процесів. Саме ці чинники уможливили появу низки нових значень, які збагатили українську лексику

та розширили межі терміносистеми комп'ютерних технологій.

На позначення спеціальних понять використовують велику кількість загальноновживаних слів із центральною семою дії, процесу: *ввести / вводити, зависати / зависнути, запам'ятати / запам'ятовувати, запитати / запитувати, захистити / захищати, зберегти, набрати / набирати, нагромадити / нагромаджувати, обробляти, обслужити / обслуговувати, роздрукувати / роздруковувати, розпакувати / розпаковувати, розпізнати / розпізнавати, упакувати / упакувати* тощо.

Основним різновидом вторинної номінації є метафора. Механізм створення термінологічної метафори ґрунтується на подібності об'єктів чи процесів. Це порівняння і подальше переосмислення значення зіставлене з буквальним значенням на основі зовнішньої чи внутрішньої форми, яка є основою порівняння [1, 337].

Відомо, що видозміна семантики вихідного загальноновживаного слова і набуття ним термінологічного значення відбувається двома способами: 1) збереженням і модифікацією архісеми та узагальненням, випадінням або введенням нових диференційних сем; 2) зміною архісеми, актуалізацією прихованої функціональної та ін. диференціальної сем і введенням нових диференційних сем [16, 126].

Ілюстрацією першого способу є зміни у семантичній структурі дієслів *запам'ятовувати* та *упаковувати*. Лексема *запам'ятовувати*, що мала два значення: «1. Зберігати, тримати в пам'яті. 2. Втратити в пам'яті, забути» (СУМ, III, 244), сьогодні розвинула ще одне – третє:

«*спец.* Фіксувати інформацію (про спеціальні пристрої)» (СУМ-20). Основою для розвитку лексико-семантичного варіанта слугувала архісема вихідного значення 'зберігати, тримати в пам'яті', яку модифіковано в сему 'фіксувати'. Стилистичне маркування «*спец.*» (спеціальне слово) та смислові компоненти 'інформація', 'спеціальні пристрої' засвідчили термінологізацію цього слова, напр.: «Оперативна пам'ять (ОЗП) – це пристрій, що швидко *запам'ятовує* інформацію [...], безпосередньо пов'язаний із процесором і призначений для запису, прочитування і зберігання виконуваних програм і даних, що обробляються цими програмами» (С. Малярчук).

Дієслово *упаковувати* (*впаковувати*) у *Словнику української мови в 11-ти томах* зареєстроване зі значенням «складати, зв'язувати у пакунок, згорток, тюк» (СУМ, X, 454). У галузі комп'ютерних технологій воно функціонує ще й зі значенням «архівувати групу файлів в один файл-архів для економії місця на носії інформації». В основу переосмислення первинного значення слова покладено архісеми 'складати' – розміщувати що-небудь у певному порядку, в одному місці. Нові семи 'файл', 'файл-архів', 'носій інформації' засвідчують звуження значення дієслова та його перехід до спеціальної лексики.

Термінологічне значення загальноновживаного слова може постати в результаті зміни архісеми, актуалізації прихованої, функціональної та інших диференційних сем і введення нових диференційних сем, тобто другим способом [16, 125]. Так розвинулися значення, наприклад, у словах *завантажувати* й *зависати*.

Лексему *завантажувати* зафіксовано в *Словнику української мови в 11-ти томах* із трьома значеннями: *завантажувати* «1. Наповнювати що-небудь (віз, вагон, судно і т. ін.) вантажем (у 1 знач.). 2. *перен.* Забезпечувати роботою в належному обсязі. 3. *спец.* Заповнювати рудою, паливом і т. ін. (домну, піч тощо)» (СУМ, III, 38). *Словник української мови у 20-ти томах* засвідчує появу нового значення – «*інформ.* Передавати інформацію (дані, програми та ін.) з одного інформаційного пристрою до іншого з метою її використання або застосування під час виконання певних операцій» (СУМ-20, V, 932). У процесі творення нового значення архісема вихідного значення ‘наповнювати, заповнювати’ змінилася на ‘передавати, використовувати, застосовувати’, напр.: «Якщо необхідно створити завантажувальну дискету, за допомогою якої ви можете завантажити на комп’ютері MS DOS, недостатньо просто скопіювати на дискету основні файли операційної системи IO.SYS, MSDOS.SYS і COMMAND.COM» (М. Редько). На основі асоціацій розвинулися приховані диференційні семи – ‘записувати на комп’ютер’, ‘наповнювати інформацією для використання’.

З набуттям словом нового значення можливе перегрупування наявних лексико-семантичних варіантів (далі ЛСВ), до того ж кодифіковане. Наприклад, у семантичній структурі того самого дієслова *завантажувати*, яку вже формують чотири позиції (з них три прямі значення, два з яких стилістично марковані і одне переносне), переносне значення «поступилося» місцем більш актуаль-

ним на сьогодні – термінам – і посіло місце після них (СУМ-20, V, 932).

Слово *зависати* *Словник української мови в 11-ти томах* реєструє з трьома значеннями: «1. Зачепившись за що-небудь, тримаючись на чому-небудь, повисати, висіти. // Обійнявши (перев. за шию), триматися деякий час. 2. Триматися в повітрі, в просторі над землею. 3. Бути опущеним, схилитися, звисати» (СУМ, III, 48). *Словник української мови 2016 року* констатує розвиток термінологічного значення – «*інформ.* Мати збої в роботі (про комп’ютер)» (СУМ-2016, 296). Під час творення нового ЛСВ реалізувала свій потенціал одна з прихованих сем початкового значення слова – ‘висіти’, тобто ‘зберігати певне положення’. У процесі термінологізації архісеми ‘висіти’ замінено іншою – ‘мати збої в роботі, не реагувати’.

Проведене дослідження засвідчило, що в багатьох словниках української мови дотепер не зафіксовано нових термінологічних значень, які розвинулися в семантичній структурі загальноживаних слів, хоча слова із цими значеннями активно вживаються в усному та писемному професійному мовленні. Це спричинено відставанням лексикографічної практики від стрімкого динамічного розвитку мови.

Переосмислення здебільшого відбулося за подібністю дій і процесів зі збереженням архісеми вихідного значення й додаванням нових диференційних сем (‘файл’, ‘програма забезпечення’, ‘комп’ютер’, ‘браузер’, ‘жорсткий диск’, ‘флеш-накопичувач’ тощо), які уточнили, конкретизували, звузили загальну семантику. Проаналізуємо, для прикладу, термі-

нологізацію дієслів *відновити, зберігати, запустити, оновити, прикріпити, згорнути*.

Дієслово *відновити* засвідчено з чотирма прямими і одним переносним значеннями: «1. Надавати попереднього вигляду чому-небудь пошкодженому, зіпсованому, зруйнованому; приводити до попереднього стану; поновлювати; 2. Знову починати перервану дію, стосунки тощо. 3. *перен.* Відтворювати в пам'яті; пригадувати. 4. Усувати з хімічних сполук оксиген або приєднувати до них гідроген. 5. Приєднувати електрони речовиною-окисником» (СУМ, I, 611), до того ж два останні лексико-семантичні варіанти певною мірою стилістично марковані. Термінологічне значення «поновити видалений файл, папку, програму тощо на комп'ютері, диску тощо» розвинулося на основі архісеми вихідного значення 'надати попереднього вигляду, поновити'; диференційними є семи 'файл', 'комп'ютер', 'диск'. Наприклад: «Якщо не вдається знайти файл на комп'ютері або його випадково змінено чи видалено, файл можна *відновити* з резервної копії...» (Інтернет-ресурс)

Семантичну структуру дієслова *зберігати* формують чотири позиції 1. Оберігаючи, тримати цілим, не давати пропасти, зникнути. 2. Тримати що-небудь у певних умовах, оберігаючи від псування, руйнування. // Дбаючи, тримати що-небудь у добромому стані, намагатися залишити незмінним. // Захищати від небезпеки, рятувати кого-, що-небудь. Оберігати, захищати від чого-небудь згубного. // Продовжувати залишатися в якому-небудь стані, не втрачати якихось ознак, властивостей, якостей і

т. ін. // Дотримуватися чого-небудь. // Тримати що-небудь у пам'яті, пам'ятати. 3. Дбайливо ставитися до чого-небудь, не розтрачувати чогось. // Залишати що-небудь для когось; приберігати. // Заощаджувати, економити що-небудь. 4. Удержувати що-небудь, не упускати, не втрачати (СУМ, III, 428). Це дієслово уживають також зі значеннєвим відтінком «не давати пропасти, зникнути файлам, папкам, комп'ютерним програмам, документам тощо». Термінологізація відбулася на основі архісеми 'не давати пропасти, зникнути' та появи диференційних сем 'файл', 'папка', 'комп'ютерна програма'. Наприклад: «У програмах Office можна *зберігати* файли у форматі PDF або перетворювати їх на документи PDF...» (Інтернет-ресурс).

За дієсловом *запустити* закріплено чотири основні значення: 1. Примушувати злетіти вгору. 2. Надавати руху, початку дії (двигунів, механізмів, машині і т. ін.). // Примушувати діяти, працювати в певному напрямку, місці і т. ін. 3. Кидати чим-небудь у когось, щось. 4. Засовувати, опускати що-небудь кудись усередину. // Поміщати що-небудь у якесь середовище. // Устромлювати гострий предмет у середину, в глиб чого-небудь. // Глибоко проникати (про коріння); вростати. 5. Додавати у що-небудь якусь речовину (спеції, дріжджі і т. ін.) як приправу або для бродіння (СУМ, III, 284). Деякі зміни відбулися у *Словнику української мови в 20-ти томах*. Зокрема, один з відтінків четвертого значення «поміщати що-небудь у якесь середовище» набув статусу окремого лексико-семантичного варіанта, збільшивши семантичну структуру аналізовано-

го слова на одну позицію (СУМ-20, V, 1034). Термінологічне значення дієслова *запустити* «надати початку дії програмного забезпечення, файлу тощо», відоме у сфері комп'ютерних технологій, постало з опертям на архісему 'надати початку дії' і містить диференційні семи 'програмне забезпечення', 'файл', напр.: *Для встановлення «MS Redistributable Package» необхідно запустити файл інсталяційного пакету через файловий менеджер операційної системи за допомогою виділення його й натиснення клавіші «Enter» або подвійного натискання лівої кнопки миші* (Інтернет-ресурс).

Подібні процеси відбуваються з дієсловами *оновити* (на основі архісеми вихідного значення «1. Усуваючи пошкодження, руйнування і т. ін., надавати чому-небудь старому вигляду нового; оновляти» (СУМ, V, 546) постало значення «установити на комп'ютер, ноутбук, телефон, планшет більш сучасне (оновлене), порівняно з попереднім, програмне забезпечення» з диференційними семами 'програмне забезпечення', 'комп'ютер', 'телефон', 'ноутбук', 'планшет', напр.: «Для зручності навігації вам слід регулярно *оновлювати* карти й програмне забезпечення на своєму пристрої (Інтернет-ресурс)) і *прикріпити*» (на основі архісеми вихідного значення «1. Міцно приєднувати що-небудь до чогось» (СУМ, VII, 650) *постало значення* «приєднати (вкласти) до електронного листа файл» із диференційними семами 'файл', 'електронний лист', напр.: «Після оновлення Apple-пристроїв до iOS 9.2 в штатному поштовому клієнті стала доступною дуже корисна функція Mail

Drop, яка дозволяє *прикріплювати* до листів і відправляти файли» (Інтернет-ресурс)).

Дієслівні терміни, утворені на основі семантичної деривації, виникають не лише за рахунок термінологізації загальноживаної лексики, але й у результаті ретермінологізації, тобто перенесення готового терміна з однієї галузі до іншої з повним або частковим переосмисленням його значення. Перехід термінів з однієї терміносистеми до іншої «активізувався в результаті посилення двох тенденцій – філіяції наукових знань й інтеграції окремих дисциплін» [9, 135]. Ці тенденції є проявом таких закономірностей людського пізнання, як відображення єдності та цілісності світу і виявлення закономірностей специфічних часткових структур із урахуванням їхнього багатства й різноманітності [3, 156].

У процесі ретермінологізації можуть утворюватися як міжгалузеві терміни, що функціонують у двох та більше терміносистемах, так і вузькогалузеві, які розвиваються в межах однієї термінології. Тож у процесі ретермінологізації будь-яка терміносистема може бути реципієнтом або джерелом (донором). Перехід термінів із терміносистеми-джерела до терміносистеми-реципієнта зумовлює не тільки зміни у функціонуванні та певні перегрупування на стилістичній шкалі, а й зміни в їхній семантиці.

На основі дослідження встановлено, що ретермінологізація дієслів, які позначають певні дії та процеси у сфері комп'ютерних технологій, відбувається на основі функціональної або зовнішньої схожості дій та процесів загалом. Перенесення здебіль-

шого відбувається зі збереженням або видозміною архісеми і додаванням нових диференційних сем. Поширеним є здебільшого звуження семантики термінослів.

Прикладами міжгалузевої ретермінологізації можуть слугувати слова *інсталювати*, *індексувати*, *експортувати*, *імпортувати*.

Наприклад, слово *інсталювати* зафіксоване у *Великому тлумачному словнику сучасної української мови* із семантикою – «здійснювати інсталяцію» (ВТССУМ-2009, 499). У *Словнику української мови в 20-ти томах* – із двома термінологічними значеннями, що вживаються в різних терміносистемах: *інсталювати* «1. мист. Здійснювати, виготовляти інсталяцію (у 1 зн.)» (інсталяція – «1. мист. Жанр образотворчого мистецтва, відмінною рисою якого є взаємозв'язок декількох об'єктів твору, що становлять композицію відповідно до закладеного художником задуму або сценарію // Твір образотворчого мистецтва у вигляді якої-небудь конструкції, споруди і т. ін. з використанням різноманітних предметів»). 2. *інформ.* Здійснювати інсталяцію (у 2 значенні) (інсталяція – «2. *інформ.* «Процес установаження програмного забезпечення на комп'ютер кінцевого користувача») (СУМ-20, VI, 1235).

Іменник *інсталяція*, що в перекладі означає «установка, розташування, монтаж», утворене від дієслова *інсталювати*. Спільною семою обох слів є «установлювати». Нові значеннєві компоненти 'програмне забезпечення', 'комп'ютер', а також стилістична ремарка, подана біля тлумачення слова, є ознакою міграції терміна із галузі мистецтва до технічної термінології.

Нейтральне лексичне значення дієслова *індексувати* «позначати що-небудь за допомогою індексу» (ВТССУМ-2001, 398; ВТССУМ-2009, 495) у *Словнику української мови в 20-ти томах* воно подано з двома термінологічними значеннями: *індексувати* «1. *фін.* Здійснювати, проводити індексацію (у 1 значенні)» (індексація – «1. *фін.* Автоматичне підвищення або пониження вартости праці, банківських вкладів і т. ін. залежно від динаміки відповідного індексу»). 2. *інформ.* Проставляти індекси (у 2 значенні)» (індексація 2. *інформ.* Процес (ручного або автоматизованого) поставлення індексів яких-небудь текстів або елементів тексту») (СУМ-20, VI, 1227). Спільна сема для обох значень 'позначати' трансформувалася в сему 'поставляти'. Семантичні компоненти 'текст', 'елементи тексту' та ін. засвідчують звуження значення цього слова, а стилістичне маркування, подане в словнику, – зміну сфери вживання лексеми та її ретермінологізацію.

Слова *експортувати* («Вивозити за кордон які-небудь товари, капітал») (СУМ, II, 464) та *імпортувати* («Ввозити з-за кордону товари») (СУМ, IV, 21), що функціонують в економічній сфері, набули нових термінологічних значень і почали вживатися в галузі інформатики: *експортувати* – «2. *інформ.* Виводити файл, створений певною програмою, для використання в іншій програмі комп'ютера (СУМ-20, IV, 859), *імпортувати* – «2. *інформ.* Введення в програму файлів або даних, створених в іншому програмному середовищі» (СУМ-20, VI, 1222). Інноваційна семантика постала на основі видозміни гіперсем вихідних значень цих



слів ('вивозити', 'виводити'; 'ввозити', 'вводити') та додавання нових диференційних значеннєвих компонентів: 'файл', 'програма', 'програмне середовище'.

Отже, у терміносистемі комп'ютерних технологій як динамічній площині постійно відбуваються різні словотвірні процеси, які сприяють усталенню цієї терміносистеми на сучасному етапі. Одним із поширених способів творення термінів тієї чи тієї галузі є лексико-семантичний, зокрема його різновиди – термінологізація і ретермінологізація. У процесі термінологізації та ретермінологізації змінюється значення так званої мотивувальної одиниці: для термінологізації загальноновживаного дієслова характерна конкретизація, звуження його значення через введення нових диференційних сем; для ретермінологізації – метафоричне перенесення семантики, базоване на подібності функцій, ознак, властивостей вихідного і похідного слів.

Термінологізація пов'язує фахову мову з національною, а ретермінологізація посилює міжгалузеву взаємодію фахових мов. Усі зазначені процеси збалансовують мовну систему й послідовно пов'язують, на перший погляд, віддалені елементи мовної системи.

### Bibliography and Notes

1. Арутюнова Н. Д., *Функциональные типы языковой метафоры*, [в:] *Известия АН СССР* 1978, № 4, Том 37, с. 333-343.
2. Богуш Оксана, *Метафора й метонімія в українській астрономічній термінології першої третини ХХ століття*, [у:] *Типологія та функції мовних одиниць*, Луцьк: Східноєвропейський на-

ціональний університет ім. Лесі Українки 2014, № 1, с. 5-13.

3. Вус Марія, *Транстермінологізація як чинник динаміки біологічної терміносистеми*, [у:] *Лінгвістичні дослідження*, Харків 2016, Випуск 41, с. 155-160.

4. Д'яков Андрій, Кияк Тарас, Куделько Зоя, *Основи термінотворення: Семантичні та соціолінгвістичні аспекти*, Київ: Academia 2000, 218 с.

5. Даниленко В. П., *Лексико-семантические и грамматические особенности слов-терминов*, [в:] *Исследования по русской терминологии*, Москва 1971, с. 7-67.

6. Дядюра Галина, *Функціональні параметри образності в науковому стилі (на матеріалі текстів природничих та технічних наук): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, Харків 2010, 18 с.

7. Калашник Володимир, Філон Марія, *Термінологізація загальноновживаного слова (семантико-лексикографічний аспект)*, [у:] *Тези доповіді 2-ої Міжнародної наукової конференції „Проблеми української науково-технічної термінології”*, Львів 1994, с. 88-89.

8. Кринець Оксана, *Метафора і метонімія як чинники творення та розвитку української технічної термінології: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, Харків 2010, 19 с.

9. Кузнецова Ірина, *Вторинна номінація як один з способів утворення галузевих термінологій*, [у:] *Вісник Маріупольського державного університету*, Серія: Філологія, Випуск 2 (4), Маріуполь 2010, с. 134-139.

10. Ляхова Оксана, *Детермінологізація й розширення значення слова в лексичній системі сучасної української мови*, [у:] *Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна*, № 963. Серія: Філологія, Харків 2011, Випуск 62, с. 42-47.

11. Михалевич Олена, *Термінологізація та детермінологізація в економічній*

терміносистемі, [у:] *Мовознавчий вісник*, Черкаси 2009, Випуск 9, с. 135-141.

12. Навальна Марина, *Динаміка лексикону української періодики початку ХХІ ст.*, Київ 2011, 328 с.

13. Ніколаєва А. О., *Структурно-семантична характеристика термінології програмування, комп'ютерних мереж та захисту*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Харків 2002, 16 с.

14. Панько Таміла, Кочан Ірина, Мациук Галина, *Українське термінознавство*, Львів: Світ 1994, 216 с.

15. Стишов Олександр, *Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст.*, [у:] *Мовознавство* 1999, № 1, с. 7-21.

16. Томіленко Людмила, *Термінологічна лексика в сучасній тлумачній лексикографії української літературної мови*, Івано-Франківськ: Фоліант 2015, 160 с.

17. Філюк Лілія, *Динамічні процеси у формуванні української терміносистеми інформатики (словотвірний аспект)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Одеса 2007, 20 с.

### Reference Literature

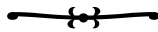
ВТССУМ-2001 – *Великий тлумачний словник української мови* / Ред. В. Бусел, Київ; Ірпінь: Перун 2001, 1440 с.

ВТССУМ-2005 – *Великий тлумачний словник української мови* / Ред. В. Бусел, Київ; Ірпінь: Перун 2005, 1728 с.

СУМ – *Словник української мови*: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка 1970 – 1980, Томи 1-11.

СУМ-2016 – *Словник української мови* / Укладач В. Жайворонок та ін., Київ: Просвіта 2016, 1320 с.

СУМ – 20 – *Словник української мови*: В 20-ти томах / Укладач Л. Шевченко та ін., Київ: Наукова думка 2010 – 2017, Томи 1 – 8.



**Nataliya Luzhetska**

**IVAN FRANKO AS A FOUNDER  
OF THE UKRAINIAN LINGUOPOLITOLOGICAL THOUGHT**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Наталія Лужецька**

**ІВАН ФРАНКО ЯК ОСНОВОПОЛОЖНИК  
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІНГВОПОЛІТОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ**

*Abstract:* The research outlines Ivan Franko's innovation in the evolution of the Ukrainian political and lingual-cognitological thought, especially his original ideas about new type interdisciplinary studies in the Ukrainian linguistics (cognitive linguistics, theory of communication, linguopolitology). The study explores Franko's understanding of communication which formed the basis of creating the methodology of the modern theory of communication.

The stratification of the concept in a close connection with the hierarchic structure of a communicative personality has been modeled. Cooperation and mutuality of the *figurative, conceptual, axiological* and *adorative* components with the corresponding levels of a communicative personality: *motivational, cognitive, verbal-semantic* and *transcendent* have been expanded.

*Keywords:* Ivan Franko, modern politology, term-politonim, political culture, political picture of the world, paradigm, language personality

Проблема дослідження політичного буття народу крізь призму його мови є багатовимірною і потребує комплексного, міждисциплінарного підходу. У парадигмі «кооперованих» антропоцентричних наук – як «здвоєних» (етнолінгвістика, психолінгвістика), так і «строєних» (етнопсихолінгвістика, етнолінгвокультурологія) – чільне місце посідає лінгвополітологія (або політична лінгвістика). Її провідне завдання – об'єктивно описувати й інтерпретувати лінгво-

політичний стан соціуму, за особливістю політичної комунікації досліджувати специфіку політичного мислення, взаємодію мови, ідеології та влади, її мовну політику тощо, загалом – відповідати на реальні запити суспільства у політичній сфері спілкування. З квінтесенцією цієї інтердисциплінарної науки, що виникла на межі політології та лінгвістики, методологічно перегукується узагальнення Івана Франка, яке можна вважати засадничим для української

лінгвополітології: «...Всяке теотеризування, а особливо публіцистичне, має значіння тільки тоді, коли являється висловом, виясненням тих інтересів, тих почувань, течій, які наклали або наклаються в суспільності, і без найтіснішого контакту з життям те розумування робиться сірою, безплідною доктриною...» [14, 279]. Треба було володіти Франковим зором політичного аналітика, рефлексією соціального мислителя і талановитим пером публіциста, щоб сформувавши стратегічну лінію цієї міждисциплінарної науки.

Іван Франко у своїх літературно-критичних працях, особливо наприкінці XIX – на початку XX ст., багато уваги приділяв проблемі національного самоусвідомлення, запорукою якого є мовно-культурне становлення комунікативної особистості (людини, нації, виступає «колективним індивідом», «збірною особистістю»). У процесах націєосмислення та націєтворення мислитель важливу роль відводить так званій «неполітичній культурі», наголошуючи, що «само поняття “культури” містить у собі так багато політичних чинників (плекання мови, письменства, школи, народної освіти і т. п.), що неполітична культура – се *contradactio in adjecto* (внутрішня суперечність – Н. Л.)» [14, 281]. Оскільки український соціум через бездержавність тривалий час належав до «неісторичних» етносів, а тому перебував у ситуації колоніальної залежності від влади чужих держав, то у Франковому політичному дискурсі аналітично й об'єктивно схарактеризовано мовну політику (мотиви й характер) чужих панівних режимів, мову влади, її функції, «мовні ігри» політиків, їх

маніпулювання словами, закамуфльоване «фразистим патріотизмом» [13, 206]. Аналіз цих та інших питань українського політичного дискурсу продовжено у студіях сучасних лінгвістів – як українських в Україні (С. Єрмоленко, Н. Кондратенко, Л. Павлюк, Я. Радевича-Винницького, Г. Яворської), так і представників української діаспори (Б. Гарасиміва, В. Поморського та ін.).

В часи Івана Франка (і не тільки тоді) перешкодою для національного мовно-культурного становлення була проблема національної ідентичності: «Хто ми? Чий батьків? Ким і за що закуті?». Та й не завжди когнітивний аспект ідентичності (знання про свій етнос, його прикмети, історію, стосунки з іншими етносами) узгоджувався із емотивно-аксіологічним аспектом (ставлення до свого етносу та своєї належності до нього) і часто призводив до роздвоєння самототожності людини (етносу): за оцінкою І. Франка, *gente Ukraini, natione Russi* [15, 403] (тобто за походженням – українець, за національністю – росіянин) – на Наддніпрянщині; *gente Rutheni, natione Poloni* (за походженням русин, за національністю – поляк) – в Галичині. Іншими словами: національна амбівалентність відплачувала спольщенням й помосковщенням певної частини українського соціуму, передусім – інтелігенції, позбавляла (чи спотворювала) її національного обличчя. Адже фундаментальною властивістю мовної особистості (людини, етнічної спільноти) є здатність до національного самоусвідомлення і самовизначення у процесі суспільної і комунікативної діяльності, де засобом особистісного (індивідуального)

чи спільнотного (властивого етносові, субетносові, стратумові тощо) позиціонування виступає етнонім. Як засіб національної самоідентифікації (*identificane (lam.)* – ототожнювати) етнонім набуває для людини особливої значущості, без якої вона не мислить себе як особистість, споріднена зі своїм народом. Вибудовуючи своє буття у поліетнічному світі відповідно до внутрішньої природи, мовна особистість тим самим зберігає свою автентичність, незважаючи на зовнішні (політичні, соціальні, культурні, мовні тощо) несприятливі чинники. Зіткнення з ними змушує мовну особистість розв'язувати одну зі стрижневих екзистенційних проблем – проблему політичної свободи відповідальності і вибору.

В різноетнічних суспільствах, багатонаціональних державах підлеглий народ зазнає постійного тиску народу, який є в державі панівним (титульним) і повною мірою використовує своє право на владу, монополізуючи різні сфери, зокрема мовно-культурну. Відомо ж: чия влада, того й мова. Внаслідок мовно-культурної нерівноправності, що «освячувалась» відповідною ідеологією у політичній сфері спілкування, виникли явища дифузної ідентичності (байдужих до неї «хохлів») та неадекватної ідентичності (ворожа налаштованість до неї «малоросів») [7; 223, 226]. Критично відповідно чи на гостро екзистенційні питання «І чом у нас відступників так багато? І чом для них відступництво не страшне? Чом рідний стяг не тягне їх до свого?» [12, 88], І. Франко прискіпливо аналізував мову політиків як мовних особистостей у політичній сфері комунікації, особливості їх маніпулятивних

стратегій і тактик, роль і характер імплікацій у політичній сфері спілкування. Та найбільше переймався мислитель плеканням зрілої мовної особистості (людини чи народу) – національно свідомої, освіченої, державотворчої, де особливі надії і сподівання покладав на інтелігенцію. Чим сильніше він апелював до «усвідомлювання того народу в його національних, політичних і горожанських правах, тим різніше осуджував «наш голосний фразеологічний та в більшій частині нещирий, бо ділами не попертий патріотизм...» [15, 406]. Мислитель занадто добре знав людську натуру «патентованих патріотів» [11, 31], патосна риторика яких накидувала у масовій свідомості, схильній простодушно сприймати все «на віру», політично угодницькі, сервілістські гасла-приманки. Вони мали двоїстий характер, бо прикривали еґоїстичну «байдужість до важних загальних справ» [15, 407]. В *Одвертому листі до галицької української молодезі* такий тип комунікативної поведінки І. Франко оцінював семантично місткою лексемою-комполитом із прозорою внутрішньою формою «пустомельство» [15, 407]. Противагою духовній ледачості, безхарактерності, безкритичному сприйняттю суспільного життя має стати громадянська свідомість адресата: «Наша масова інерція, що приймає безкритично слова тих, які сим чи іншим припадком були поставлені “на чоло народу”, стали послами, професорами, головами товариств і т. і., мусить уступити місце живій, критичній праці думок і готовності – все і всюди подати й свій голос у загальній справі, виконувати діяльно, на власне ризико, але з повною сві-

домістю про своє горожанське право» [15, 406].

Це потребує від української спільноти духової мобілізації, внутрішньої готовності стати вище від власного «простого хлопського розуму» [14, 278] Бо «простий хлопський розум» не може бути ніяким критерієм «в питанні про межі можливого і неможливого, так як і загалом у жаднім питанні, що вимагає дрібнішого досліду і ширшої критики. Та се вже звісна людська слабкість [...], що хоча ми в справах математики, фізики, медицини та астрономії “простому хлопському розумові” не признаємо ніякої компетенції, то в справах суспільного життя, політики, соціології дуже часто покликуємо сей “простий хлопський розум” як свідка або навіть суддю» [14, 278].

Франкове лінгвополітичне вчення було реакцією на проблеми самого життя українського народу, його прагнення знайти «поза межами можливого» свою стежку до «осущення [...] ідеалу національної самостійності» [14, 284]. Для цього слід було розв'язати цілий вузол проблем, зокрема лінгвополітологічних, які штучно, зі спритністю політичних шахраїв створювали прихильники «простого, здорового розуму». Іван Франко розкриває примітивну, облудну сутність мітологема «*простий, здоровий розум*», якою послуговувалися у своїх «мовних іграх» політикани різного гатунку. Володіючи багатим арсеналом комунікативної мімікрії (зовнішньої та внутрішньої), вони маніпулятивно жонгливали «жолудковими ідеями» [14, 278], щоб затінити і витіснити ними із пробудженої свідомости українства ідеал політичної самостійности. Тож Фран-

ко-лінгвополітолог пропонує придивитися «з чисто методологічного погляду тому питанню, а радше сувоєві тих питань, які були підкладом згаданої газетярської політики» [14, 279].

Для характеристики маніпулятивних «мовних ігор» політиканів публіцистичне перо Франка не шкодує іронічно-саркастичних оцінок, якими пронизана їх комунікативна поведінка: «Нема нічого забавнішого, як бачити наглі перескоки з одного становища на друге у прихильників “простого, здорового розуму». Сьогодні вони виливають своє святе обурення на тих, що підносять важність економічного чинника в народнім житті, важність “жолудкових ідей”, – а завтра глянь! Самі вони проти ідеалу політичної самостійности виточують як першу гармату – ті самі жолудкові ідеї... “Наш народ бідний, його визискують усякі лихварі і здирці. Рятуймо свій бідний народ, підносім його економічно, а не гаймо часу на пусті мрії про далекі, до зреалізування неможливі ідеали”. А післязавтра ті самі люди для потреб хвиливої полеміки знов змінять фронт і будуть кидати громи на ті самі жолудкові ідеї – і нічого собі» [14, 278].

Наведений текст є ілюстрацією семантичного простору гри, у якому використовуються типові для політичного дискурсу функції – емергентна і функція комунікативної мімікрії. Перша – емергентна – особливо рельєфно проявляється на рівні масової комунікації, коли адресантом (мовцем) виступає окрема особа або так званий *колегіальний комунікант* (партія, блок чи, як в окресленій ситуації, «прихильники “простого,

здорового розуму”)), а адресатом – народ. У такому комунікативно-прагматичному полі масовий адресат (народ) пов’язує свої наміри, сподівання, прагнення із тими, які «були поставлені “на чоло народу”, ототожнюючи їх більшою чи меншою мірою із собою. Адже своєю ідеологією та діяльністю очільники народу мали б сприяти забезпеченню його інтересів у різних сферах суспільного буття: політичній, економічній, соціальной, культурній тощо. Відтак у своїй риторичі вони часто вдаються до ключових узагальнень типу *ми, наші виборці, наш народ* тощо. Політичні примовки «*наш народ бідний*», «*рятуймо свій бідний народ*» із позірною артикульованою гуманністю створюють ілюзію комунікативної емпатії. Як наслідок, мітологізований узагальнений комунікант виконує, з одного боку, об’єднувальну функцію, з іншого, власне емергентну – звести всі комунікативні акти, всі висловлювання до одного «середньостатистичного» – ніби спільного для всіх адресатів (народної маси). Орієнтованість політичної мови на масового адресата, її пристосування до змін, які переживає суспільство, призводить до семантичного розмивання політичних термінів. Такої семантичної деспеціалізації зазнав, зокрема, політонім *народ*, ставши компонентом різних ідеологем.

Емергентна функція, локалізована у політонімі *народ*, перебуває у синкретичних відношеннях із функцією комунікативної мімікрії, коли адресант-політик (партія, блок тощо) прагне приховати свої справжні наміри. У таких випадках досить часто повідомлення має маркери однієї функції, однак насправді ви-

конує іншу. З цього погляду у теорії комунікації розмежовують такі типи комунікативної мімікрії: *авторську* (комунікант видає себе за когось іншого) й *функціональну мімікрію* (за декларованою метою приховується справжня). В реальному політичному дискурсі можемо спостерігати одночасну дію цих функцій, що і засвідчує наведена вище політична, точніше – політиканська риторика популістів. Пропагований ними егоїстично-матеріалістичний культ «шлункових ідей» підміняв екзистенційно-стратегічну мету – національну самостійність. Він пропонував народові стати ситим, але не вільним, а тому вів у політичне небуття.

Таку ж деструктивну функцію подвійної мімікрії (авторської та функціональної) виконувало галицьке москвофільство як різновид малоросійства. Під маскою миролюбної риторики воно насаджувало, за оцінкою Франка, «безмірний зріст сервілізму та чинопочитання серед інтелігенції, яким вона щосили старалася заражувати й народні маси» [12, 80]. Фарисейську суть «різномастої купи людей, у яких спільною підставою акції являється хіба спільна ненависть до свого рідного, спільна невіра в органічний зріст народу і його свідомости, погоня за особистою кар’єрою і спільна дволичність та безхарактерність», розкриває характерний вірш *Мир вам, браття, всім приносим*, що на 30 років став своєрідним пісенним славнем-програмою для значної частини галицьких інтелігентів. Політичний смисл, що набуває слово *мир* у цій пісні, стане виразнішим, якщо звернемо увагу на морально-психологічну характеристику, яку дає Іван Франко москвофільській ідеології та

її літературному апологетові Іванові Гушалевичу – автору «темного слова» [11, 12-13]: «Гушалевич сим разом оказався рідною дитиною свого часу – не бурливого 1848 року, а гнилої доби попередніх літ, [...] оказався навіть віщуном, віднайшов у серці руського інтелігента грубі поклади інерції, тупости та апатії і відізався до сих темних сил відповідних до їх смаку темним словом, піснею, якої кожний рядок виглядав так, немов би мав якийсь смисл, хоч не мав його; удавав із себе щось високе та поважне, хоч напrawdę висловлював лише бездонну духову мізерію...» [11, 12-13]. Подальший лінгвополітичний аналіз поглиблює маніпулятивну природу «рутеньського фарисейства, що під шумними фразами любить ховати зовсім не блискучі, дрібні, самолюбні та брудні заходи...» [11, 13]. Оскільки «темним словом» [11, 13], що затуманює, профанує народну свідомість, виступає *мир*, то саме маніпулювання цим словом-симулякром викликає критичне несприйняття мислителя. Суб'єктивно-особистісний смисл, що формується на індивідуальному ставленні до пізнаного явища, дисонує із тими системними значеннями, які на лексикографічному рівні охоплює аналізована номінація *мир*. Пор.: 1) «відсутність незгоди, ворожнечі, сварок; згода»; 2) «відсутність збройної боротьби між двома або кількома народами, державами, протилежне *війна*»; 3) «угода сторін, що воюють між собою, про припинення воєнних дій; мирний договір»; 4) «спокій, тиша».

Суб'єктивно-особистісний смисл лексеми *мир* у націєсофському дискурсі І. Франка дисонує також із так званим об'єктивно-суспільним смис-

лом цієї ж лексеми у згаданій пісні І. Гушалевича, «що сталася, за оцінкою Франка, в 1848 р. немов девізом русинів, їх національним гімном, здобула собі відразу широку популярність...» [11, 10]. Не буде перебільшенням стверджувати, що саме наведені вище системні значення як підґрунтя об'єктивно-суспільного смислу намагався маніпулятивно прищепити у свідомості галицького соціуму москвофільський «поет», експлуатуючи його ментальну схильність до відступництва та пристосуванства:

Мир вам, браття, всім приносим,  
Мир то наших отців знак,  
Мира з неба всі днесь просим,  
Чи багатий, чи бідак.  
Мир да буде вовік з нами,  
Бо де мир єсть, там і Бог.  
Мир нас злучит з небесами,  
Сил ізліє на нас мног [11, 10].

Ключова у цьому тексті лексема *мир* є виразною ілюстрацією слова-симулякру у політичному дискурсі москвофілів. Його штучний патос призводить до вивітрювання позитивної семантики і мимоволі сигналізує про доречність застосування психолінгвістичної теорії значення, яка стверджує: почувши слово «*мир*», варто розгледіти, *хто* його вимовляє і з *якою метою*. Таку нагоду створює мовленнєва ситуація (ситуативний контекст), яка випрозорює суперечність між експліцитним (зовнішнім) та імпліцитним (внутрішнім) планами політоніма *мир*. Фальшивий патос розкриває оксиморональна характеристика Франка-лінгвополітолога: «Кожде слово того гимну, як на ту пору, було кричущею брехнею» [11, 10]. Семантичний контраст між декларованим та реальним породжує нову якість оцінки й актуалізує



відповідне прагматичне значення цього слова як *політиканської ідеологемі*. Її маніпулятивну суть розвінчує подальша аргументація політика-публіциста, де шляхом ампліфікації увиразнено смислові відтінки наведеного вище контекстуального значення: «Ані русини не приносили нікому миру, бо самі, уперве збудившись, мусили своїм хоч би найскромнішим рухом заважати іншим та потроху гальмувати їх рухи; ані мир не був знаком наших отців, які, власне, лише війною та боротьбою здобули собі те, чим були, а миром та застоєм утратили все; ані, врешті, русини не мали причини просити миру, бо мир мусив би знов приспати їх ледве що розбуджені сили» [11, 10].

Окрім посиленого повторення лексеми *мир*, у наведеному контексті спостерігаємо також повторення підсилювальної частки *ані*, які наголошують потрібну інформацію і концентровано виражають емоційне ставлення до неї.

Замість прямих номінацій часто у публіцистичному дискурсі І. Франка використовуються парафрази: «Такі елементи, що бажали якнайглибшого, якнаймертвішого миру» [11, 10-11], в оцінці письменника кваліфікуються як «спеціалісти від роблення миру і згоди» [11, 11]. Описові звороти своєю чергою сприяють розвитку синонімічних рядів, які служать поширеним засобом полемічного викриття: «Повиринали багато спеціалістів від дроблення миру і згоди, багато підлих спекулянтів, кар'єровичів, інтригантів» [11, 11]. Як бачимо, висловлюванню так званих *миротворців* служать синоніми *спекулянти, кар'єровичі, інтриганти* із виразною пейоративною функцією.

Вони посилюють викривально-сатиричну конотацію, якою просякнута характеристика рутенства.

Руйнівну, підступну природу цього явища Іван Франко передає через метафоричний образ *болота*. Навколо ключового у контексті слова об'єднується низка когнітивних метафор. Будучи внутрішньо пов'язаними, вони формують сценарій, у межах якого метафоричний образ обростає багатьма деталями. Показовими означниками виступають когнітивні метафори «народні п'явки» [11, 11], «хробацтво» [11, 11]. «Рутенство [...] підняло у нас свою голову і швидко показало себе силою, забруднило та висмоктало народний рух: верствою рідкого болота покорило всю історію Галицької Русі на довгі десятиліття. Сам Гушалевич був одним із пильних продуцентів і одною з жертв того болота» [11, 13]. Внутрішня потенція метафори, її сила впливу якраз в тому і полягає, що вона активізує когнітивні можливості читача, змушує його побачити нові, часто невидимі грані аналізованого явища: «І кождий русин мусив поневолі запитувати себе: невже й з усім тим хробацтвом треба мати мир і згоду, а не ворогування й боротьбу» [11, 11]. Окреслене риторичне запитання разом із аксіологічно зниженими когнітивними метафорами *народні п'явки, хробацтво, темні сили* програмує ще одне прагматичне значення політоніма *мир* «психологічний стан національних відступників, що сповідують спекулятивну, пристосовницьку поведінку».

Причина послідовної перекоптації слова *мир* у політичних текстах Франка має культурно-історичне та психологічне підґрунтя, а саме – ви-

клики національного буття і як відповідь – аналітичні лінгвополітологічні оцінки мислителя. Вони породжують часто цілком протилежні до лексикографічних значень смислові варіанти одного і того ж явища. Якісно іншого смислового навантаження надає слову й авторська іронія, що побудована на протилежності між пляном висловлювання (авторське, актуальне значення) і пляном змісту. Як блискучий полеміст, І. Франко майстерно послуговувався усіма різновидами іронії, зокрема сарказмом. Уїдливе висміювання виразно проступає на конотативному тлі аналізованого політоніма *мир*: «... по гарячковім руху 1848 р. наша суспільність пішла за покликом свого чільного поета Гушалевича *Мир вам, браття, всім приносим* і жила справді мирно, так мирно, як, може, ніколи перед тим, а, певно, ніколи потім. І які ж то були результати того *миру*? Ось найважливіші: [...] здичиння і розпичення селянства, далеко більше, як було за панщини, пропущення без уваги усіх державних змін, що вже від половини 50-х літ перли Австрію на дорогу конституційного розвою, і повна непідготовленість народних мас до конституції, безмірний зріст сервілізму серед інтелігенції, [...] і, нарешті, повна духовна безплідність інтелігенції...» [12, 80]. Іронічне сприйняття політоніма *мир* посилює ампліфікаційний ряд, утворений із повтору синонімічних лексем (*мирно, так мирно*), де другий компонент із підсилюваною часткою *так* виразнює саркастичні відтінки прагматичного значення. Іронічний плян політичного дискурсу доповнюється у мікроконтексті антитезою, у якій лексичні антоніми *перед тим* – по-

*тім* віддзеркалюють важливі часові протиставлення. Аксиологічно знижена характеристика «*результатів того миру*» проявляється через контрасти іронічної двозначності, які породжують висновок, що суперечить очікуванням, тобто парадокс. Так визріває семантичний конфлікт системного значення політоніма *мир* із актуалізованим суб'єктивно-особистісним смислом.

Декодуванню закладеного в політичному терміні політиканського змісту сприяє типова для Франка-полеміста діалектична фігура концесії. Удавано погоджуючись із аргументами і оцінками опонента з метою їх подальшого викриття, автор спирається на тези, сформульовані ніби від імені Гушалевича, за його логікою і в його стилістичній манері: «Згода! Спільна мета! Дуже гарна річ. Але, на жаль, галицькі русини 1848 р. не знали, в чім, властиво, лежить їх спільна мета, а до згоди почали швидко протягатися найрізніші брудні руки, що під покришкою миру і згоди раді були б потягти русинів за собою. Слова Гушалевича, що пропагував безоглядну згоду, не питаючи, з ким та за яку ціну, були не словами дійсного віщуна народного, а безмисним белькотанням чоловіка, що не знав дійсного життя і його задач і повторяв на віру пусті фрази, зачуті з інших уст» [11, 11].

Використана у ролі означника когнітивна метафора тіла «*брудні руки*» проливає світло на справжню мету національних відступників. Їх риторика поєднує в собі дві функції: авторської мімікрії, коли московфільські ідеологи видавали себе за «*спеціалістів від роблення миру*» [11, 11] і функціональної мімікрії, коли за

декларованою метою «*під покришкою миру і згоди*» [11, 11] приховується справжня – «*потягти русинів за собою*» [11, 11]. На перетині цих двох функцій виникає ще один смисловий варіант слова *мир* «еґоїстична, безоглядна згода за будь-яку ціну». Ставлення до такого безпринципного миру автор передає асоціативними означеннями «*якнайглибший, якнаймертвіший мир*». Якщо звести в єдине аксіологічне ціле пісню Гушалевича, то її мелодія викликає послідовно неґативні порівняння; «повільна, лінива, мов хід робучих волів, [...] мов відвар дурійки, мов холодний подув реакції...» [11, 11], а слова оцінюються стилістично зниженими синонімами: *безмисне белькотання, пусті фрази* [11, 11].

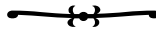
Повернути народ до себе, до своєї історії, до своїх традицій, а головне – розбудити національну свідомість могла мова народу, виплекана ним культура. Невипадково у процесах націєосмислення та націєтворення провідна роль належить «лінґвістичним революціонерам», «філологічним паліям». Їх діяльність у площині так званої «*неполітичної культури*» [14, 281] може мати далекосяжні наслідки, оскільки сприяє перетворенню народності на етнічну націю. Тому увага Франка-лінгвополітолога прикута до глибинного осмислення політоніма «*неполітична культура*», а по суті – скерована на підтримку цієї доктрини Михайла Драгоманова всупереч бажанню її – автора, котрий не толерував участі українців в активній політиці, вбачаючи у цьому вияв українського сепаратизму: «Далеко вище від сього еґоїстично-матеріялістичного погляду (“простого, здорового розуму” – Н. Л.) треба по-

ставити той, який пок[іийний] Драгоманов так завзято критикував і осуджував під назвою “неполітичної культури”. Ся назва не зовсім точно характеризує саму річ» [14, 281]. А далі мислитель розвинув ідею культурної праці, яка на раціональних засадах мала б наблизити українство до реалізації «*ідеалу національної самостійності*» [14, 285]. Цей ідеал політично і духово визначив і визначає новітню історію України. У цьому й полягає історичне значення, заслуга Івана Франка перед історією української політичної думки. «Бо ж годі заперечити, що відповідно ведена просвітня, літературна і загалом культурна робота навіть без мішання українців у активну політику могла б була з часом здобути українству певне, хоч і маленьке політичне значіння, а всі такі, зразу чисто ідейні й ідеалістичні рухи, переходячи в маси, мають те до себе, що захоплюють чимраз більше життєвих – педагогічних, економічних і політичних інтересів, витягають людей на чимраз ширшу арену боротьби» [14, 282].

Як бачимо, у Франковій націєтворчій концепції всебічний культурний поступ набуває фундаментального і стратегічного значення для становлення національного буття. Невипадково національно-екзистенційні перспективи українства передбачливо окреслені у його винятково значущій націєсофській праці *Поза межами можливого*. Крізь призму терміна-політоніма «*неполітична культура*» Франко стисло і переконливо розкрив суть явища, яке пізніше у соціолінгвістиці отримає термінну назву *linguistic loyalty*. Її українськими відповідниками слугують «*мовна відданість*» чи «*мовний патріотизм*».

### Bibliography and Notes

1. Баган Олег, *Іван Франко про польсько-українську геополітику*, "Франковий Край" 2017, 18 серпня, с. 4.
2. *Великий тлумачний словник української мови* / Ред. В. Бусел, Київ; Ірпінь: Перун 2007, 1728 с.
3. Донцов Дмитро, *Дух нашої давнини*, Дрогобич: Відродження 1991, 342 с.
4. Забужко Оксана, *Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період*, Київ: Основи 1993, с. 52-60.
5. Іванишин Петро, *Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана*, Дрогобич: Відродження 2006, 96 с.
6. Лисяк-Рудницький Іван, *Вклад Галичини в українські визвольні змагання*, [у:] Idem, *Історичні есе*: В 2-х томах / Переклад з англ. І. Гавришків, Я. Грицака, Київ: Основи 1994, Том 2, с. 54-61.
7. Радевич-Винницький Ярослав, *Мовна складова національного буття: студії з української лінгвонаціології*, Київ-Дрогобич, Посвіт 2013.
8. Тихолоз Богдан, *Франко – філософ*, "Сучасність" 2002, № 2, с. 106-119.
9. Франко Іван, *Похорон*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1976, Том 5, с. 54-89.
10. Франко Іван, *Дещо про себе самого*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1981, Том 31, с. 28-32.
11. Франко Іван, *Іван Гушалевиц*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1982, Том 35, с. 7-73.
12. Франко Іван, *Стара Русь*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1982, Том 31, с. 79-110.
13. Франко Іван, *Наш погляд на польське питання*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 204-220.
14. Франко Іван, *Поза межами можливого*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 276-285.
15. Франко Іван, *Одвертий лист до гал[ицької] української молодезі*, [у:] Idem, *Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 401-409.
16. Франко Іван, *Ukraina irredenta*, [у:] Idem, *Мозаїка* / Упорядкування З. Франко, М. Василенка, Львів: Каменяр 2001, 434 с. 245-262.



**Mariya Stetsyk**

**DIALECTAL LANGUAGE THINKING  
OF VASYL STEFANYK AS A LINGUO-AESTHETIC PHENOMENON  
(THROUGH THE PRISM OF TRANSLATION)**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Марія Стецик**

**ДІАЛЕКТНЕ МОВОМИСЛЕННЯ  
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ЯК ЛІНГВОЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН  
(КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕКЛАДУ)**

*Abstract:* The novelistic word of Vasyl Stefanyk is researched as a special linguo-aesthetic, ideological, artistic and mental phenomenon. First of all, the folk dialect expresses the essence of the Stefanyk's hero 'who is modelled by his own word'. It is perceived as a universal artistic element. Some dialectisms and long dialectal topics are not ornamental decoration but an organic linguo-aesthetic substance.

Dialectisms, realias, ethnic elements, figurative constructions with a dialectal component often turned out to be impossible to translate or were undergoing significant linguo-aesthetic and cultural losses in the process of interpreting. Translators consciously or unconsciously imposed on Stefanyk a significant part of external ethnographism which is completely alien to his figurative system. A generalization is made about the objective impossibility to be translated (or about the weakened target version) of many units of the author's language style.

*Keywords:* novella, dialectal vocabulary, language thinking, locally-psychological circle, translation, receptive stereotype, target text, ethnographisms, realia

Потреба дослідити поетику Стефаникового новелістичного слова як особливий лінгвоестетичний, ідейно-художній та ментальний феномен видається цілком природною і визначається загальною антропоцентричною парадигмою сучасної філологічної науки та культурно-естетичної ситуації. Знаємо, що Василь Стефаник, розпочинаючи свою літературну творчість, не стояв пе-

ред питанням вибору мови. Це видно з його листа до Ольги Кобилянської (листопад, 1898р.), у якому він писав: „Я люблю мужиків за їх тисячолітню, тежку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться [...]. За них я буду писати і для них” [13, 153]. Посилаючи три оповідання до редакції „Вісника”, Василь Стефаник писав до редактора Осипа Маковея: „Якби йшли

до друку, то прошу мені нічого не змінити, хіба похибки орфографічні, бо можете змінити бесіду мужицьку на бридшу, літературну” [13, 135]. Неприхильний відгук про літературну мову пояснюється тим, що Василь Стефаник, поперше, був великим ентузіастом зображувальної сили діалектів і, подруге, він справедливо засуджував псевдолітературну „мову” – галицьке „язичіє”. „Кожний діалект, як кожна мова, мусить належати до цілого чоловіка, від дитини аж до старости... Інакше він стає на смішкватим над говорючим чоловіком” [12, 83].

Новеліст чи не вперше надає повноправне громадянство діалектові в українському письменстві. Однак в мовознавстві і до цього часу не вщухають суперечки про те, якою ж мовою написані новели мистця. До дискусії найбільше спричинилася відома стаття Броніслава Кобилянського *Про діалектизм в мові художніх творів та про мову творів В. Стефаника і М. Черемшини* [3], що стала доволі принциповою й обґрунтованою відповіддю на багато в чому спірні й недостатньо вивірені твердження статті Василя Лесина *Лесь Мартович про українську мову* і статті Івана Петличного *Роль діалектизмів (фонетико-морфологічних) у мові творів М. Черемшини*. Б. Кобилянський дорікає згаданим дослідникам за штучне, неаргументоване „підтягування” говіркового мовлення Василя Стефаника, а також Леся Мартовича і Марка Черемшини до рівня літературної мови, за тенденційне, довільне, без урахування широкого загальнокультурного контексту, трактування думок самого Стефаника про велику вагу

літературної мови. Б. Кобилянський доходить висновку, що не може бути жодного сумніву щодо „діалектної основи й діалектно-мовної структури” творів видатного новеліста. Саме цим він спростовує низку суперечливих думок із приводу „стилізації діалектів”, „безперечної літературної мови” у творах В. Стефаника. Чітке розмежування діалектизмів і „стилізованих діалектизмів”, „стилізування говірки” і власне стилізації, здійснене Б. Кобилянським, дало змогу дослідникам художнього мовлення Стефаника розвинути тезу про експресивну силу діалектизмів, експресивний говірковий акцент, особливу емоційно-психологічну тональність говіркового слова. Броніслава Кобилянського підтримує Зиновій Бичко, який стверджує, що у Василя Стефаника народна мова „не виглядає примітивною фотографією, а є внутрішньо-органічною, невіддільною субстанцією його творів [1, 147].

Михайлина Коцюбинська влучно зауважила: „Народна говірка виражає єство Стефаникового героя, котрого виліплено його власним словом. Вона сприймається як універсальна художня стихія” [4, 169]. Говірка сама в собі сповнена неповторної виразності, до неї підключається все біополе покутського села – деталі соціального побуту, буденні реалії, своєрідні характери. Отож спробуємо схарактеризувати Стефаникове слово не в прагматичному аспекті, а в художньо-функціональному. Зосередимо свою увагу передовсім на багатозначних говіркових лексемах, що живуть у потужному силовому полі різних контекстів. Діалектне слово акти-

візує смислове багатство, випромінює додаткові, часто несподівані семи. Вони сплітаються, і в їх об'єднанні народжуються ширші й глибші значення-асоціації, формується знамените Стефаникове локально-психологічне коло людини і землі. Для новеліста моделювання художньої ситуації за принципом локальнопсихологічного кола, що передбачає відповідний добір слів та особливе їх „зчеплення” в контексті, – провідна риса поетичного мовомислення. Письменник покладається на первісну, „первну” силу діалектного слова, що несе на собі унікальний відбиток культурного середовища та ментальності. Розглянемо це на прикладах.

Діалектна лексема *покаяніє* зафіксована в новелах 7 разів, щоразу в новому контексті та з іншими відтінками й відгалуженнями значення. Ось уривок із новели *Синя книжечка*: „Сижу я та реву. Так реву, як би з ні хто паси дер. Люди ззираються на *покаяніє*” [11, 14]. У новелі *З міста йдучи* ця лексема має дещо інше смислове навантаження: ідеться про неспокій, розлад у сім'ї: „Та тепер там у хаті таке *покаяніє*, щоби птаха не сіла на хату” [11, 83].

Новела *Шкільник* – це розповідь про нелегкі „життєві університети” спійманого на „злочині” сироти, що не шукає собі виправдання. Окремими, часом не пов'язаними логічно фразами він скупко говорить про своє сирітське життя, але його ніхто не слухає. „Це, люди добрі, *покаяніє*, та ви, вийте, робіт що з цим чомбараном” [11, 54]. У галицьких селах часто можна почути вислів „не дитина, а *покаяніє*”, тобто незвичайна

дитина і в позитивному, і в негативному (частіше) розумінні.

Цікаве й дещо незвичайне збагачення семантики діалектної лексеми бачимо в автобіографічній новелі *Басараби*. „Сесі Басараби то на *покаяніє* людське вони родяться, і багатіють, і душу гублять” [11, 151]. Основний філософсько-психологічний мотив новели – це спокута не лише власних гріхів, а й провин навіть далеких предків. Юрій Морачевський визначив біль і сум великого роду, як „непереможний і безконечний”, а історію Басарабів прирівняв до історії кожної великої душі, бо „хто не сумнівався й не терпів, той не жив” [5, 123]. *Покаяніє* набуває в контексті новели сакральної глибини, діалектна лексема імплікує концептуальні текстові згустки (пересторога, спокута, провина, відкуплення).

Щоб визначити коло асоціативних, емоційно-оцінних і стилістичних значень полісемантичних лексем *крішка* і *колія*, розглянемо їх у контексті авторської концепції людини і землі. Лексема *крішка*, попри семантичні модифікації, зберігає макрокомпонент „земля”, „частина землі”: „Банно ми за найменшов *крішков* у селі, за найменшов дитинов” [11, 68]. Наведені рядки – це монолог Івана Дідуха (*Камінний хрест*) у хвилини прощання з рідною землею, селом, людьми. „Найменша *крішка*” – це органічна складова широкого філософського поняття „рідна земля”, заломленого крізь призму світовідчуття селянина-емігранта. В. Стефаник має на увазі кожну дрібничку, що стала невіддільною частиною життя героя, „вросла” у його свідомість та почуття.

Вельми промовистим є початок новели *Стратився*. Відомий теоретик і практик „високого мистецтва“, один з найкращих перекладачів Стефаника російською мовою Владімір Россельс із цього приводу зазначає: „Стефанік умів добирати слова, зокрема – слова багатозначні. Для його прози характерним є вміщення в скупих фразах таких мовних асоціацій, підтекстів та емоційних імпульсів, що в читача до цього часу від Стефанікової фрази дух переходить. *Колія летіла у світи* [8, 262]. Конотація множинності, безмежжя перспективи, незорості світу, як вдало підмітила Роксолана Зорівчак, „найпаче пов’язана з відчуттям не прямування, а відходу“ [2, 154]. Семантичний діалектизм *колія* неодноразово трапляється в новелах і щоразу в новому контексті. А різні контексти актуалізують різні смислові відтінки.

Хоча новеліст і підкреслював переваги літературної мови перед діалектом, та все ж це міркування теоретичні. В. Стефанік міг написати свої шедеври лише так, як написав. Однак Стефаніковій художній системі цілком чужий етнографізм. В. Россельс слушно зауважує, що В. Стефанік, чудово володіючи діалектом одного з найпісенніших куточків України – Покуття, „зовсім і принципово не етнографічний“ [8, 264].

Парадокс творчого обличчя новеліста став причиною іншого і – на жаль – сумного парадоксу чужомовної рецепції і трансформації Стефанікових новел: перекладачі за традицією вводили в текст чималу кількість українізмів, які російській прозі справді надають відтінок дія-

лектности, і нав’язували Стефанікові значну долю того зовнішнього етнографізму, що цілком чужий його образній системі. У висліді – художній вплив новелістики знижувався, знайомство з письменником не набувало необхідної глибини.

Аксіоматично, феномен національного неможливо відтворювати адекватними з погляду змістової співвіднесеності одиницями цільової мови. Діалектизми, реалії, ідіоматика у Стефаніка не лише складають основу його оригінальної поетики, а й виражають надтекстові й затекстові особливості тексту, формують неповторний дискурсивний етнофлер. До прикладу, у новелі *Синя книжечка* перекладачі спіткнулися на діалектній реалії „прощі“: „– Аді, там коло воріт піп *прощі* казав. Увес мир плакав. Порьидна, каже, була жона, працювата“. [11, 15].

Прощі – „надгробне слово, похоронна проповідь“ [9, ч. 2, 157]. Прощальне слово – обов’язковий момент похоронного обряду. Його ще називають „подяка“, „дякування“. Російські перекладачі Георгій Шипов і Владімір Россельс відтворили цю промовисту реалію генералізованими ситуативними варіантами. „А вон там у ворот поп *панихиду* правил. Весь народ плакал. Хорошая, говорит, была жена, работящая“ [15, 14]; „Вон там, у ворот, поп *отходную* читал. Все село плакало. Хорошая, говорят, была женщина, работящая“ [16, 6].

Перестворення на рівні відповідності архисем вносить певну суперечність. Адже з перекладу Г. Шипова випливає, що можна одночасно правити панахиду і говорити добрі слова про покійну. В. Россельс слова,



які виголошував саме священик про дружину Антона, переадресовує невизначеній третій особі („говорят”). Тобто є певне розуміння ситуації, але загальне відтворення сенсу реалії не дає змоги російському читачеві побачити важливий момент покутського похоронного обряду. Микола Ляшко відтворив етнолексему дескриптивом „прощальне слово”: „Вон там у ворот поп *прощальное слово* говорил над покойницей. Все люди плакали. Порядочная, говорит, женщина была, работающая” [14, 26]. Лише з його перекладу російський читач може збагнути суть подій. Тут ідеться, як це влучно визначила Маріна Новікова, не про зіставлення слова зі словом, навіть не лише твору оригінального й перекладного, а й традиції з традицією [6, 109]. Цікаво порівняти російські переклади з польським та німецьким: „*Patrzcie, tam kolo wrót pop miał predmowe [...]*” [17, 106]; *Und dort vor dem Tor hielt der Pape die Leichenrede [...]* [18, 36]. Відповідники „*predmowe*” (букв. „слово”, „промова”) і „*die Leichenrede*” (букв. „похоронна проповідь”) актуалізують суттєві семантичні компоненти, не порушують мовностилістичної й етнокультурної рівноваги між текстами.

Переклад реалій – це справа і перекладацької техніки, і перекладацького мистецтва. Залежно від домінування того чи іншого виду інформації, що її несе реалія в кожному конкретному випадку (денотативної, конотативної, зокрема національно-культурної, локальної), від композиційної заданості реалії у контексті, перекладачі повинні відповідно відтворювати її семантико-стилістичні функції [2, 142-143].

Ось перед читачем закам’яніла від горя постать батька, чий син у війську наклав на себе руки (*Стратився*): „У кутку на лаві сидів мужик та плакав. Аби его ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у *писану тайстру*” [11, с. 17].

Батько іде до далекого міста, де загинув, не витримавши військової муштри, його єдиний син. *Писана тайстра* згадується в новелі декілька разів і, завдяки майстерності автора, підноситься до рівня мистецького узагальнення в епізодах, що зображають ключові моменти трагедії: на неї падають важкі батькові сльози, що безупинно плывуть з його очей; з тайстрою на колінах сидить батько у чужому місті під холодними мурами; *писану тайстру*, за звичаєм, батько поклав мертвому синові під голову. Іван Денисюк побачив у *писаній тайстрі*, що наповнюється слізьми, символічну скульптуру людського горя. Єдина в новелі етнографічна деталь – промовистий символ, котрий, на думку Р. Зорівчак, має увійти у „вічне теперішнє” світової літератури [2, 143].

Федір Погребенник, аналізуючи ранні російські переклади Василя Стефаніка, зауважив, зокрема, невдале відтворення цієї реалії Євгенієм Фуксом: „Чтобы никто не видел его слез, он уткнул голову в *пестро вышитый кожаны́й мешок*” [7, 67]. Вдавшись до гіперонімічного перейменування, перекладач не лише досить примітивно і не зовсім коректно змалював російському читачеві саму реалію (*тайстра* – це торбинка, яку носять через плече, а не мішок), але й цим докладним описовим зворотом надав їй зайвої етнографічної ваги. Він також не

залишив жодного натяку на символічне узагальнення реалії. Спірним є переклад Міхала Мочульського – *kolorowa chustka*. *Кольорова хустка* – реалія польського побуту, а це вже полонізація на етнокультурному рівні. Лише В. Россельс уважно й обережно підійшов до писаної *тайстри*. Знайомлячи російського читача з невідомим йому атрибутом покутського побуту, він спочатку вдається до комбіновано-описового перекладу. У двох інших епізодах новели реалія вже активно функціонує в сюжеті як вагома художня деталь: „Чтоб никто не видел его слез, он прятал голову в богато расшитую суму-тайстру” [16, 7].

Умовою адекватного відтворення реалій є їх глибоке розуміння. Часто перекладач зіштовхується із ситуацією, коли розуміння нібито є, але слова ще немає. Тлумачний словник (словники) не завжди може допомогти, адже він орієнтується не на якусь іншу мову, а лише на свою, лексичний склад якої повинен якнайповніше відобразити. На жаль, лексикографічні джерела мало коли включають слова, що з лінгвокраєзнавчого погляду виступають як реалії, недостатньо або й взагалі не представляють їхньої конотативної семантики.

Осердям багатьох Стефаникових образів (порівнянь, епітетів) є експресивні лінгвооддиниці. Іван Дідух („Камінний хрест”) звертається до куми Тимофіхи, згадуючи молоді літа: „[...] то-сте в *данці* ходили, як *сновавка* – так рівно” [11, 75].

Сновавка – пристрій для намотування ниток. Цей компаративний зворот характеризує певні естетичні уявлення селян і є відгуком на

безпосередній зв'язок хлібороба з основними видами його праці. При відтворенні цього порівняння важливо зберегти діалектику предметної інформації та емоційно-конотативних зв'язків, що пов'язані з нею: „[...] бывало, в *танце вы, как пава, плывете*” [15, 54]; „[...] *tancowaliscie, kumo, tak gladko*” [17, 116].

Частковий еквівалент „ходить (плыть) в танце, как пава”, хоча й забезпечує стилістичну виразність фрази, але привносить чужий колорит. Перекладачі (Г. Шипов, М. Мочульський) мимоволі (чи свідомо?) актуалізували власні культурні асоціації. В. Россельс урахував недогляди своїх попередників і в цільовому тексті зберіг лінгвальну, емоційну та культурно-генетичну специфіку порівняння. „[...] а в *пляске ходили, как челнок, ровно*” [16, 34].

В основі іншого порівняння – „будинок, як дзигарок” (*Майстер*) також лежить діалектизм (за походженням – полонізм). І в контексті власне порівняння, і в контексті новели його лексичне значення максимально послаблене. На перший плян тут виступає конотативна семантика з її експресивними емоційно-оцінними обертонами: такий, „як дзигарок”, тобто новий, акуратний, зграбний: „[...] *будинок, як дзигарок*, віріс на подвір'ю. З котрого боку не заходи – дзигарок” [11, 30]. – „[...] *постройка, как часы*, выросла во дворе. С какой хочешь стороны подходи часы” [15, 24]; „[...] *хата, как часики* на дворе. С какого боку ни заходи – *часики*” [8, 16].

„Часы”, „часики” – це всього лиш анемічні підрядники, які до того ж привносять у художню тканину ці-

льового тексту зайву інформацію. Якщо в покутській і бойківській говірках порівняння надзвичайно живе, образне й має широкий ситуативно-мовленнєвий спектр використання, то вже українська літературна мова такого компаративу не знає (у зв'язку з відсутністю власне експресивного ядра). Не буквальний, а функціонально-стилістичний аналог – єдино правильне перекладацьке рішення. До речі, Владіслав Козіненко вчинив саме так: „[...] вырос дом во дворе, как картинка. С какой стороны ни подходи – картинка” [10, 159].

Для того, аби порівняння при перекладі не втрачало своєї виразності і виразовості, своєї неповторності, важливо враховувати діалектику предметно-логічного, емоційно-експресивного та етнокультурного значень чи визначити його функціонально-стилістичну домінанту, яка викристалізовується лише в контексті. Порівняння, зіставлення, контраст – це „рух думки, уяви” (Михайлина Коцюбинська), завдяки якому загострюються художні деталі, зображення набуває стрункості й динаміки, це своєрідний „кістяк образу”. І що більша питома вага цих поетичних фігур у художній системі першотвору, то навіть незначна, на перший погляд, амплітуда відхилень при іншомовному перестворенні здатна суттєво знизити естетичне та художньо-емоційне враження.

Не менш виразними і, на жаль, неперекладними є художні означення, в основі яких лежать діалектні лексеми. Наприклад, Іван Дідух (*Камінний хрест*) звертається до куми Тимофії, згадуючи молоді літа:

„Ото-сте були хлопенна дівка, годна-сте були” [11, 65].

„Хлопенна дівка” – дуже міцна. Перекладачі запропонували три різні варіанти: „бравая” (А. Деєв), „ядреная” (Г. Шипов), „крепкая” (В. Россельс). З погляду адекватності експресивних форм найбільш вдалим видається варіант Г. Шипова. Однак лексема „ядреная”, по-перше, полісемантична, а це послаблює можливості її індивідуалізації (означення „хлопенна” може бути адресоване лише людині, валентність ад’єктива „ядрений” набагато ширша); по-друге, вона етноакцентована. Інваріант „бравая” (А. Деєв) покриває лише частину конотацій оригіналу. Нейтральний семантичний аналог В. Россельса „крепкая” найбільше відповідає оригіналові. Об’єктивно неперекладною виявилася й оксиморонна форма („хлопенна дівка”, тобто дівка як хлоп).

В основі епітета „дрантивий голос” (*Святий вечір*) лежить яскравий експресивно-діалектизм. Г. Шипов відтворив його семантичним аналогом „надорванный голос”, а В. Россельс – „дребезжащий голос”. Однак назвати їх адекватними до оригінального все-таки не можна. „Надорванный” не відповідає вимогам експресивно-стилістичного узгодження (в оригіналі – прикметник-діалектизм, з відтінком просторіччя, у перекладі – нейтральний, що в контексті набуває конотації піднесеності). Інша важлива сема – „старечий” – у перекладах не представлена.

Отже, й окремі діалектизми, і розлогі текстові діалектні масиви – не орнаментальна прикраса, що справді здатна звзвучити їхні функції

до „локальної тропіки”, а органічна лінгвостетична субстанція, що допомагає спрямувати авторське мовомислення із зовнішнього плясту – орнаментального і статичного, у внутрішній – динамічний, багатопляновий, поліфонічний, асоціативний, ментально акцентований.

### Bibliography and Notes

1. Бичко Зиновій, *Из спостережень за мовою Василя Стефаника*, Записки Львівської наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника, Випуск 3, 1995, с. 144-147.
2. Зорівчак Роксолана, *Реалія і переклад (на матеріялі англomовних перекладів української прози)*, Львів 1989, 215 с.
3. Кобилянський Броніслав, *Діалект і літературна мова*, Київ 1960, 376 с.
4. Коцюбинська Михайлина, *Читачи Стефаника*, [у:] *Вітчизна* 1971, Випуск 5, с. 168-177.
5. Морачевський Вацлав, *Василь Стефаник*, [у:] *Василь Стефаник у критиці та спогадах*, Київ: Дніпро 1970, с. 301-309.
6. Новикова Марина, *Прекрасен наш союз. Літературно-критические очерки*, Киев 1986, 224 с.
7. Погребенник Федір, *Василь Стефаник у слов'янських літературах*, Київ: Наукова думка 1976, 295 с.

8. Россельс Владимир, *В верховьях потока мышления: Проза Василя Стефаника*. Москва: Наука 1983.

9. *Словник бойківських говірок* / Укладач М. Онишкевич, Київ: Наукова думка 1984, Частина I та II.

10. Стефаник Василь, *Рассказы* / Переводъ В. Козиненко, Санкт-Петербургъ 1907, 196 с.

11. Стефаник Василь, *Повне зібрання творів: У 3-х томах*, Київ 1949, Том 1, 369 с.

12. Стефаник Василь, *Повне зібрання творів: У 3-х томах*, Київ 1952, Том 2, 213 с.

13. Стефаник Василь, *Повне зібрання творів: У 3-х томах*, Київ 1954, Том 3, 213 с.

14. Стефаник Василь, *Избранные произведения* / Перевод Н. Ляшко, Г. Шипова, А. Деева, Киев 1951, 208 с.

15. Стефаник Василь, *Избранное* / Перевод Н. Ляшко, Г. Шипова, В. Дуткевича, А. Деева, Москва, Художественная литература 1971, 223 с.

16. Стефаник Василь, *Новеллы* / Издание подготовил Владимир Россельс, Москва: Наука 1983, 228 с.

17. Stefanyk Wasil, *Klonowe liscie* / Z ukraińskiego przełożył Michał Moczulski, Lwów: Księgarnia Polska 1904, 176 s.

18. Stefanyk Vasil, *Erzählungen* / Deutsch von E. Kronhaus, Moskau-Charkow-Pokrowsk: Zentralverlag 1931, 68 S.

**Lesia Baranska**

**CODIFICATION OF THE SACRED ARRAY OF THE PROSE  
OF MARIA MATIOS BASED ON CONCEPTUAL FIELDS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Леся Баранська**

**КОДИФІКАЦІЯ САКРАЛЬНОГО МАСИВУ ПРОЗИ МАРІЇ МАТІОС  
ЗА ПОНЯТТЄВИМИ ПОЛЯМИ**

*Abstract:* The article is devoted to the investigation of sacred lexemes in Maria Matios' prose works. Their changes, modifications, additional connotative increments are analyzed. The theory of field is used for deeper semantic-stylistic analysis. Separate subgroups are singled out within conceptual fields. We point out the following conceptual fields: sacred person, sacred object, sacred action, sacred place, sacred time. Peculiarities of stylistic usage of lexemes united by a macrocomponent holy, sacred and mentioned.

*Keywords:* sacred vocabulary, conceptual field, modification, semantic increment, associative increment, symbolic increment, lexeme, geortonym

В українському мовному просторі під впливом різних чинників (етнолінгвістичних, способу життя, традицій, старовинних вірувань) сакральні назви часто наближаються до повсякденного побутового уснорозмовного фольклорного вживання. Образ Бога по-різному сприймається в різних народів. Наприклад, Микола Костомаров говорив про неоднакове уявлення про Всевишнього в українців та росіян. І все ж ядерна сутність сакральних назв залишається однаковою. Інша річ, що в народному вжитку, у художній літературі вони частково трансформуються в часі та просторі. Ставимо своїм завданням простежи-

ти, як традиційні сакральні лексеми змінюються, модифікуються, набувають додаткових конотативних прирощень у прозі Марії Матіос, залишаючись, однак, сталими, незмінними у своїй ядерній суті.

Для глибшого семантико-стилістичного аналізу вдаємося до теорії поля, оскільки метод семантичного поля найкраще відповідає ідеям сучасного концептуального аналізу. Логіко-поняттєве моделювання сакральної лексики дозволяє виокремити п'ять поняттєвих полів, об'єднаних навколо логічних категорій *особа, предмет, дія, місце, час*. Усі ці категорії логічно й органічно об'єднуються макрокомпонентом *святе*,

священне. Лексема *священний* (священне) своїй появі в українській мові завдячує латинському номену *sacrum*, який співвідноситься за значенням зі словом *священний* [9, 189]. У Марії Матіос бачимо велику кількість слововживань із компонентом *святий, священний*, у яких зреалізовано найтонші значеннєві відтінки.

Як відомо, у контексті християнства зазначені поняття вживаються здебільшого для відображення чітко окреслених ієрархічних ступенів святості, санкціонуючи тим самим особливості стилістичного застосування цих форм. У християнстві розрізняють глибоке внутрішнє переживання зустрічі з Богом, що й категоризується в понятті *святе* як вияві божественності і суто зовнішнє виконання ритуально-обрядових дійств.

Для експлікації поняття *святости* в івриті функціонувала лексема *кадеш* (*кадош*), позначаючи величезне, високе, яке знаходиться поза межами буденного і є освяченим та недоторканим [1, 867]. Корінь цієї лексеми пов'язують зі значенням „відрізати, відділяти“, що корелює з ідеєю від'єднання від світського. Святими у Старому Завіті є храм, святилище, священники, левити, суботи тощо. Усе це священне, але їхня святість визначається зв'язком із Богом, яка має іншу природу, ніж святість Бога. Християни отримують святість через віру й хрещення Святим Духом (Лука 3 : 16), однак вони повинні жити „не в тілесній мудрості, але в Божій благодаті“, святості й чистоті (2 Кор 1 : 12), що є основою християнської традиції, у якій особливе місце відводиться духовній досконалості.

Подаємо часткову вибірку сакральних лексем із компонентами *святий, священний*, де, попри всі семантико-контекстуальні модифікації, зберігається стрижнева сема: „Хто у Боже *свято* візьметься за гвєри? Але час такий, що зброя не зважає на *свята*“ [2, 55]; „Та же *свято* у нас завтра. Велике *свято*! Ви що забули?“ [2, 64]; „А ви що, не хочете, аби у вас було побілено до *свята*?“ [2, 65].

У сучасній українській літературній мові лексеми *святий, священний, освячений, святий* хоча й розрізняються семантичними нюансами, все ж зберігають свій сакральний статус. Ці атрибути можуть позначати назви церковних свят, місць, часу, предметів, календарних дат. Номен *святий* є означенням Божих імен та канонізованих святих: „Ото як не жаліла, а таки відібрала з глиняного глечика жменьку пшениці, взятої у вуйни Онуфрійчучки для *Свят-вечора*, та й насипала купками на всіх чотирьох кутах стаєнки“ [6, 22]; „*Святий ангеле-хоронителю*, приставлений до моєї грішної душі і до пристрасного мого життя, не покидай мене, грішну, і не відступи від мене за нестриманість мою“ [2, 123]; „О, *святий ангеле Божий*, охоронителю і захиснику моєї окаянної душі і тіла, прости мені все, чим я образила Тебе за всі дні мого життя“ [2, 123]; „... та зараз, посередині служби, перед очима *святотого отця*, із складеними до «отченашу» долонями, Матронка не могла згадати, що саме так вразило її, що в неї навіть дужче забилося серце“ [7, 172].

У Марії Матіос досить багато сакральних лексем, об'єднаних поняттєвим полем *священна особа*. У

межах цього поняттєвого поля виділяються назви учасників та виконавців богослужіння: *papa*, *священик*, *панотець*, *чернець*, *пастор*, *ксьондз*, *проповідник*, *рабин* (*ребе*) тощо.

Номен *священик* є похідним утворенням на слов'янському мовному ґрунті. Відомий із XI ст. зі значенням „священослужитель“, з XII ст. – „людина, яка здійснила священницький подвиг“. Як релігійний термін функціонує у значенні „особа, що займає другий, середній ступінь духовної ієрархії“: „2 березня 1922 року *papa Пій XI* проголосив Жанну д'Арк «другою покровительницею Франції». Першою ж була Діва Марія“ [5, 126]; „Люди все одно щось та сказали би, навіть коли б ти була чесніша за *Папу Римського*“ [2, 43]; „Вибрані природою чи Богом люди стають психотерапевтами, ворожбитами, провидцями, *священниками*, блаженними, богомазами...“ [4, 66]; „Коли Йосип і Марія сховались під осіку від Ірода [...] на трепеті повісився Іуда Іскаріот. А *ребе* казав: «Ішкрайот»“ [3, 41-42]; „–Чи знаєте ви, дітво, де тут у вас живе *ксьондз*? – *Ксьондз*? – перепитала, подумавши Даруся. – А котрий? –А у вас що, два *ксьондзи*? – засміявся чоловік“ [4, 22].

У межах поняттєвого поля *священна особа* виокремлюємо назви виконавців богослужіння та назви учасників богослужіння. Ядерну частину аналізованого макрополя у Марії Матіос становлять номен *панотець*, *священик*, збірні назви *парафіяни*, *паства*: „Я навіть *панотцеві* правду не смію сказати“ [7, 25]; „Та до *панотця* йти тяжче, ніж до дванадцяти удовиць“ [2, 203]; „Фрозина, першою приклякнувши

збоку панотця, щоби було видно усю церкву, рахувала їх майже уголос“ [2, 204]; „Жодному *священику* з тих, що я знала, ніколи було вислуховувати ані мене, ані інших“ [2, 124]; „А тепер, дорогі *парафіяни*, прошу помолитися разом з дванадцятьма вдовами нашого села за нову істину в нашому краї, за справедливу Божу благодать, яку Господь подарує нам при наших ревних молитвах“ [2, 204]; „Онде з Яблунці і *панотця* з *паніматкою* забрали, як простих“ [2, 202]; „То вона іде спершу межі вдовиці, а вже по тому порадиться із *святим отцем*...“ [2, 202].

Назва *чернець* у давньоукраїнській мові функціонувала зі значенням „монах“; похідні утворення – *черниця*, *чернечий*, *чорноризець* (*монах*), *чернецтво*, *чернецтвувати* – збереглися на всіх етапах розвитку української мови. У системі мови і мовлення лексемі *чернець* властиве значення – „член релігійної громади, який прийняв постриг і дав обітницю вести аскетичне життя відповідно до монастирського статусу“. У переносному значенні *чернець* – це людина, що веде строгий аскетичний спосіб життя або виснажена, змучена і зморена людина. Напр.: „Але ходить Маринька-*черниця* по світу зі складеними до молитви долонями – нікому жити не заважає“ [7, 31]. Отож, у творчості Марії Матіос представлено ряд сакральних лексем, об'єднаних поняттєвим полем *священна особа*. У більшості випадків письменниця не відходить від визначеного семантичного вектора зазначених номенів.

У структурі поняттєвого поля *священна дія* виділяються лексико-тематичні групи на позначення

власне священнодій, назв обрядів, молитов, піснеспівів, читань тощо. Така категоризація лінгвістичного простору допомагає виявити сталі й змінні ознаки, що увиразнюють окреслену реалію: „Однаково склали руки до однакового *«отче нашу»*, в один і той же день *святкували Різдво і Великдень*“ [4, 97]; „Ви не вчили нас, тату, *молитися*, то я і не *молюся*“ [8, 62]; „Нічого, що Іван із *Богом* не мав розмови. Але *Біблію читав*. Знає“ [8, 74]; „...[Северина] почала твердо й непорушно *поститися дванадцять п'ятниць* у році. *Першу п'ятницю*, від скверни і хворі, *тримала* на першому тижні Великого посту. Від наглої смерті *постилася у п'ятницю перед Благовіщенням*. Від неправого суду, супротивника й кровопролиття її *захищала велика Страсна п'ятничка*. *Вознесенська п'ятниця боронила* від утоплення. Непокаянну смерть, лісовий блуд, *напасть, полон і гадину відвертала* пісна *п'ятниця перед Петром і Павлом*. Від вогню, пожежі й грому та від смертельних гріхів за неї *заступалася п'ятниця напередодні Спаса*. *Богородична п'ятничка відводила* лихоманку, ворога й меч. *П'ятниця перед Головосіками* – *берегла* від суму. *Охороняла* в дорозі *п'ятниця Здвиженська*. Від наглої смерті, від звіра й усякого гріха *хоронила п'ятниця напередодні архангела Михайла*. А *пости у п'ятницю перед Андрієм та по Різдву Христовому* обіцяли їй найбільшу винагороду – *Господь візьме її душу на небо й запише до своєї небесної книжки*. А ще збереже її від вітру й морозу й порятує від напасти“ [6, 49].

У творах Марії Матіос сакральні лексеми цього поля представлені

досить численно (*причастя, хрестити, сповідь, каяття (каятися), молебень, жертва, поклін, богослужіння, утренья, страсть, панахида, парастас, проповідь, молитва, пом'янути, віра (вірити), часослов, антифон*): „Катрінка, кілька місяців виношена в зубах непорочних сільських молодичь, як здобич у пащі яструба, а по всьому – очищена та *висповідана* в церкві, довго не думала й ради ні в кого не питала, а тільки найперше *охрестила* дівчинку... Севериною“ [6, 6]; „І всі четверо звернули очі й складені до *молитви* долоні до Матері Божої під рушником посередині стіни“ [7, 21]; „А тепер, дорогі парафіяни, *прошу помолитися* разом із дванадцятьма вдовами нашого села за нову істину в нашому краї, за справедливую Божу благодать, яку Господь подарує нам при наших ревних *молитвах*“ [2, 204]; „Далі вона розтирала сухою золою шкіру рук. Грудей. Стегон. Ніби купалася вперше в житті. Чи як перед першим *причастям*. Або *вінчанням*“ [7, 83]; „Колінопреклонний дух – ще не є *каяттям*, очевидно“ [2, 139]; „– ...мамко наша солоденька... – *голосила Варварка* крізь відчинені хатні вікна, а поміж її плачу рівно лився *псалтир* – «дивні діла твої, Господи...» – тонким Федусевим голосом“ [2, 186]; „І не сказав панотець у неділю на *службі Божій*, що діється не Господня, а сатанинська воля у їхньому селі, а може, й по всьому світу, і треба ставати на порятунок краю“ [2, 201]; „Раз у рік *сповідалася*, однак *сповідь* не давала мені полегшення, бо це була *сповідь* гурту, коли священник запитує одночасно кількох *сповідальниць* про їхні *провини* і сам собі відпові-



дає“ [2, 124]; „Чи дитина *спокутує* гріхи їхнього роду?“ [2, 60]; „Вона би *вистовідалася* йому, як перед *причастям*“ [2, 66].

У межах поняттєвого поля *священна дія* можна виділити і декілька підгруп, зокрема, лексико-тематичну групу на позначення назв богослужінь та лексико-тематичну групу назв священнодій. Найчастотнішим є номен *хрестити, хреститися*. Як відомо, на основі зближення значень лексем *хреститися* і *хрестити* в сучасній українській мові останнє набуває значення „зображувати знак хреста над ким, чим-небудь рухом правої руки“, на ґрунті метафоричного перенесення вживається у значенні „давати прізвисько, називати кого-, що-небудь якимись словами; лаяти“ [11, 141]. Напр.: „...Ви виділи, Михайлюню, вона *хрестила* ся і казала «отче наш», вона вкривала Божу Матір, і їй не горіло ні лице, ні совість, і пальці їй не скрутило“ [7, 172]; „*Хрестіть*ся, дітво, рано і увечір *хрестіть*ся, та просіть Бога, аби вас обминула така тяжка судьба“ [7, 188].

Категорія *священного часу* в лінгвістичній картині світу репрезентує його передовсім у нелінійному вимірі та взаємодіє з іншими – сакральним часом, фольклорним, мітологічним: „Певна річ, у цьому безбожному колгоспі змушують сокиру брати мало не на *Великдень*“ [2, 58]; „На другий день після *Петра-Павла*“ [3, 235]; „Петро Северин син Івана перестав ходити до Катрінки рівно за день до *Маковея*“ [6, 5]; „А за тиждень до *Головосік* у Панську Долину вперше за цю першу війну на сірих конях влетіло чуже військо“ [6, 5].

Отже, темпоральна складова сакрохронотопу прози Марії Матіос (йдеться тут, зокрема про романи, які можна було б умовно назвати творами „гуцульського циклу“ – за визначенням Ігоря Набитовича) має ритуально-літургійний характер, „заокруглюючи“ рік „від Різдва до Різдва“, або від Великодня до Великодня. (Сьогодні *Великдень* і вона вбувалася у дуже давні, але все ще великодні черевики. А завтра Даруся їх скине до *другого Великодня* та й уже ходитиме на босу ногу) [10, 518].

У текстах Марії Матіос найчастіше трапляються назви християнських свят (геортонімів) – від найбільших (Великдень, Різдво) до великих і звичайних (Водохреще, Благовіщення, Спаса, Петра-Павла, Дмитра, Здвиження, Іллі, Івана Купала, Главосіки, Миколая, Михайла, Маковія, Покрови, Перша Пречиста (перша Богородиця), Андрія, Друга Пречиста, Катерини, Юрія, Василія тощо): „...як приходять до християн три празники в гості Як *святе Рождество*, Як *святий Василій* і *святе Водохреще*“ [5, 73]; „Випрощаємося перед *Великоднем*“ [3, 85]; „Пурім юдеї Тисової Рівні вже святкували десь трохи більше, ніж через місяць після *християнських Різдвяних свят*“ [3, 45]; „...злягла би на *Різдво* і на *Миколая*...“ [3, 8]; „Щастя-здоров'я, зі *святим Василієм! Христос народився!*... відповіли „*Славімо Його!*“ [3, 10]; „...чужі люди не могли перебити Святої Коляди...“ [3, 10]; „Жінка моя вломила ногу, а я лиш уночі з лісу, із бутина прийшов. А *Юрія* – на носі. Ще такого не було, щоби город у мене до *Юрія* не веснувався“ [7, 242].

У більшості випадків письменниця вдається до народних, а не ка-

нонічних назв християнських свят: Коляда (Різдво Христове), Великдень (Пасха), Спас (Преображення Господнє), Страсть (Страсний четвер), Івана Купала (Різдво Івана Хрестителя), Чесного Хреста (Здвиження), Головосіки.

Відтак із упевненістю можемо сказати, що сакральні лексеми різних поняттєвих полів у поетичних текстах Марії Матіос часто зазнають несподіваних модифікацій, перетворень, додаткових семантичних, асоціативних чи символічних прирощень. Однак, як би далеко не відходили від ядра (переміщувалися на периферію семантичної структури), вони завжди зберігають первісну сакральну семантику, що не профанується і не змінює своєї священної суті.

### Bibliography and Notes

1. Брокгауз Фритц Ринкер, Герхард Майер, *Библейская Энциклопедия Брокгауза*, Кременчуг 1999, с. 867.
2. Матіос Марія, *Життя коротке. Книга прози*, Львів 2001, 236 с.
3. Матіос Марія, *Нація. Проза*, Львів 2002, 216 с.
4. Матіос Марія, *Солодка Даруся*, Львів 2004, 176 с.
5. Матіос Марія, *Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів*, Львів 2006, 136 с.
6. Матіос Марія, *Москалиця*, Львів 2008, 64 с.
7. Матіос Марія, *Вибране*, Львів 2011, 424 с.
8. Матіос Марія, *Армагедон уже відбувся...*, Львів 2011, 112 с.
9. Мацьків Петро, *Концептосфера Бог в українському мовному просторі*, Київ-Дрогобич 2007, 332 с.
10. Набитович Ігор, *Універсум са-сцит'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Львів 2008, 600 с.
11. СУМ, *Словник української мови*: В 11ти томах, Том 2, Київ 1970, с. 141.

**Oksana Mykytiuk**

**LINGUALIZATION OF TERRITORIAL SUBCODES  
IN THE LANGUAGE WORLDVIEW OF DMYTRO DONTSOV**

Lviv Polytechnic National University, Ukraine

**Оксана Микитюк**

**ЛІНГВАЛІЗАЦІЯ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ СУБКОДІВ  
У МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ДМИТРА ДОНЦОВА**

*Abstract:* The article deals with the basic territorial names, which reproduce the language worldview of Dmytro Dontsov. It was found out that the informational crucial dominants in the system of toponymic names are choronyms Ukraine, Russia, oikonym Kyiv, macrotoponyms Europe, America and others. It is shown how the territorial subcodes of *The Spirit of Our Past* and *Literary Essays* update the author's demands for the development of a strong state and ideologically influence the formation of a state-created worldview.

*Keywords:* language worldview, toponymic names, state-created worldview, Dmytro Dontsov

Основу когнітивної лінгвістики з'ясував свого часу Іван Франко, який вважав, що феномен мови, це «глибокий психологічний проблем, якого коріння сягає малодосліджених досі тайників – зв'язку людської психіки з тими ніби конвенціональними, а проте так дивно органічними системами звуків, що називаємо *рідною мовою*» [11, 602]. Отже, важливим є синтез когнітивної лінгвістики, що «безпосередньо співвідноситься з проблемами творення національно-мовної картини світу, особливостями її репрезентивності на різних рівнях» [5, 199], та персонології, що передбачає ви-

вчення «мовної особистості» [7, 23]. Відтак на основі текстово-когнітивного аналізу творів Дмитра Донцова актуальним є розгляд базових територіальних субкодів, що відтворюють погляди автора та ілюструють націє- та державотвірну функції мови.

Метою запропонованої статті є характеристика неповторного фокусу мовного світу Дмитра Донцова на основі системи топонімних назв. Тому спробуємо: 1) виявити значення навантаження назв місцевості в творі «Дух нашої давнини» та «Літературній есеїстиці», 2) з'ясувати причину та потребу вживання тери-

торіяльних субкодів у творах мислителя.

Цільне місце в науково-публіцистичному тексті відіграє онімна, зокрема, топонімна лексика. Кожен топонім є своєрідним асоціативним мовним кодом, що скеровує читача до місця подій, наголошує на психологічних та емоційних чинниках зображуваного, з'ясовує суть української ментальності, позаяк «ментальність – це національний дух народу, а мова – тіло, в якому втілено цей дух» [9, 208]. Топонімні назви є важливим елементом у побудові цілісного тексту та елементом індивідуального стилю автора. Лінгвалізація авторської картини світу Дмитра Донцова крізь призму територіяльних субкодів має такі домінанти: 1) характеристика стрижневого хороніма *Україна* (*Русь*, *Малоросія* тощо) з метою впливу на свідомість та мислення українців; 2) протиставлення *України* та *Росії* (*Московії*) для актуалізації ідейної боротьби; 3) зображення політичної належності *України* (на тлі інших держав); 4) розгляд ойконіма *Київ*, що є тлом для увиразнення позиції ідеолога; 5) показ хороніма *Росія* (*Московія*) як основи руйнування української ідентичності; 6) аналіз великих етнічних територій внаслідок всеохопності мислення автора (це макротопоніми *Європа*, *Америка*, *Азія*).

Мовну систему творів Дмитра Донцова марковано індивідуально сутнісними територіяльними назвами, що творять своєрідні субкоди, зрозумілі своїм та чужі для ворогів.

1. Для формування державницької позиції базовим назвами топонімного простору творів «Дух нашої

давнини» та «Літературної есеїстики» є: *Україна*, *Русь*, *Руська земля*, *Малоросія*, *Україна Малоросійська*.

Хоронім *Україна* – стрижневий у побудові текстів Д. Донцова, позаяк актуальним є питання: «З яких причин і через що спустошена наша земля?» Мислитель причину занепаду держави вбачає не в багатстві землі, не в народі (його свідомості чи добробуті), а лише у третім, «у найважливішій складнику, – провідній верстві» [3, 10]. Тому врятувати країну може «лише аристократія, каста ліпших людей» [3, 5], «бо немногим лиш дано звершити многое» [3, 6]. Автор переконаний, що «ідеї традиційної, воюючої *України* мають бути ще більш інтенсивно ширені» [3, 7], тому необхідно відновити державу, про яку в *Літописі* пише Величко як про «землю обітовану, медом і молоком кипящую» [3, 10]. Таким чином, Дмитро Донцов актуалізує хоронім *Україна* як ідеологічну домінанту, що має відродити власну неповторність у світі та стати основою державотвірних процесів. Прикметно, що «у листах гетьмана Мазепи вперше натрапляємо на майбутній хоронім *Україна*» [10, 328], а «під час розвитку козацького руху термін *Україна* обіймав щораз більшу територію, аж поки не став власною назвою нашої держави – хоронімом, а відтак і політонімом» [10, 329].

На тлі уживання хороніма *Україна* в тексті *Дух нашої давнини* та *Літературній есеїстиці* простежено, як ворог понищив та спустошив українську землю в XIII ст., як народницька й марксівська інтелігенція (від 60-х років XIX століття) не створила ідейного зв'язку з до-

бою козацької аристократії. Проте привертає увагу, що *Україна* перша почала боротьбу з большевизмом, «виявляла “одчайдушність”, яка подекуди нагадувала полум’я Хмельниччини» [3, 150]. Відтак Україна перша могла б «покласти почин новій ері [...], коли б перша рішучо й безповоротно скінчила з отрутою лібералізмів, марксизмів...», ставши формотворцем, що перетворює «Невидиме у Видиме» [3, 150]. Номінація *Україна* – основа для тлумачення політичних максимів Дмитра Донцова. Недаремно «найяскравішим виявом народження нової свідомості став уживаний хоронім *Україна*, що згодом призвело до радикальних змін у топоніміці, політонімії та етніонімії» [10, 113].

Одним зі завдань текстів Дмитра Донцова є з’ясування причин українських поразок, що закорінені у проблемах колоніального минулого, та напрацювання ідей, що допоможуть створити покоління борців. Відтак хоронім *Україна* в текстах мислителя не лише синонімічний зі словом *Русь*, а й своїм першопочатком має назву *Русь*, *Руська Земля*. Автор переконаний, що країна може «знайти спасенний вихід» у «прикметах, життєвім стилі володарських верств князівської *Руси*, литовсько-руського лицарства й козацької старшини» [3, 34]. Позаяк «теорією “вічної ненависти й боротьби з кочовим сходом” жила князівська *Русь* і нею сковувала в одну культурну громаду націю» [3, 35], то характерно, що ідеолог українського націоналізму вживає слово *Русь* у таких контекстах: остання спроба князівської *Руси* [3, 16], князівська каста київської *Руси* [3, 35], інте-

реси *Руської Землі* [3, 35], культура князівської *Руси* [3, 35], старі чесноти старої *Руси* [3, 37], непохитна оборона віри й церкви *Руської Землі* [3, 37], у князівській *Русі* володарі не дбали про «фізичне збереження нації» [3, 89].

Дмитро Донцов подає топонімні назви *Руська Земля*, *Україна Малоросійська*, щоб показати різні періоди існування цього споконвічного краю. Автор безжально критикує «одвічних смердів», які сиділи на своїй землі та тішилися садками, черешнями, пшеницею, вважає ганьбою, коли є «ота “розслабленість ледача і серця, й розуму, і рук”» [3, 41]. Такі українці «ставали потім татарськими людьми», це «ті самі “невістюхи”, що з них кпили хмельничани..., замкнуті в своїм загумінку, не вразливі на такі ідеї як *Руська Земля*, *отчизна*, *Україна Малоросійська*, віра і слава» [3, 41]. Прикметно, що Тарас Шевченко назву *Малоросія* вжив «саме як слово ганьби й погорди. “А на Україну не поїду, цур їй, там сама *Малоросія*”, писав він в однім листі» [8, 29].

Отже, вживання хороніма *Україна* ідеологічно зорієнтовує читача на героїчне минуле, на необхідність могутньої влади («касти луччих людей»), на творення сильної самостійної української держави та впливає на формування націє- та державотвірної позиції.

2. Протиставленням *України* та *Росії* (*Московії*, *Московщини*, *Москви*) Дмитро Донцов увиразнює політичну боротьбу в духовій царині та шукає ідеологічних чинників впливу на ситуацію. Мислитель акцентує: «Конфлікт між *Україною* та *Росією* був засадничої природи, яка виключа-

ла компроміси» [3, 28], лише вимагала боротьби, тим більше, коли перед українцями виріс такий противник як большевизм. Після подій 1917 року Росії треба було протиставити щось сильне, величне та могутнє, проте «наша інтелігенція відпекувалася і назви, й духа мазепинства» [3, 29-30], натомість Москва (у значенні Московія) для боротьби з Україною мобілізувала і втілювала загарбницький дух Петра I і Єкатери́ни II. А найбільшою суспільно-політичною проблемою, на думку автора, є мислення наших культурно-просвітницьких діячів, бо, наприклад, «Куліш і Драгоманів, виходячи з інтересів і кругозору сільської громади або хутора, з кругозору хохла, що “не в його душі була державність”, – прийшли до пропаганди злиття України з Московщиною» [3, 44].

Аналітика Дмитра Донцова стосується всього періоду існування України, ворогом для якої була то царська, то большевицька Росія, що не змінювало суті її політики. Тому протиставленням української позиції до російської автор намагається використати можливість компромісів, а методами ідеологічної боротьби обстояти українську ідентичність на власній землі.

3. Хороніми Україна (Малоросія), Великоросія, Польща, Чехія, Нижегородська губернія, Баварія, Прусія є основою для зіставлення різних позицій. Звернення Дмитра Донцова до інших територіяльних назв віддзеркалює гетеростереотипні [2, 37] судження, що дозволяє за «посередництвом особливостей формування національних образів» [1, 23] подати уявлення одного етносу про інший.

Усі перелічені топоніми дають політичне розуміння належності кожної держави до самостійної чи підлеглої та показують їхнє співіснування в певний час. Дмитро Донцов зіставляє Україну (як геополітичну одиницю) з різними країнами (Великоросією, Польщею, Чехією, Нижегородською губернією, Баварією, Прусією), щоб пояснити, «яким нескристалізованим було у наших політиків поняття власної отчизни» [3, 121]. Наприклад, «Драгоманів “завше думав, що Малоросія відноситься до Великоросії не так як Польща, а тим паче Чехія, але і не так як, напр., Нижегородська губернія до Московської”, отже була ця українська нація не зовсім ідентична з пануючою, але все ж таки творила лише окрему галузку... Костомаров писав до “Колокола” Герцена, що “Україна хоче свобідного селянства і рідної школи, а в решті не бажає собі нічого власного, крім спільного з Росією”... В “Хліборобській Україні” відношення нашої країни до Росії при прирівнювалося до відношення Баварії до Прусії» [3, 121]. Дмитро Донцов висновкує: «В рамках цих поглядів на націю нашу вміщалися очевидно й теорії “трьох Русей”, СССР, федерації й ин.» [3, 121].

Таким чином, мислитель стверджує, що українські громадсько-політичні діячі того часу (Драгоманів, Костомаров та ін.) не були перейняті державницькими завданнями, що призвело до колоніального статусу України.

4. Ойконім Київ. Україна цілком очевидно зіставлена з топосом головного міста Києва, що був осередком політичного, релігійно-культурного життя та «вказував Україні

її історичний шлях» [4, 383]. Увиразнювальні прикладки відтворюють позицію та світогляд автора щодо Києва, наприклад, це: *місто-світоч, місто-маяк, культурно-політичний смолоскип* [4, 383], *носій історичної місії України на межі християнської культури* [4, 389]. Дмитро Донцов на чільне місце ставить позицію керівної верстви княжого Києва та козащини, де панував «індивідуалізм і егоїзм» [3, 37], захоплюється «культурою старого Києва» [3, 42], бачить, як «слава дзвенить у Києві» [3, 123].

Очевидно, що ойконім *Київ* у Донцова має бути взірцем колишньої слави та могутності, яка й на сучасному етапі має бути відновленою.

5. Хоронім *Росія (Московія)* – це предмет постійного розгляду автора, бо внаслідок історико-політичних чинників *Україна* завжди потрапляла під різноманітні впливи цих північних сусідів. Утворення назви *Росія* подає професор, митрополит, перекладач Біблії, провідний фахівець з історії мови Іван Огієнко: «І тільки з Петром I помалу змінюється стара назва *Московія* на стару українську назву *Росія*, в чому допомогло Петрові його українське оточення. З XVIII ст., з часів Єкатеріни II, ця назва *Россія*, руський, російський, росіянин уже сильно закріпилася й стала вседержавною» [6, 104]. Синтезує походження слова *Росія* професор, мовознавець Ірина Фаріон: «Компонент *рос-* народився у канцеляріях грецького патріярха, де *Русь* перекладали як *Ρως*, а відтак і похідні від цього хороніма звучали як *Рбсея* і *Рбсія*, *рбскій* і *рбсійскій*, замість питомих *Русь*, *руський*. Отже,

тодішня мовно-етнічна свідомість засвідчує інше уявлення про походження цієї лексеми, що найповніше виявлено в українській історіографії XVII ст.» [10, 185]. *Росія* в рецепції Дмитра Донцова – це «північні кочовики» (з якими необхідно було боротися, бо таким було «героїчне наставлення нашого минулого» [3, 28]). Крім того, автор дає сутнісну характеристику позиції «ліберально-большевицької *Росії*» [3, 28], що впливала на політичний світогляд та події в Україні.

Хоронім *Росія* набуває актуальності для показу зрадництва українців, наприклад, Гладкий (кошовий Задунайської Січі) «всупереч волі козацтва переходить до *Росії*, проклятий козаками, перекидається до царя» [3, 19]. Дмитро Донцов подає причину цього вчинку: позаяк Гладкий – ставленик жонатих козаків, походить із кріпаків-біженців, які не хотіли воювати [3, 19]. Отже, «змужичення» провідної касты через «великі втрати її ліпших елементів на війні й через заневищення касты гіршим елементом» [3, 19] призвело до упадку гетьманської держави.

Назва головного міста (*Москва*) нечасто є у творі. Здебільшого *Москву* показано як країну, що «дуже мало дбала про матеріальні інтереси свого народу» [3, 10].

Отже, усі назви північно-східного ворога (*Росія*, *Московія*, *Московщина*, *Москва*), уживані в текстах мислителя, є тлом для формування власної позиції.

6. Макротопоніми *Європа*, *Азія*, *Америка* у текстах Дмитра Донцова подано у кількох аспектах. Перший – це показ слави козацької *України* у

світі, бо за універсалом Хмельницького ми є відомі не лише «в части світа *Європи*», але і в «одлеглих за морем Чорним странах *Азії*» [3, 123]. Другий аспект звернення Д. Донцова до макротопонімів пов'язаний зі з'ясуванням причини кризи *Європи*, що полягає у «бунті мас» («за влучним висловом еспанця *Ортегу*» [3, 141]). Мислитель акцентує на необхідності керівної еліти в *Європі*, давній устрій якої тримався на трьох китах: Бог, король і лицар. Але «вожаки разом з цілою демократичною суспільністю *Європи* почали думати не про добро загалу», а про добробут кожної особи, «тоді зачався той упадок нашої цивілізації, якої свідками ми є тепер» [3, 90] (одночасно як і відсутність керівної верстви в *Україні* призвела до численних проблем). Тому культурно-політична криза *Європи* набула «вигляду катастрофи» [3, 140].

Дмитро Донцов підсумовує, що, усунувши «царів, панів і попів», демократія на їхнє місце не поставила відповідно приготованої керівної верстви. Відтак для кандидата на демократичного міністра не вимагалася ні особлива мудрість, ні відвага, ні шляхетність душі, вистарчило, щоб він походив «із народу і його любив» [3, 141]. «Большевизм» («з ентузіазмом прийнятий голотою») набув в *Європі* такого вигляду: «Замість нової ідеї нового державного авторитету – звичайну тиранію й рабство мас; замість скріплення ідеї Бога – крайній матеріалізм, який скорше чи пізніше є гробокопателем суспільности» [3, 142]. Зрозуміло, що це стосується України, бо моральний розклад, який принес-

ла «большевицька навала до нас, роз'їдає й демократичну *Європу* й *Америку*» [3, 150].

Макротопоніми творів є основою формування світоглядних позицій читача, мотиваторами для зміни ситуації сьогодення. Дух сильних українців, які перші увійшли у зв'язки з *Європою* [3, 125], має стати символом відродження української величі.

Отже, топонімний зріз текстів *Дух нашої давнини* та *Літературної есеїстики* відтворює системний плян побудови міцної української держави та ілюструє мовно-політичний світогляд автора. Базові територіяльні назви творять своєрідні функційно різномірні субкоди, що інформаційно скеровують читача до часу та місця певних подій, актуалізують авторські вимоги щодо виховання покоління борців, ідеологічно впливають на формування державотвірного світогляду та репрезентують Дмитра Донцова як мовну особистість з притаманною йому системою поглядів на світ.

### Bibliography and Notes

1. Богдан Світлана, *Вербалізація лексичного регулятиву Німеччина в епістолярних текстах Лесі Українки*, [у:] *Лінгвостилістичні студії*, Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки 2016, Випуск 4, с. 23-38.
2. Бацевич Флорій, *Словник термінів міжкультурної комунікації*, Київ: Довіра 2007, 207 с.
3. Донцов Дмитро, *Дух нашої давнини*, Львів-Київ 2011, 160 с.
4. Донцов Дмитро, *Літературна есеїстика*, Дрогобич: Відродження 2009, 688 с.



5. Загнітко Анатолій, *Сучасні лінгвістичні теорії*, Донецьк: Донецький національний університет 2006, 338 с.

6. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон), *Історія української літературної мови*, Київ: Наша культура і наука 2001, 440 с.

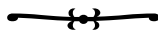
7. Космеда Тетяна, *Ego і Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу*, Дрогобич: Коло 2012, 372 с.

8. Маланюк Євген, *Малоросійство*, [у:] Idem, *Малоросійство. Нариси з історії нашої культури* (уривки), Київ 2012, 72 с.

9. Ткаченко Орест, *Українська мова: сьогодення й історична перспектива*, Київ: Наукова думка 2014, 512 с.

10. Фаріон Ірина, *Суспільний статус староукраїнської (руської) мови у XIV–XVII століттях: мовна свідомість, мовна дійсність, мовна перспектива*, Львів: Видавництво Львівської політехніки 2015, 656 с.

11. Франко Іван, *Двоязичність і дволичність*, [у:] Idem, *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Том 54: *Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896 – 1916*, , Київ: Наукова думка 2010, с. 600-615.



**Yaroslav Yaremko**

## **EVOLUTION OF THE CONCEPT *NATION* IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN POLITICAL THOUGHT**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Ярослав Яремко**

## **ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПТУ *НАЦІЯ* В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ДУМКИ**

*Abstract:* The article deals with the concept “nation” as a versatile mental formation, its conceptual and axiological content is researched, the semantic associations are characterized on the basis of the cognitive-discursive approach, connected with a concept. It provides a comprehensive description of a modern multidisciplinary national political world’s picture as a cognitive and psychological image of the nation, its political culture. The mechanism of the research is implemented in the light of the key conceptual notions of the modern politology such as: politics, state, nation. The methodological basis of the lingual-cognitological analysis of the conceptual notions is the triad “culture – consciousness – language”. In this context the research analyzes the semantic transformation of the political term as a representant of a logical-conceptual beginning into a concept – lingual-cognitological phenomenon. Expanding the research paradigm – from linguocentric (structural) to the anthropocentric (ethnocentric) reveals discursive essence of the term politonim, its value, features and functions in a real communicative process. It also enables to describe not only lingual but also ideological and cultural coding system in the political terminology.

*Keywords:* concept, state, nation, communication, meaning, connotation

У характеристиці феномену *нації* існує досить широкий спектр думок. Такий різнобій можна пояснити нетотожністю методологічних підходів до тлумачення цього поняття, його «прив’язаности» до світоглядно різної політико-ідеологічної системи координат, складністю самого процесу націєтворення тощо. У типології визначень простежуються два різновиди: генетичний та

структурний. Генетичні визначення *нації* ґрунтуються на таких чинниках, як спільність Духу, крові, а навіть раси [8, 293]. «Інші висували на перше місце волю, спільну психіку, єдину культуру, характер» [8, 293]. У цьому контексті показовим є трактування Володимира Антоновича, який визначальним критерієм *нації* вважав особливості характеру, зумовлені як природними чинниками,

так і культурно-історичними. «За національність треба вважати суму таких прикмет, якими одна група людності відрізняється від цілого ряду інших груп, – підкреслював В. Антонович. – Прикмети бувають двох родів: одні природжені людям, спадкові, що залежать від складу раси, від впливу природи місцевої; їх можна знайти стежкою антропологічною, дослідом з анатомії та фізіології чоловіка. Другі прикмети здобуваються вихованням і залежать від вишини розвитку культури та від минулого життя народу, себто від його історії. Сума таких прикмет виявляє нам етнографічну індивідуальність, окрему національність [...]. Нація – група людей *рідних і близьких* (письмівка наша – Я. Я.) між собою натурою, хистом, вдачею, дотепом, вдатністю, темпераментом. В оцій *близькості і ріднині* треба спостерігати дві речі: – одну – ті осібності та відміни, якими сама природа наділила людей, з якими чоловік починає життя своє, як із природженим, зі своїм власним; – другу – се ті осібності, що з'явилися і виростили на ґрунті перших не самі по собі, а вироблено їх історією нації, її культурою й історичним вихованням. Вони більш чи менш бувають оригінальні і залежать від того: чи щасливо, чи безталанно переходила історія нації» [1, 4]. У семній організації глибинного визначення політоніма *нація* звернемо увагу на стрижневі семи «*близькості*» і «*ріднини*», які пов'язані з етимологією латинського слова *natio* «народження, походження, рід; народ, нація» [4, 53]. Семантичний зв'язок із первинним значенням інтернаціоналізму *natio* простежується в англійсь-

кій та в усіх романських мовах, де корінь цього слова пов'язаний із народженням: як-от у лексемах *natio* і *native* «рідний» [5, 434].

Структурне визначення *нації* полягає у переліку ознак, які характеризують суть цього феномена. Однак у межах структурного різновиду різнобій тлумачень теж є очевидним. У советський період із зрозумілих причин акцентувались матеріалістичні складові цього поняття. Так, *Філософський словарь* (1986) зазначає: «*Нації* притаманна передусім спільність матеріальних умов життя: території та економічного життя; спільність мови, відомих рис національного характеру, які проявляються у національній своєрідності її культури» [17, 311].

Неважко помітити, що між генетичним та структурним підходами у визначеннях терміна *нація* межа є аморфною, розмитою. Тож відношення між ними є не контрарними, протиставними, а комплементарними, взаємодоповнювальними. Синтетичний підхід до тлумачення цього політоніма простежуємо у *Словнику української мови*, де зафіксовано: «*Нація* – конкретно-історична форма спільності людей, об'єднаних єдиною мовою і територією, глибокими внутрішніми економічними зв'язками, певними рисами культури і характеру» [14, 233].

У терміносистемі сучасної політології семантичне наповнення політоніма *нація* помітно еволюціонувало, охопивши етнічні, політичні, духовні й духові, психологічні ознаки: «*Нація* – історична соціоетнічна, політична, духовна спільнота людей із певною психологією, самосвідомістю, спільною територією,

економічним життям, культурою, мовою» [9, 397].

Сучасна західна концепція *нації* ґрунтується на найважливішій ознаці – національній державі на певній території або змаганні до неї. Поширеним у західній політології є погляд на *націю* як «сукупність людей, що має власну назву, свою історичну територію, спільні міти та історичну пам'ять, спільну масову, громадську культуру, спільну економіку і єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів» [13, 23]. Названі вище структурні ознаки, а також мова, походження, ментальність, національний характер є синтезою ідентифікувальних (отожнення себе з членами свого етносу) та диференціувальних (відокремлення від інших етносів) ознак і формують основу етнічної ідентичності (*identicus* (лат.) – однаковий, тотожний). Як бачимо, етнічна ідентичність опирається на два складники: 1) когнітивний (знання про свій етнос, його прикмети, історію, стосунки з іншими етносами тощо – самопізнання є передумовою і компонентом ідентифікації та знання про інші етноси, насамперед ті, з якими етнос більше чи менше контактує) та 2) емоційно-аксіологічний (ставлення до свого етносу та своєї належності до нього, бажання зробити свій внесок у його поступ, відданість йому, етнічна солідарність тощо) [10, 223]. Кристалізація власне етнічної ідентичності є першим етапом у становленні *нації*, надаючи їй етнографічного змісту. Етнічне самоусвідомлення є прерогативою культурної еліти. Своєю різнобічною культурно-просвітнянською діяльністю (вивченням

фольклору, мови, історії, звичаїв і вірувань, укладанням словників, виробленням загальноетнічної культури) вона закладає культурні підвалини націєтворення.

На початковому етапі становлення *нації* простежуємо взаємодію концепту *нація* із концептом *культура*, а точніше – із її стрижневими компонентами *історією* та *мовою*. Об'єднує ці поняття те, що вони виступають найпотужнішим джерелом формування національної ідентичності, вагомим консолідаційним, націєтворчим чинником, без якого важко уявити повнокровне життя національного організму. Підкреслюючи екзистенційну значущість *мови* та *історії* для буття нації, політологи часто вдаються до використання метафоричного переосмислення соматичних назв (*серце, нерв*): «Ніщо так не мобілізує *націю*, як культура. Існували *нації* і без держави – як-от довший час італійці, поляки, німці чи, зрештою, українці. Але їх єднала спільна культура. А серед тієї культури найчутливішими є історія та мова. Вони – *нерв*, що творить зв'язок між минулим і сучасним, надає сенс і гідність нашому життю. Зачепіть цей *нерв*, натисніть на нього і закричите від болю» (Ярослав Грицак).

Концепт *нація*, крім етнографічного змісту, пов'язаного з етнічною ідентичністю, має і політичний зміст, що опирається на громадянську (політичну) ідентичність. *Громадянська ідентичність* є результатом політичної самоорганізації достатньо розвиненої етноспільності. Цей вид ідентичності формується на основі усвідомлення індивідом своєї належності до спільноти гро-

мадян конкретної держави. Адже саме у своїй державі може всебічно реалізуватися концептуальна особистість – чи індивід, чи нація («колективний індивід», «збірна особистість»). Саме держава виступає гарантом політичної незалежності, до якої прагне на другому етапі націєтворення політична спільнота. У таких суспільно-політичних умовах процеси націєтворення і державотворення є взаємозумовленими – в надрах одного зароджується інший. Тому на цьому етапі концепт *нація* перетинається з концептом *держава*, внаслідок чого його семантичне поле набуває «прирощень» смислу, нових конотативних відтінків, асоціативно-оцінних рядів.

Два різновиди ідентичності – етнічна та громадянська – як відображення двох етапів націєтворення дали підстави запровадити терміносполуки *етнічна нація* та *політична нація*, які, на думку Анатолія Свідзинського, є «дуже невдалими термінами. “Етнічна нація” ще далеко не нація, це в кращому разі етнос, в гіршому – етнічний субстрат. “Політична нація” – це взагалі екзотичне утворення, нестійке в історичному часі. Випадки суто політичного об’єднання різних етносів мають маргінальний характер (Канада нині багато потерпає від міжетнічних суперечностей, у США після переходу від політики “плавильного казана” до політики культурного плюралізму такі суперечності неминуче будуть зростати)» [12, 278-279].

В українському політичному дискурсі тлумачення поняття «*політична нація*» часто здійснюється через аксіологічні параме-

три, у яких знівельовано етнічний компонент, як от: «Безсумнівно, нам і надалі необхідно будувати *політичну націю* не на етнічній основі» (Олександр Дергачов). Імплікатура «*не на етнічній основі*» набуває демоліберальної конкретики у мовленні іншого політолога, який «виступив з черговим прожектором консолідації України на основі так званого мультикультуралізму, коли в країні немає жодної об’єднуючої культури, титульної нації. А є щось подібне до етнонаціонального Ноева ковчега, де “всякої тварі по парі”, де суспільна мозаїка різних культур, де жодна культура не має пріоритету, а поняття “корінний народ” втрачає будь-який сенс. Відповідно, країна перетворюється на абстрактну територію, а нація – на певне збирище індивідів, позбавлених етнічного, культурного й історичного ґрунту» (Ігор Лосєв).

У посттоталітарному комунікативно-інформаційному просторі, де комуністичну глобалізацію змінила тотальна глобалізація лібералізму, виникає загроза ідентичностям (етнічній, національній, мовній, культурній, релігійній) корінного населення (титульної нації). Це змушені були визнати лідери європейських держав (Франції, Британії, Німеччини), які публічно, на підставі досвіду своїх країн, заявили, що політика мультикультуралізму зазнала краху.

Нівеляційні хвилі глобалізації повсюдно проникають і в українську політичну дійсність. Мало того – їх вплив часто штучно посилюється тими, хто «волів би утворити під назвою *української нації* дефектну “*чистополітичну*” націю», а Українську

державу зробити якимось космополітичним об'єднанням. Вони не від того, щоб побудувати незалежну Україну, але без домінуючої української культури. Це так само шкідливо, як і протилежна крайність, про яку писав Дмитро Донцов. Таким чином, за терміном *політична нація* стоїть не просто дефектне уявлення про націю, а й шкідлива, ворожа для української державности вигадка. Українська нація має бути етнополітичною єдністю, як і всяка повноцінна нація» [12, 279-280].

Трактування *нації* як діалектичного, гармонійного зв'язку «громадянського» й «етнічного» простежуємо і в концепції політолога Романа Шпорлюка, який на основі свого закордонного досвіду (зокрема комунікативного) стверджує: «усі нації є водночас і “громадянськими” й “етнічними”; кожна *нація* має певний мовно-культурний стрижень, певне ядро, хоч би якою “надетнічною спільнотою” вона себе проголошувала (як ССРСР) і хоч би які (як США) “позаетнічні політичні концепції громадянства” сповідувала. Навіть у найліберальніших багатомовних-багатокультурних державах котрась мова й культура завжди виявляється трішки рівнішою від інших» [11, 292].

Менталітет ліберальних американців, що проявляється передусім у системі цінностей, характері, вчинках, комунікативній поведінці, сконденсовано характеризує їхня ж фраза: «*Бог допомагає тому, хто допомагає собі сам*». А оскільки вони й не менші демократи, то у мовній сфері цю допомогу собі розуміють так: «Дуже небезпечно дозволяти, аби двомовність і надалі поширю-

валася. Ми повинні наполягати на тому, що англійська є нашою спільною мовою... Це те, що об'єднує нас». Так сформував стрижень державної мовної політики спікер палати представників США Ньют Гінгріч після референдуму у Квебеку, результати якого засвідчили про реальну небезпеку відокремлення цієї франкомовної провінції від високо-розвиненої Канади. Зауважимо, що у США «двомовність уведено тільки в освітні програми з метою адаптації дітей іммігрантів, які навчаються за двомовними програмами у середньому не більше трьох років» [7, 16]. Треба визнати, що за масштабами двомовності в Україні демократії незрівнянно більше, особливо у контексті ухваленого 3 липня 2012 р. закону *Про засади державної мовної політики*.

Те, що цей заполітизований «мовний закон» було ухвалено з порушенням Конституції України, норм регламенту і процедури розгляду, виразно ілюструє: розвиток концепту *мова* надалі не відповідає статусу мови, що проголошена державною. «Демократичні» маніпуляції мовою в сучасному культурно-інформаційному просторі лише підтверджують невтішне передбачення Івана Дзюби, який більш як за десятиліття до цього застерігав: «Немає сумніву: за рахунок капітуляції в мовному питанні, за рахунок української мови намагатимуться компенсувати політичні та економічні прорахунки, соціальні біди. Українською мовою торгуватимуть у передвиборчій метушні. На українській мові як емблемі українства окошиться невдоволення багатьох існуючим станом речей. І те,

що не встигли доклати царський урядник, московський піп і большевицький комісар, – докінчать різні шаромижники “общерусскости”, компрачікоси “комуністичної ідеї” та коновали “лібералізму”» [3, 40].

Семантична розмитість терміна *нація* створює підґрунтя для ототожнення політонімів «*народ України*» і «*українська політична нація*». Ще не так давно офіційна советська пропаганда активно маніпулювала формулами «*народи України*», «*Україна – багатонаціональна республіка*». «Сенс таких формул зрозумілий – поставити під сумнів право українського народу вирішувати долю своєї Вітчизни. Україна – не багатонаціональна держава, як, скажімо, Югославія, Індія чи Індонезія, а держава з багатонаціональним складом населення, як більшість європейських держав. А це принципово різні речі, – наголошує Іван Дзюба, – Такий висновок треба зробити не для того, щоб ігнорувати національні меншості та групи в Україні, а для того, щоб заперечити антиукраїнські політичні спекуляції на цьому питанні, підкопи під суверенність українського народу» [2, 12-13]. Якщо поглиблювати семантичне наповнення політоніма «*народ України*», то це варто зробити через зіставлення з іншим політонімом «*український народ*». Те, що буде відрізняти ці також часто ототожнювані терміни, буде суттю кожного із них. Сучасна українська політологічна думка стверджує, що «при правомірності застосування кожного з них для означення одного й того самого феномена (сукупності людей, що належать до різних етносів, але ста-

новлять єдину націю) перше фіксує увагу на населенні території України, а друга – на українській нації як поліетнічній спільності людей, які мають свою державу, усвідомлюють свою національну та громадянську належність» [9, 198]. Як бачимо, слова, що сприймаються як синоніми у філології, не є такими у політології: їх зміст визначають юридичні закони, а точніше – конкретна політична практика, характерна для певної етноспільноти (державної, декларативно державної чи бездержавної).

Стрижневим компонентом концепту *нація* є поняття *національної ідеї*. Навколо цього поняття і формується *нація*. А втім, *національну ідею* в українському політичному та культурному дискурсі можна помітити задовго до того, як виник сам політичний термін. *Національна ідея* – категорія історична. На різних етапах націєтворення вона набуває різного змісту. В українській суспільно-політичній думці, коли Україна тривалий час перебувала у складі інших держав імперського типу, провідною ідеєю була ідея соборності українських земель. Справжнім символом національного соборництва був Михайло Грушевський, який у листі від 6 грудня 1919 р. до канадських українців наголошував: «Нарід наш висловив свою волю, щоб Україна була одна, Східна і Західна, Наддніпрянська і Наддністрянська, оден край і оден народ, *одно тіло й душа* (письмівка наша – Я. Я.) і нема чого копірситися в другорядних відмінах сих двох частин нашої вітчизни, заподіяних неприхильними обставинами нашої історії. Треба підносити і скрі-

пляти все те, що їх єднає та в'яже, а не те, що їх ріжнить та ділить». Та втілення цієї великої ідеї потребує від людини, від етнічної спільноти усвідомлення своєї належності до нації, спільності історичної долі, культури, менталітету, тобто національної самосвідомости. Тож невтомний речник цієї ідеї – соборности українських земель – Іван Франко висуває за своєю суттю національно-когнітивістське гасло «чути себе українцями», наголошуючи, що національна згуртованість потребує внутрішньої єдності і розуміння: «Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів. Ми повинні – всі без виїмка – поперед усього пізнати ту свою Україну... А головно, щоб ми розуміли (письмівка І. Франка – Я. Я.) всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично частиною його» [18, 405].

Національною ідеєю може бути і збереження культурної ідентичности, значущість якої зростає особливо в умовах бездержавности. Прихильниками культурницької праці серед населення були представники народницького (народовського) руху, названі в українському політичному дискурсі *народовці-хлопомани*. Вони наголошували на своєрідності психіки українського народу, його побуту й господарства, підкреслювали індивідуалізм українського селянства. А ще, за словами Івана Франка, казали «любити щонайбільше *язик народу* (письмівка І. Франка – Я. Я.), а не сам народ» [19, 220]. При цьому культурницька праця розумілась

українськими народниками як національна.

Виникає закономірне питання: чи може «культурництво» сприяти перетворенню *етносу в націю*? Даючи політичну оцінку явищу народництва, Євген Маланюк супроводжує його семантично зниженою ремаркою «т. зв.» і характерними асоціативними означеннями «*зловісне, чисто-інтелігентське*»: «І справді, вже від другої половини XIX ст. наше селянство виразно стає головним єством *нації* і навіть її репрезентантом. Звідсіль приходить таке *зловісне* потім у своїх наслідках і залишках (щоправда, в ідеї – *чисто-інтелігентське*) т. зв. *народництво*, що таку трагічну антидержавну роллю відіграло в психіці провідарів Відродження XX ст.» [6, 60].

Коли ж *етнос* починає усвідомлювати необхідність створення власної держави, тоді поняття *національної ідеї* набуває нового змісту. Ним стає боротьба за державну незалежність. Власне державно-політичні вимоги сприяють трансформації *етносу в націю* як явища соціально-політичного. Без державного інстинкту цього не відбудеться, оскільки використовувати «для домашнього вжитку» свою мову та свої пісні можна і в чужій державі. А в результаті не відбувається еволюції концепту *етнос* у концепт *нація*.

Тому навіть у затяжні періоди бездержавности в Україні завжди були справді концептуальні особистості пасіонарного типу, чий спосіб мислення і поведінки можна передати аксіологічно містким словосполученням *лицарі абсурду*. Персоніфікованим втіленням цього ме-



тафоричного вислову виступає його автор Олена Теліга – пасіонарія свого часу. Сучасна політологія трактує пасіонарність як цілеспрямовану, стоїчну діяльність людини (часто у несприятливих умовах) в ім'я суспільно значущої мети, заради досягнення якої нерідко доводиться жертвувати і життям інших людей, і своїм власним. Свою візію пасіонарності Олена Теліга доносить до адресата через протиставлення двох типів політичної свідомості: за її словами, *лицарів абсурду* – з одного боку, *партачів життя* – з іншого: «Тому були у нас *лицарі абсурду* і власне така *маса*, що ідею цих лицарів обертала в абсурд своєю байдужістю до неї і чемністю та терпимістю супроти ворогів. Тому то тими *лицарями абсурду* були у нас не лише герої Базару, Крут, Білас і Данилишин, а й такі постаті, як Шевченко, Міхновський, Олена Пчілка, Франко і Леся Українка, сучасники яких, – і то не темна *маса*, а найближче оточення, інтелігенти – або не розуміли цілої їх величі, або – що було далеко ще гірше – навіть розуміли і, захоплюючися ними, не могли позбутися своєї льокайської психіки» [16, 106]. А далі О. Теліга когнітивно проникливо розкриває подвійні стандарти сервільної, пристосовницької поведінки тих, кого вона називає *партачами життя*: «Завдяки їй [льокайській психіці] вони боялися одвертою підтримкою цих героїчних і адорованих ними одиниць, викликати недовір'я і охолодження до себе свого зненавидженого “пана”. І та порода хитрих льокаїв, що широко розчиняла двері перед героєм і біла йому земні поклони, коли того не бачили

пани, та не пізнавала його і гнала в шию, коли хтось з тих панів був присутній, – була безперечно більш огидна і більш небезпечна, аніж виразно окреслені, тупі раби, що справді не відчували, з ким мають до діла, і незалежно від ситуації, дерев'яно, але щиро виконували свій обов'язок – не звертати уваги, гнати» [16, 106-107].

Такий спосіб політичної поведінки, у якій проявлявся «параліч політичної волі і думки», а як наслідок – втеча від політики, національне каліцтво, Є. Маланюк дещо пізніше (у *Книзі спостережень*, 1959 рік) назве *малоросійством*, наголошуючи на внутрішньому, ментальному характері цієї хвороби, насамперед інтелігенції: «У нас фатально закорінилося майже переконання, що малорос – то, мовляв, неосвічений, примітивний, недорозвинений українець без національної свідомості... Вистачить, мовляв, його просвітити, переконати й усвідомити – і справа поладжена... У нас малоросійство було завжди хворобою не лише півінтелігентською, але – й передовсім – інтелігентською, отже поражало верству, що мала виконувати ролю мозкового центру нації». Цю історичну місію довелося виконувати *лицарям абсурду*. Своїм далекосяжним державницьким баченням, жертовністю зусиль, духовим стоїцизмом вони надали *національній ідеї* нового, політичного змісту, серцевина якого – змагання до повної національної незалежності.

Такий державотворчий смисл, закладений у концепті *національна ідея*, не усвідомлювало багато сучасників Лесі Українки з «інтелігентсь-

кої верстви». *Національна ідея*, що була ляйтмотивом життя і творчості поетеси, прихильникам «здорового глузду» видавалася «дивною ідеєю», «жіночою химерною примхою». Оскільки складовою концептуального аналізу є також опертя на публіцистичний чи художній текст, «знаходження в ньому тих часом недостатньо помітних, а в сутності своїй визначальних показників смислу», наведемо спогади сучасників Лесі Українки як культурного документа доби і своєрідного джерела для «дешифрування» висловленого, а точніше – для виведення імпліцитного текстового смислу. Василь Королів-Старий згадував, «як чужа вона [Леся Українка] була всім і яким незрозумілим був її шлях. Вона їм не подобалася. Не гарна, зле вдягнена, без смаку, і з дивними ідеями: в той час, коли всі хотіли лише трохи освіти для народу, вона висловлювала таку жіночу химерну примху – боротьба за цей нарід і його цілковите визволення» [16, 115]. За висловами тексту *незрозумілим був її шлях; дивні ідеї; жіноча химерна примха* відтворюється імплікація із прихованим соціальним смислом: «бо це політичний і моральний максималізм, який був загрозою для інтелігентського аполітичного життя». А читач із цього мікротексту виведе свою імплікацію: «якщо так пасіонарність Лесі Українки сприймали “свої”, то на яке розуміння можна було сподіватися від “чужих”?». За утвердження «ідеалу національної самостійності в усякім погляді, культурним і політичним», «поза межами

можливого» виступав тоді хіба що Іван Франко.

1991 року цей ідеал набув реального втілення – Україна проголосила незалежність, а відтак на новому історичному етапі еволюціонувала *національна ідея*. У сучасній політологічній думці існують різні визначення *національної ідеї*, оскільки немає тотожних поглядів на національні інтереси, мету і пріоритети держави. Однак базовим семантичним компонентом у нинішньому трактуванні поняття *національна ідея* є сема «державотворення». Якщо в період бездержавности головним змістом *української національної ідеї* було здобуття незалежности, то сьогодні, на думку політологів, – це «розбудова засад вже здобутої державности – політичних, соціальних, економічних, духових. Тобто йдеться про створення модерної цивілізованої держави (а не бюрократично-поліцейського монстра, небезпека чого нині гостро відчувається) – національно-орієнтованої, правової, політично та економічно самодостатньої. І цей зміст *національної ідеї* – *державотворення* – стає основою ідеології в сучасному українському суспільстві» [9, 195].

#### Bibliography and Notes

1. Антонович Володимир, *Три національні типи народні, “Старожитності”* 1992, № 3, с. 73-84.
2. Дзюба Іван, *Між культурою і політикою*, Київ: Сфера 1997, 373 с.
3. Дзюба Іван, *Інтернаціоналізм чи русифікація?*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2005, 339 с.

4. *Етимологічний словник української мови* / Ред. О. Мельничук, Київ: Наукова думка, 1982 – 2006, Томи I-VII.
5. *Короткий Оксфордський політичний словник* / Ред. І. Маклін, А. Макмілян, Київ: Основи 2006, 790 с.
6. Маланюк Євген, *Нариси з історії нашої культури*, Київ: Обереги 1992, 80с.
7. Масенко Лариса. *Мова і політика*, Київ: Academia 2004, 164 с.
8. *Основи політичної науки, Число 2: Політичні процеси, системи та інститути*, Львів: Кальварія 1997, 336 с.
9. *Політологія* / Ред. І. Дзюбко, К. Левківський, Київ: Вища школа 2001, 415 с.
10. Радевич-Винницький Ярослав, *Мовна складова національного буття: студії з української лінгвонаціології*, Київ-Дрогобич: Посвіт 2013, 266 с.
11. Рябчук Микола, *Дві України: реальні межі, віртуальні війни*, Київ: Критика 2003, 336 с.
12. Свідзинський Анатолій, *Синергетична концепція культури*, Луцьк 2009, 696 с.
13. Сміт Ентоні, *Національна ідентичність* / З англійської переклав П. Тарашук, Київ: Основи 1994, 224 с.
14. *Словник української мови: В 11-ти томах*, Київ: Наукова думка 1970-1980.
15. Теліга Олена, *Сила через радість*, [у:] Eadem, *Збірник* / Ред. О. Жданович, Київ-Париж-Лондон-Торонто-Нью-Йорк-Сідней 1992, с. 87-93.
16. Теліга Олена, *Партачі життя*, [у:] Eadem, *Збірник* / Ред. О. Жданович, Київ-Париж-Лондон-Торонто-Нью-Йорк-Сідней 1992, с. 105-120.
17. *Философский словарь*, Москва 1986, 590 с.
18. Франко Іван, *Одвертий лист до гал[ицької] української молодезі*, [у:] Idem, *Твори: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 401-409.
19. Франко Іван, [*Промова на ювілеї М. Драгоманова*], [у:] Idem, *Твори: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 46, Частина II, с. 220-227.

**Amirali Guseinov**

## **LINGUO-SEMIOTIC PARAMETERS OF LINGUISTIC PERSONALITY IN GERMAN GASTRONOMIC COMMUNICATION**

Research and Educational Center of Foreign Languages  
of the National Academy of Sciences of Ukraine

**Амір Гусейнов**

## **ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІ ПАРАМЕТРИ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ У НІМЕЦЬКІЙ ГАСТРОНОМІЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

*Abstract:* In the article there are researched participants of the gastronomic discourse in German linguistics, in particular the model personality of the German waiter, on the basis of which the image of the German in the eyes of other people is formed and presented, that makes it less abstract and more in line with the Germans' own opinion about themselves. The article also deals with communicative strategies of the waiter as an agent of gastronomy. When studying this cultural concept, there is an opportunity to get a more precise specificity of the German picture of the world and to overcome the stereotypes that inevitably appear in the study of the national character of a particular nation.

*Keywords:* gastronomic discourse, communicative strategy, cultural concept, picture of the world, communicative behaviour

Лінгвокультурологія вважається наймолодшим напрямком етнолінгвістики. Її завданням є вивчення та опис взаємин мови і культури, мови й етносу, мови і менталітету того чи іншого народу. Однією зі складових категоріяльного апарату лінгвокультурології є саме поняття мовної особистості, під якою розуміється «сукупність здібностей і характеристик особистості, що обумовлюють створення нею мовних творів (текстів)» [4, 3]. Поняття «мовна особистість» утворено проєкцією

на область мовознавства відповідного міждисциплінарного терміну, в значенні якого переломлюються філософські, соціологічні та психологічні погляди на суспільно значиму сукупність фізичних та духових властивостей людини, що складають її якісну визначеність [2, 65]. Як вважає Владімір Карасік, «мовна особистість є проміжною ланкою між мовною свідомістю – колективним та індивідуальним активним відображенням досвіду, зафіксованим у мовній семантиці, з одного боку, і

мовною поведінкою – свідомою чи несвідомою системою комунікативних вчинків, які розкривають характер і спосіб життя людини – з іншого» [3, 84]. Далі автор підкреслює, що мовна особистість в умовах спілкування – комунікативна особистість – характеризується великою кількістю ознак, які можна розглядати у ціннісному, понятійному і поведінковому аспектах.

Важливим для нашого дослідження є розгляд модельної особистості «німецького офіціанта», на основі якої формується і презентується образ німця в очах інших народів, що робить його менш абстрактним і наближається до власної думки німців про себе. При дослідженні цього культурного концепту з'являється можливість побачити специфіку німецької картини світу і подолати стереотипи, які неминуче з'являються при вивченні національного характеру того чи іншого народу.

Учасники гастрономічного дискурсу у німецькій лінгвокультурі номіновані наступними лексичними засобами:

1) німецька лексема *Ober* – розмовна форма є скороченням від *Oberkellner*, проте у зверненні втрачає своє колоквиальне забарвлення;

2) *Kellner* – офіціант (передає найбільш загальне значення і не має емоційного забарвлення);

3) людина, яка відвідує будь-який заклад громадського харчування, позначається німецькою словом *Gast*, яке має два значення – гість (людина, яка прийшла в гості) та відвідувач;

4) *Stammgast* – постійний клієнт, завсідник.

Комунікативною стратегією кельнера як агента гастрономії є завдан-

ня якомога професійніше, з урахуванням усіх вимог, що пред'являються до працівника цієї сфери послуг, обслужити відвідувача. Стратегією клієнта, який відвідує певий заклад, є отримання задоволення і створення емоційної комфортності від їжі, пиття і спілкування. На периферії гастрономічного дискурсу розташовуються керівник закладу громадського харчування, шеф-кухар, кухарі, працівники кухні, приміщень, у яких безпосередньо обслуговують гостей (фойє і гардероб). Всі вони включені в алгоритм комунікативних взаємин, спрямованих, насамперед, на отримання прибутку від гедоністичних намірів ключового учасника гастрономічного дискурсу – клієнта.

Бесіда базової пари (офіціанта з відвідувачем) може виглядати наступним чином:

Herr Ober! / Fräulein! Die Speisekarte bitte!

Ich hätte auch gern die Weinkarte.

Möchten Sie schon bestellen?

Was möchten Sie als Vorspeise / Hauptgericht / Nachspeise?

Wir möchten bestellen. Können Sie bitte uns bei der Auswahl helfen?

Was möchten Sie essen?

Was gibt es Gutes zu essen?

Was gibt es für den kleinen Hunger?

Was können Sie uns empfehlen?

Ich würde Ihnen zu ... raten. Das ist die Spezialität des Hauses.

Тлумачний словник іншомовних слів дає таке тлумачення лексичної одиниці «офіціант» [нім. *Offiziant*, ср.-лат. *officians* службовець]; працівник ресторану, кафе, їдальні тощо, який подає страви відвідувачам.

Німецьке слово «*Offiziant, der*» не пов'язане з темою «їжа» і означає згідно з визначенням наступне

(за словником Дудена): *ein Amt versehen*:

1) (*veraltet*) *Zebrant*;

2) (*veraltet*) *Beamter des einfachen Dienstes*; (Südd.) *Hausmeister einer Schule*.

Слово «офіціант» у значенні «працівник їдальні, ресторану тощо, який подає страви» виражено наступним синонімічним рядом слів: *der Kellner – der Oberkellner – der Steward – der Ober – der Ganymed*.

*Ober, der* – розмовна форма і скорочення від *Oberkellner, der*, але у зверненні втрачає своє розмовне забарвлення: «*Vielleicht weint sie auch?*» – «*So ein bisschen? – He, Kellner, Herr Ober!*» (Bernhard Kellermann, *Der 9. November*).

*Oberkellner, der* – старший кельнер: «*Manchmal verirrtten sich auch zweifelhafte Elemente hier herein – aber sofort kam der Oberkellner, leider alles bestellt, die Herrschaften. Wie eine Orgel summt die tiefe Stimme des Oberkellners*» (Bernhard Kellermann, *Der 9. November*).

*Kellner, der* – офіціант (передає найзагальніше значення і не має емоційного забарвлення): «*Das Speisen hatte hier die Form eines religiösen Kults angenommen. Die Kellner murmelten feierlich wie Priester, die die Berichte abhören*» (Bernhard Kellermann, *Der 9. November*).

На пароплаві і на літаку пасажирів обслуговує *Steward, der* (стюард).

Лексема *Ganymed, der* вживається рідко, в жартівливій формі, як правило, при зверненні до молодого кельнера.

Офіціант-жінка (офіціантка) номінується наступними лексемами: *die Kellnerin – die Serviererin – die Stewardes*, наприклад: «*Im Lokal bediente uns eine junge Kellnerin*».

*Serviererin* те ж саме, що і *Kellnerin*: «*Der Kaffee kam überraschend schnell, die Serviererin sah jetzt nur Robert an*».

*Stewardes* – стюардеса, офіціантка на літаку, судні або в автобусах, наприклад: «*Die Stewardes brachte uns Tee und Kaffee*».

В українській мові спеціального слова, що вживається для звернення до кельнера, не виявляється. Термін «офіціант» застосовується до представників обох статей, що обслуговують відвідувачів. Роль професійного офіціанта полягає у створенні невимушеної, вільної обстановки, в якій кожен відвідувач відчував би себе бажаним гостем, причому робота кельнера не зводиться до простої подачі їжі та напоїв. Щоб компетентно справлятися зі своїми обов'язками, офіціант повинен мати цілу низку якостей та умінь, у тому числі приємну зовнішність, чесність, працьовитість і пунктуальність, стежити за своїм зовнішнім виглядом і бути завжди охайним. Професійний кельнер зобов'язаний знати технологію приготування страв, що подаються до столу, продукти, з яких ці страви готуються, і правила сервірування. Хороші офіціанти повинні знати, як організований і як працює їхній ресторан, які обов'язки персоналу та все те, що відноситься до індустрії гостинності.

Портрет сучасного кельнера: це стрункий, елегантний, із хорошими манерами, що вміє бути спритним і дотепним, готовий погасити конфліктну ситуацію від самого початку. Від нього великою мірою залежить підтримка у залі атмосфери привітності й гостинності. Прекрасну кухню і чудовий інтер'єр може зіпсувати елементарне невміння спілкувати-

ся з людьми, нерозуміння мотивів, які змушують людину робити те чи інше. Офіціант має бути тонким психологом, вміти передбачати бажання клієнта і мати надійно засвоєні навички продажу. Звичайно, важко встановити межу між чемністю та бажанням продати щось дорожче. Але кельнер-психолог розуміє, що люди ходять у ресторан не на останні гроші, і може за легкими натяками розпізнати настрій гостя і скільки він збирається витратити. Офіціант із гостем залишається один на один. Він приймає ті чи інші рішення і здійснює вчинки, підлаштовуючись під настрій гостя. Він має бути обмеженим почуттям порядності, міри та совісти. Адже розслаблений гість беззахисний. Хороший кельнер завжди допомагає гостеві відчувати комфорт і на якийсь час повну безпроблемність. Офіціант – це і продавець, але ще й господар, радник, друг, захисник інтересів. Тільки у цьому випадку гість відкриє йому таємницю свого гаманця. Адже гість вирішив витратити гроші ще до того, як кельнер подав йому меню. Завдання офіціанта – допомогти гостеві лише утвердитися у цьому бажанні.

Для збільшення ефективності продажів кельнер користується низкою спеціальних комунікативних стратегій, вербалізованих в наступних максимах:

1) Заслужи довіру. Вір у те, що говориш. Переконай гостя, що ти – його щирий друг;

2) Будь бездоганим. Важливо, щоб із перших же секунд зустрічі гість зрозумів, що потрапив на енергійну й симпатичну людину;

3) Стань господарем становища. М'яко займи у розмові це місце,

перетвори на людину, якій гість ніби делегує своє право скласти замовлення;

4) Розбуди увагу гостя. Процес спілкування з клієнтом можна поділити на чотири стадії: увага, інтерес, бажання, замовлення;

5) Умій ставити запитання. Наприклад: «Чи не хочете...?», «Чи не здається Вам...?», «Чи не думаєте Ви...?». Такі запитання допомагають уникнути спірних ситуацій і зайвих розмов. Вони дозволяють гостеві зрозуміти, чого він хоче, викликають у нього почуття власної гідності;

6) Примусь гостя говорити, а сам уважно слухай. Сім'я, робота, гроші – ці ключові питання впливуть дуже швидко. І у той же час контролюй ситуацію за столом.

Привітання та прощання не повинно бути манірним і надмірно ввічливим: «Einen schönen guten Abend, gnädige Frau», «Bitte beehren Sie uns bald wieder, meine Herrschaften». Не можна зупиняти відвідувачів без привітання фразами: «Alles besetzt, meine Herren», «Im Moment läuft hier nichts».

Виходячи із того, що основна мета спілкування «клієнт-офіціант» полягає у стратегії отримання вигоди, розмова-продаж (*Verkaufsgespräch*) визначає суть встановлення контакту між кельнером та відвідувачем, у процесі якого офіціант намагається дізнатися про особливі бажання гостя і запропонувати йому спектр послуг закладу. Його комунікативна структура має наступний алгоритм:

*Сходинки розмови-продажу:*

1. Створення приємної атмосфери.

2. Розпізнавання бажань і потреб гостя.

3. Вислуховування і обробка аргументів і заперечень гостя.

4. Надання бажаної послуги.

*Відповідні дії співробітника:*

1. Щире привітання.

2. Застосування техніки «запитання-відповідь».

3. Розвинення аргументів і пропозицій гостя.

4. Початок надання послуг.

Комунікативна стратегія вимагає вести розмову-продаж наступально, через активну пораду, але при цьому не стаючи настирливим і не бажаючи що-небудь «нав'язати» гостеві. Офіціант подає меню клієнтові зі словами: «Darf ich Sie bei der Auswahl des Menüs beraten?» Oder «Darf ich Sie auf unsere heutige Tagesspezialität ... hinweisen?» Oder «Besonders kann ich Ihnen heute ... empfehlen!»

При подачі меню клієнтові кельнер повинен уникати:

- вичікувальної пози;

- питального погляду;

- стереотипних виразів «Bitte?»

Oder «Was wünschen Sie?» Oder «Haben Sie schon gewählt?»

Якщо це можливо, потрібно називати клієнта на ім'я. Якщо гостя називають на ім'я, він, як правило, відчуває себе швидше «як удома». І навпаки, якщо гість може звертатися до офіціанта на ім'я, то замість анонімного «*Fräulein*» або застарілого «*Herr Ober*» між ними встановлюється прямий контакт.

Якщо клієнт залишився незадоволеним якістю страви або обслуговуванням, тобто заявив претензію, то у цій ситуації від кельнера слід очікувати тонкого почуття розуміння, терпимости й гостинного мислення, не зважаючи на те, справедливою є претензія чи ні. При цій розмові офі-

ціантові необхідно уникати наступних формулювань:

«Das ist bei uns völlig ausgeschlossen».

«Das ist bei uns noch nie vorgekommen».

«Sie sind der Erste, der ...».

«Da sind Sie sicher besonders empfindlich».

«Das kann nicht stimmen».

«Da müssen Sie sich täuschen».

«Das können Sie nicht beurteilen».

У Німеччині прийнято, що офіціант запитує, хто за що платить. Не є само собою зрозумілою справою, що одна людина платить за всіх.

Wir möchten bitte bezahlen!

Zahlen, bitte!

Die Rechnung bitte!

Ja, gern.

Zusammen oder getrennt / einzeln?

Getrennt bitte. / Getrennte Rechnungen.

Bitte alles zusammen.

Und was bezahlen Sie?

Den Schweinebraten und den Wein?

Das macht 23,80 Euro – 25 Euro bitte. Stimmt so.

Описуючи образ офіціанта, необхідно враховувати той факт, що усіх працівників сфери обслуговування можна стратифікувати за трьома ознаками: стать, етнічна ознака і кляса. Особливо чітко цей поділ простежується у таких сферах обслуговування, як готельна та ресторанна справа, де основними постачальниками послуг є жінки, молодь і представники етнічних меншин. Говорячи про працівників сфери обслуговування як про людей з обмеженим статусом і низькою соціальною оцінкою, варто зауважити, що «сучасні організації обслуговування активно займаються збереженням традицій



залежності, придумуючи все нові правила, що дозволяють зберігати зв'язок із минулим. Пропагуючи образ персоналу обслуговування як слуг народу, ресторан спонукає своїх клієнтів ставитися до офіціанток як до представниць «історично нижчої кляси суспільства» [5, 25]. Можна припустити, що у цьому випадку ми маємо справу з архетипом культури, який полягає у несвідомому асоціативному перенесенні ситуації надання послуги у сучасному ринковому суспільстві на схему утримання домашньої прислуги в минулому.

Елементами архетипу в цьому випадку є наступні моменти: фізичне оточення, одяг, який носять офіціантки, і лінгвістичні норми. Наприклад, у ресторанах від персоналу обслуговування вимагають заходити в приміщення через чорний вхід, тим самим, означаючи клієнтом кожного, хто заходить у ресторан через парадний вхід. Декор підсобних приміщень відрізняється меншою вишуканістю оздоблення, що також вказує на чітку демаркацію персоналу та клієнта. Одяг і зовнішній вигляд персоналу обслуговування – ще одна область, повна символізму. Часто уніформа, яку належить носити офіціанткам, проста за фасоном, витримана у чорно-білій колірній гамі. Заборона на носіння прикрас, прописана у кодексі поведінки офіціанток, має подібну мету з середньовічними законами, які забороняють представникам нижчих станів носити прикраси з золота [5, 81-82].

Такий образ постачальника послуг можна назвати «песимістичним», оскільки у цьому випадку постачальник повністю підпорядкований клієнтові й не має можливості

у взаємодії з клієнтом проявити себе як особистість.

Офіціант – професія складна, майстерність володіння технікою обслуговування дана не всім. Багато людей, які відвідують ресторан, не тільки там їдять, але самостверджуються і звичайно оцінюють кельнера, часто не на його користь. Образ офіціанта в громадській думці – набір забобонів і комплексів. Практично скрізь кельнер може бути представлений як можливий нечесний і аморальний тип.

У проаналізованих нами німецьких текстах до офіціанта ставляться по-різному: як до лакея і як до доброго приятеля.

«Er hebt die Hand und sofort ist der Kellner zur Stelle, mit leicht vorzeniztem Oberkörper, das Serviertuch über dem Arm. "Ich habe vorhin mit dem Kellner ein kleines Essen zusammengestellt. Ich denke, ich habe euren Geschmack getroffen". Er nickt dem Kellner zu: "Sie können servieren". Der Kellner entfernt sich mit einer Verbeugung. Er fährt einige Minuten später den Servierwagen an den Tisch heran.

Während des Essens bemüht sich der Kellner in übereifriger Besorgnis ständig um seine Gäste, denen er hier einen Teller auswechselt, da eine Platte noch einmal anbietet.

Professor Bär schnippt nach dem Kellner: "Noch eine Flasche". Der Kellner tritt lautlos heran, schenkt nach und nimmt die leere Flasche aus dem Kühler, setzt die volle hinein und verschwindet lautlos».

У цьому тексті, що описує відвідування ресторану професором Бером і його гостями добре простежується покірність офіціанта і його готовність прислужити, яка виражається

мовними засобами і засобами невербальними: його поставою (злегка нахиляючись, з поклоном); манерою беззвучно пересуватися тощо.

«Lassen Sie doch die Leute gucken», meinte er. Und die Serviererin, hübsch ist sie, aber nicht mein Typ. Also, nochmals Prost und auf gute Zusammenar-

<i>Professor Bär (der Besucher)</i>	<i>der Kellner</i>
<i>hebt die Hand</i> (піднімає руку)	<i>sofort ist ... zur Stelle</i> (негайно ... на місці)
	<i>mit leicht vorgeneigtem Oberkörper</i> (злегка нахиляючись)
<i>nickt ... zu</i> (киває)	<i>entfernt sich mit einer Verbeugung</i> (йде з поклоном)
	<i>bemüht sich... in übereifriger Besorgnis... standing</i> (постійно клопочеться ... з надто завзятим побоюванням)
<i>Schnippt</i> (кляцає пальцями)	<i>tritt lautlos heran</i> (підходить беззвучно)
	<i>verschwindet lautlos</i> (зникає беззвучно)

Зовсім інше ставлення відвідувачів Віденського кафе до офіціанта показано в наступному тексті: «Die Wiener Kaffeehäuser haben ihre Stammgäste. Sie sprechen den Ober liebevoll mit seinem Vornamen an: «Herr Leo...?» Ja, ja, in Art einer Frage und nie in Art des Befehlstons» (звертаються ласкаво на ім'я: «Пане Лео...?»; у формі питання та ніколи у наказовому тоні).

«Anke schloss sich seiner Bestellung an und zählte der Serviererin bedachtsam alles auf. Die schaute ein wenig ungeduldig und auch verwundert auf das Mädchen herab, dann zu dem jungen Mann, dann ging sie.

«Einverstanden», sagte sie.

«Jetzt bestell ich was», rief er. «Nochmal dasselbe, Fräulein».

«Torte auch?» Fragte zweifelnd die hübsche Serviererin.

Robert lachte zufrieden. Der Kaffee kam überraschend schnell, die Serviererin sah jetzt nur noch Robert an. «Sie sind anscheinend ihr Typ», bemerkte Anke, «man guckt schon empört von den Nachbartischen zu uns herüber, weil wir so schnell bedient werden».

beit bei der Eroberung unserer Stadt. Prost, liebe Dame Anke».

Як бачимо, взаємодія відвідувачів (молода пара) і офіціантки побудована на симпатії. Крім «Fräulein», її називають «hübsche Serviererin». Вона дивно швидко і впевнено обслуговує вподобаного їй Роберта, чим викликає заздрість тих, хто сидить за сусідніми столиками клієнта.

Культура німецькомовної харчової поведінки виражається також у ввічливому запрошенні зайняти місце за обіднім столом і приступити до їди.

Ось деякі правила поведінки за столом (Tischregeln): «Die Stoffserviette muss man entfalten und über die Knie legen. Nach dem Essen faltet man sie lose zusammen und legt links neben das Gedeck. Salat isst man nur mit der Gabel und Brot mit der Hand. Kartoffeln zerteilt man mit der Gabel. Fleischgerichte isst man mit Messer und Gabel. Soße gießt man nicht  $\phi$  über Beilage, sondern auf Fleisch. Frisches Obst isst man mit dem Obstmesser, nur Weintrauben, Erdbeeren und Pflaumen

<i>(Ich) bitte zu Tisch!</i>	Запрошую до столу!	Повне стандартне запрошення до столу.
Darf ich (Sie) zu Tisch bitten?		Запрошення у формі запитання, звучить більш ввічливо.
Der Tisch ist gedeckt. Wir können jetzt essen.	Запрошую до столу. Обід / вечера готові.	Нейтральне запрошення до столу. Вживається в неофіційному спілкуванні, в колі сім'ї, знайомих.
Guten Appetit!	Смачного!	Запрошення приступити до їди у вигляді доброго побажання.
Greifen/langen Sie bitte zu! Bedienen Sie sich, bitte!	Пригощайтесь, будь ласка! Покладіть собі на тарілку!	Ввічливі запрошення хазяйки за столом та інші.

isst man aus der Hand. Kaffee und Tee trinkt man nicht mit dem Löffel aus der Tasse. Wurst, Käse und Schinken nimmt man mit der Vorlegegabel auf den Teller, und dann isst man mit dem Besteck. Bei großen Menüs, wo verschiedene Bestecke benutzt werden, nimmt man sie immer von außen nach innen weg. Man stößt meistens mit Wein oder Sekt an» [1, 215-216].

Серветку потрібно розгорнути і покласти на коліна. Після їди її згортають і кладуть зліва біля столового прибору. Салат їдять тільки виделкою, а хліб – рукою. Картоплю роздрібнюють виделкою. М'ясні страви їдять ножом і виделкою. Соус наливають не на гарнір, а на м'ясо. Свіжі фрукти їдять за допомогою фруктового ножа, тільки виноград, суницю і сливу їдять рукою. Каву і чай не п'ють ложкою з чашки. Ковбасу, сир і шинку кладуть виделкою для роздавання на тарілку і потім їдять за допомогою прибору. У великих меню, де використовуються різні прибори, їх беруть, починаючи від краю і до тарілки. Цокаються найчастіше, коли п'ють вино або шампанське. Перед їдою німці зазвичай

говорять: «*Guten Appetit*» – «смачного», на що зазвичай відповідають: «*Guten Appetit*» або «*Danke, ebenfalls*», що означає «Дякую, вам того ж». Під час їди у німців обидва прибори в руках, вони ріжуть і їдять одночасно. Таким чином, виделка завжди залишається в лівій руці. Крім того, у Німеччині прийнято користуватися спеціальним ножом для риби, а також не слід різати кнедли і овочі, якщо для цього не подали спеціальний ніж. Жувати слід тільки із закритим ротом і не розмовляти під час їди, оскільки це вважається поганим тоном.

У окремих випадках, наприклад, при пред'явленні відвідувачем претензії до якості їжі або обслуговування, а також в інших конфліктних ситуаціях, у спілкування вступає керівник закладу – з метою залагодження цього збою. Прикладом подібного дискурсу може бути така бесіда:

«Herr Ober: Waren Sie zufrieden?

Der Gast: Leider nicht, das Fleisch war zäh / roh / zu fett. Die Soße war zu schatf / zu sauer. Der Salat war nicht frisch. Die Suppe ist kalt. Bringen Sie bitte eine andere!

Fräulein! Der Fisch ist total versalzen. Das kann ich nicht akzeptieren. Das Essen ist nicht in Ordnung. Ich möchte mit dem Geschäftsführer sprechen».

Не виключається також спілкування відвідувача з кухарем, який, на прохання клієнта, може в загальному вигляді викласти технологію процесу приготування страви або дати рекомендації щодо її споживання.

У німецькій мові кухар (чоловік) – *Koch, der*. По відношенню до жінки є такі стилістичні варіанти слів: *Köchin, die; Kochfrau, die; Küchenfee, die*.

*Köchin, die* – кухарка, кухар.

*Kochfrau, die* – має ті ж значення, але вживається щодо жінки, запрошеної на короткий час в особливих чи урочистих випадках у приватний будинок як кухарки.

*Küchenfee, die* – розмовна, жартівлива форма, використовується, коли про куховарку відгукуються з великою похвалою, наприклад: *Unsere Küchenfee ist Gold wert*.

Людина, що відвідує будь-який заклад громадського харчування, позначається у німецькій мові словом *Gast, der*, у якого два значення – гість (людина, яка прийшла в гості) і відвідувач: «...und mit seiner hohen Stimme inmitten des Gelärms der Gäste, las er Trautwein die Gedichte vor...» (Lion Feuchtwanger, *Exil*)

Слово *Besucher, der* – відвідувач (особа, яка відвідує видовищні установи, наприклад: глядач в театрі, відвідувач в зоопарку).

*Stammgast, der* – постійний відвідувач, завсідник: «Es verkehrten fast ausschließlich Stammgäste in Stifters Diele» (Bernhard Kellermann, *Der 9. November*).

Як бачимо, у базовому параметрі комунікативної поведінки агентів німецького гастрономічного дискурсу виявляється їх прагнення зробити свою діяльність привабливою для клієнтів. Реалізація цього прагнення тісно пов'язана із такою характеристикою гастрономічної комунікації, як її презентаційність.

#### Bibliography and Notes

1. Бориско Н. Ф., *Поговорим о Германии*, Москва 2004, 480 с.
2. Воркачев С. Г., *Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании*, "Филологические науки" 2001, № 1, с. 64-72.
3. Карасик В. И., *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Волгоград: Перемена 2002, 477 с.
4. Караулов Ю. Н., Красильникова Е. В., *Русская языковая личность и задачи ее изучения*, [в:] *Язык и личность*, Москва 1989, с. 3-11.
5. Boyd Carol, *Human Resource Management and Occupational Health and Safety*, London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group 2003, 208 pp.

# History

**Serhiy Seheda**

**ROSTYSLAV YENDYK AS A REPRESENTATIVE  
OF THE LVIV ANTHROPOLOGICAL SCHOOL**

University of Szczecin, Poland  
The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine

**Сергій Сегеда**

**РОСТИСЛАВ ЄНДИК ЯК ПРЕДСТАВНИК  
ЛЬВІВСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ**

*Abstract:* The article is devoted to Rostyslav Yendyk – one of the most famous national anthropologists of the twentieth century. There is represented information about the main stages of his scientific activity, and general description of the methodical principles which guided this representative of the Lviv anthropological school headed by the prominent Polish scientist Jan Chekanovski. There are considered main results of Rostyslav Yendyk's researches concerning the anthropological composition of the Ukrainian people. It is concluded that they have not lost their scientific significance to this day.

*Keywords:* anthropology, Jan Chekanovski, anthropological classification of the peoples of Europe, Rostysav Yendyk, anthropological composition of the Ukrainian people

Історія української антропології засвідчує одну цікаву закономірність: серед фахівців, які доклали рук до її розвитку, було чимало яскравих особистостей, що не цурались літературної та публіцистичної діяльності, брали активну участь у громадському і політичному житті, належали до таємних чи легальних організацій, які обстоювали ідеї незалежності України, і, уникаючи репресій, надовго, а то й назавжди залишали рідну землю. Однією з таких особистостей був Ростислав Єндик (світлина 1), відомий учений, письменник, публіцист, організатор української науки за кордо-

ном, творчий доробок якого в царині антропології з різних причин ще не дістав належної оцінки у фаховій літературі. Заповнити цю прогалину покликана запропонована публікація, метою якої є загальна оцінка ролі Ростислава Єндика в розвитку української антропологічної науки.

Ростислав Єндик народився в родині вчителя 28 квітня 1906 року в селі Залуччя на Прикарпатті, що, за сучасним адміністративним поділом України знаходиться в Коломийському районі Івано-Франківської області [10]. Закінчивши чотири класи початкової школи і Коломийську клясичну

гімназію, він 1925 року вступив на філософський факультет Львівського університету ім. Яна Казімежа, де студіював антропологію на кафедрі антропології та етнології під керівництвом Яна Чекановського [9, 4], засновника добре знаної в довоєнній Європі львівської антропологічної школи. Погляди цього визначного вченого, культової постаті польської антропології і одночасно знаного етнолога та мовознавця, мали визначальне значення при формуванні антропологічного світогляду Ростислава Єндика.

Ян Чекановський (1882 – 1965) після закінчення Цюрихського університету працював асистентом Берлінського етнографічного музею. В 1907 – 1909 роках брав участь в інтердисциплінарній експедиції під протекцією князя Адольфа Фридриха Меклебурзького на теренах Центральної Африки, набувши неабиякого досвіду польових антропологічних та етнологічних досліджень. У 1913 він посів посаду професора, очоливши кафедру етнології та антропології (з 1936 року – кафедру антропології) університету Яна Казімежа у Львові, де до початку Другої світової війни поєднував інтенсивну викладацьку роботу з активною науковою діяльністю. Наукові розробки вченого в царині антропології ґрунтувались на фундаментальних знаннях, отриманих ним у студентські роки під орудою провідного європейського антрополога – Рудольфа Мартіна, досконалому володінні методикою польових досліджень, власних біометричних розробках, прагненні синтезувати дані антропології, історії, етнології та мовознавства [21].

Згідно з концепцією Яна Чекановського, створення якої припадає на львівський період його життя, ан-



Світлина 1. Ростислав Єндик

тропологічний склад сучасного населення Європи сформувався на основі чотирьох давніх «малих» рас (нордійської, середземноморської, лапоноїдної та вірменоїдної), взаємодія яких згодом спричинилося до появи ще кількох змішаних типів (субнордійського, сублапоноїдного, альпійського, динарського, літорального та північно-західного). Риси цих рас і типів простежуються на індивідуальному рівні в зовнішності живих людей і в будові черепів краніологічних серій давніх та середньовічних популяцій. Сверджено, що нордійська раса характеризується високим зростом, видовженою формою голови та обличчя, вузьким носом, руським волоссям, світлим кольором очей; середземноморська – середнім зростом, доликефалією, середньовисоким

обличчям, темним забарвленням волосся й очей; вірменоїдна – високим зростом, брахікефалією, коротким і досить широким обличчям, опуклою спинкою носа, дуже сильним розвитком третинного волосяного покриву; лапоноїдна – низьким зростом, короткими кінцівками, смагляво-жовтуватою шкірою, брахікефалією, широким і досить плоским обличчям, відносно широким носом [16, 60-67]. Для визначення кількісного співвідношення цих морфологічних складників у тій чи іншій групі людей Ян Чекановський розробив оригінальну систему статистичного аналізу на підставі складної алгебраїчної формули та діяграм, які надалі активно застосовували його учні та послідовники.

Після успішного завершення навчання в університеті Ростислав Єндик упродовж 1929 – 1930-х років працював асистентом-волонтером Антрополого-етнологічного інституту – науково-навчального підрозділу (закладу) катедри антропології та етнології, що став своєрідною «кузнею кадрів» львівської антропологічної школи [13]. В цей період своєї наукової діяльності він завершив підготовку праці *Краніологічний аналіз Львівської козацької могили XVII ст.*

Дисертація Ростислава Єндика була присвячена антропологічним особливостям близько 200 черепів, виявлених 1925 року під час ремонту каналів на перетині вулиць Стефана Баторія, Яна Кохановського та Юзефа Пілсудського, що нині мають назви вулиць князя Романа, Костя Левицького та Івана Франка. На думку фахівців-істориків, знайдені кісткові рештки належали військовикам Богдана Хмельницького, які загинули під час облоги Львова 1648 року.

Визначальною рисою дисертаційної праці Ростислава Єндика є комплексний підхід до порушеної проблематики: не обмежуючись фіксацією статево-вікових характеристик і визначенням расових (антропологічних) особливостей черепів, автор широко залучає результати досліджень істориків Михайла Грушевського, В'ячеслава Липинського, Степана Томашівського тощо.

За підсумками краніологічного аналізу серед похованих у козацькій могилі було зафіксовано дуже високий відсоток представників лапоноїдної раси (27,4 %), серед яких, в свою чергу, виокремлено дві групи, що відрізнялись між собою за ступенем вираження ознак східної (монголоїдної) орієнтації. На думку Ростислава Єндика, черепи з більш вираженими монголоїдними маркерами, скоріш за все, належали союзникам козаків – кримським татарам.

У підсумку, на підставі комплексного аналізу антропологічних та історичних джерел, дисертант погодився з думкою Яна Чекановського про те, що для штурму львівської твердині Богдан Хмельницький використав здебільшого загони галицьких селян, що влились в його військо під час походу на західноукраїнські землі, і татарів. Це пояснювалось тим, що гетьман намагався уникнути масових жертв серед найбільш боєздатної частини свого війська – козацьких полків. Місцезнаходження могили – тодішнє передмістя Львова поруч з міськими мурами, за Ростиславом Єндиком, вказує на те, що її спорудили мешканці міста відразу після зняття облоги.

Висновки молодого вченого видалися обґрунтованими членам ради



гуманітарного факультету львівського університету, що з врахуванням відгуків рецензентів (Яна Чекановського і Константина Хилінського) в червні 1930 року надала йому ступінь доктора філософії за спеціальністю «антропологія» [14, 127].

У повоєнний час краніологічна серія з «козацької могили» міста Львова була передана до фондів науково-дослідного інституту і Музею антропології Московського університету і згодом знищена. Перед цією варварською акцією її повторно обстежив відомий польський вчений Анджей Маліновський, підтвердивши висновок Ростислава Єндика про неоднорідність антропологічного складу осіб, похованих в ній [20, 138].

Праці Ростислава Єндика – єдиного українця серед представників львівської антропологічної школи – привернули увагу членів Математично-природописно-лікарської секції Наукового товариства імені Шевченка (НТШ), одним із напрямків роботи якої були антропологічні студії, започатковані засновником української антропології Хведором Вовком. На засіданні секції від 23 травня 1930 року провідний львівський фахівець у цій царині Іван Раковський навів інформацію про працю молодого дослідника *Черепи залізної доби* [2, 420], яка викликала велику зацікавленість серед присутніх.

Ростислав Єндик був дуже енергійною, активною і наполегливою людиною. Аналіз його наукового доробку переконливо свідчить про те, що й після завершення навчання в університеті, де він отримав ґрунтовну фахову підготовку, вчений уважно стежив за тенденціями розвитку антропології, намагаючись застосувати її новітні ме-

тодики у власних працях. Як приклад можна навести його дослідження 30 учнів-українців Львівської народної школи імені Грінченка, які народились в самому місті та на Львівщині. Метою цієї праці був пошук зв'язку між антропологічним типом та психологічним профілем і здібностями людини. За його висновками, «динарський тип відзначається досить сильними математичними здібностями, слабою силою асоціації, а довшій праці скоро знехочується», «альпейський тип відзначається синтетичними здібностями при слабім заінтересуванні математикою», а «нордійський тип ціхує математично-природничі здібності з високим ступенем інтелігенції, але слабим характером» [4, 79]. Про результати цього дослідження ще до їх публікації Ростислав Єндик в грудні 1930 року особисто доповів засіданні Математично-природописно-лікарської секції. Це був початок співпраці талановитого вченого з НТШ і з того часу і аж до завершення земного шляху він брав активну участь в роботі цієї поважної інституції, дійсним членом якої його було обрано 9 липня 1933 року [2, 421].

У 1935 році Ростислав Єндик за сприяння Товариства здобув стипендію німецького Інституту Гумбольдта, що дало йому змогу впродовж одного навчального року студіювати антропологію в університетах кількох німецьких міст, зокрема й Берліна. Після завершення цієї освітньої подорожі 4 листопада 1936 року Ростислав Єндик виступив на засіданні Математично-природописно-лікарської секції з доповіддю на тему *Синтетичний образ передісторичних рас Східної Європи*, де узагальнив свій досвід і знання, здобуті під час стажування [2, 420]

Притаманною рисою львівської антропологічної школи була різноманітність наукових зацікавлень її послідовників, які, не обмежуючись вивченням людности Речі Посполитої, порушували надзвичайно широке коло питань расознавства та етнічної антропології народів світу [15]. Цієї традиції, започаткованої Яном Чекановським школи – автором монографій з антропології Африки, походження слов'ян, расового складу народів світу та ін., – дотримувався і Ростислав Єндик. За дев'ять передвоєнних років він опублікував низку статей, присвячених краніології людности доби заліза (5), аланських племен VIII – IX ст. [17], літописних дреговичів [18], фінномовних племен Східної Європи поч. I тисячоліття після Р. Х. [6], населення Стародавньої Греції [19] тощо. Одночасно він поглиблено вивчав питання етногенезу та антропологічного складу українського народу, застосовуючи методичні прийоми аналізу емпіричних даних, запропоновані Яном Чекановським.

Незабаром після початку Другої світової війни Ростислав Єндик залишив територію України, виїхавши до Кракова, де продовжив свою літературну та наукову діяльність. У 1939 – 1941 роках він був співробітником Антропологічного інституту, а ж доки його не закрила німецька окупаційна влада. 1944 року, коли Красная армія наблизилася до Кракова, Ростислав Єндик перебрався до Відня, а звідтіля – «останнім потягом» – до Мюнхена, де влився в українську емігрантську громаду. Тут 1949 року вчений опублікував свою головну антропологічну працю – монографію *Вступ до расової будови України* [7], що була першою книгою із серії «Бібліотека

українознавства», започаткованої Науковим товариством імени Шевченка наприкінці 1940-х років

Назва цієї ґрунтовної праці лише почасти відображає її зміст. Це – швидше за усе навчальний посібник із антропології, що містить загальні розмірковування Ростислава Єндика з питань походження людини, проблем расоутворення, ролі еugenіки у майбутньому людства тощо. Почасти вони вже втратили своє наукове значення, оскільки з часу написання книги минуло майже сімдесят років, а деякі розділи, як зазначено у вступі, були написані ще до Другої світової війни [7, 9]. Втім, це не стосується тих із них, де йшлося про антропологічний склад і походження українського народу.

Послуговуючись методикою Яна Чекановського, автор виділяє на етнічній території українців чотири антропологічних смуги, населення яких відрізняється між собою за співвідношенням чотирьох основних расових типів, які він називає «первнями» (нордійського, динарського, середземноморського та лапоноїдного) (таблиця 1). Ці складники Ростислав Єндик виокремлював на підставі провідних соматологічних ознак, що широко застосовуються й у сучасній антропології, а саме: зросту, кольору волосся та очей, розмірів голови, обличчя та носа.

В першій смузі переважає динарський «первень», що здебільшого поєднується з сублапоноїдним, поширеним на північному заході та південному сході Галичини і в Бойківщині, та субнордійським, розповсюдженим на Харківщині (Слобожанщині), південному заході Полтавщини, в Лемківщині та в гірських районах Північної Бу-

Ч. п.	Групи расових первнів	Округи
1 2 3 4	I динарський субнордійський, сублапоноїдний	Харківщина, південно-західна і північно-східна Галичина лемки бойки Холмщина, північно-західна Полтавщина, буковинські гуцули
5 6 7 8 9	II динарський з легкою домішкою вірменоїдного	галицькі гуцули Поділля по Дністер угорські гуцули Бачка, угорські бойки, Поділля по південний Буг Таврія, північна Кубань
10 11 12	III нордійський з легкою домішкою динарського	Радомишльщина Курщина Волинь, південна Кубань
13 14 15 16	IV динарський, середземноморський, сублапоноїдний, субнордійський	Чернігівщина, південне Поділля, Північно-східна Полтавщина Вороніжчина Частково – Галичина, Бойківщина Київщина без Радомишльщини, Катеринославщина

Таблиця 1. Антропологічне районування українських етнографічних земель за Ростиславом Єндиком

ковини. Зростання ролі нордійського складника має місце на Холмщині.

В другій смузі також домінує динарський «первень», але він має легку вірменоїдну домішку. Найвагомий вірменоїдний компонент присутній серед української людности Таврії, північної Кубані і Бачки – історико-географічного регіону Центральної Європи між Тисою та Дунаєм.

Третя смуга – ареал нордійського «первня», найдавнішим осередком якого є Волинь – «праслов'янська колиска, а тим то треба її вважати за вогнище, з якого випромінювалася ця раса на цілий Схід, зазначаючись на нашому матеріалі передусім в Радомишльщині» [7, 223]. Що ж до Курщини і південної Кубані, то в цих регіонах простежується легка домішка динарського антропологічного компоненту.

Четверта смуга, де знову переважає динарський тип, до певної міри схожа з першою, відрізняючись від неї тим, що, крім сублапоноїдного та

субнордійського складників, тут фіксується також наявність середземноморського антропологічного компоненту, доменом якого є Південне Поділля та Нижнє Подніпров'я, означене Ростиславом Єндиком як «Катеринославщина». Що ж до субнордійського і сублапоноїдного складників, то перший яскраво виражений на Чернігівщині та Вороніжчині, а другий – в центральній Галичині та центральній Бойківщині. Всі три згадані другорядні складники виявлено в антропологічному складі людности Київщини. Автор також висловив припущення, що «в північній Чернігівщині задержався і фінський палеоазійський складник, хоч би і не в великій кількості» [7, 114].

Ілюстрацією авторської концепції антропологічного складу українського народу є мапа, вміщена у книзі як додаток (Ілюстрація 1).

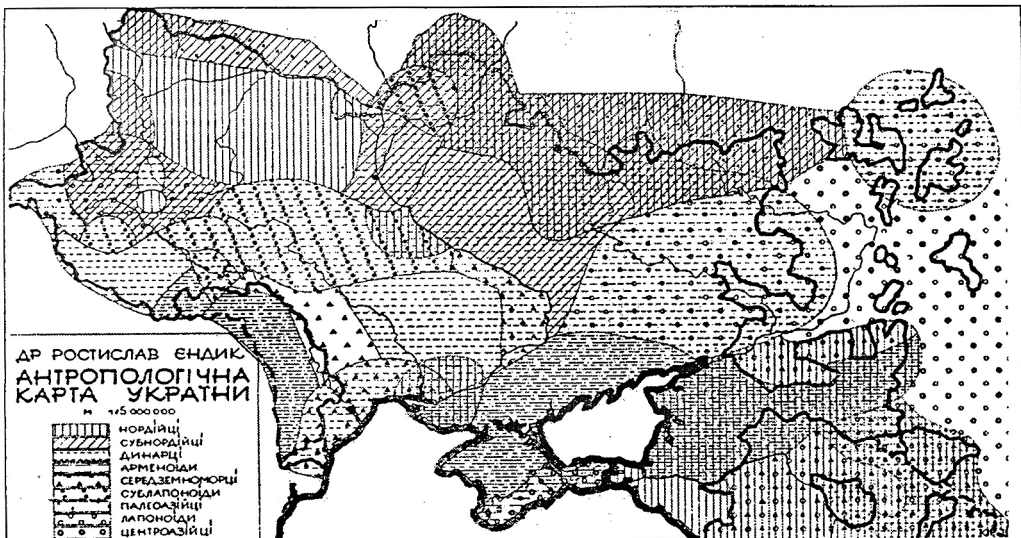
Свого часу індивідуально-типологічну методичку Яна Чекановського, якою послуговувався Ростислав Єн-

дик, гостро критикували прихильники популяційної концепції раси, що, починаючи з другої половини ХХ ст., і аж до останніх десятиліть домінувала в сучасній антропології. Однак в наші часи схожі методи аналізу емпіричних даних міцно ввійшли в практику популяційної генетики, або геногеографії – науки, яка визначає генофонд людства шляхом порівняння відсоткових комбінацій різних генних маркерів в давніх та сучасних популяціях. А це принаймні опосередковано свідчить і про правомірність залучення кількісних характеристик зовнішніх (фенотипічних) ознак для висвітлення схожої проблематики і змушує уважніше, без упередження проаналізувати висновки Ростислава Єндика щодо антропологічного складу українського народу. Отже, порівняємо їх з підсумками досліджень тих антропологів повоєнного часу (Василь Дяченко, Тетяна Алексеєва та ін.), які вивчали антропометрію та антропоскопію українців, дотримуючись інших методичних засад.

*Перше.* Вслід за Хведором Вовком всі дослідники констатували відносну антропологічну однорідність українського народу, хоч і робили це не в однаковий спосіб: за Ростиславом Єндиком у трьох із чотирьох окреслених ним смуг переважає основний «первень» – динарський; за Василем Дяченком понад дві третіх української людности належать до одного і того ж – центральноукраїнського типу [3, 129], з чим була солідарна Тетяна Алексеєва, хоча і називала цей тип інакше – «подніпровським» [1, 271].

І Ростислав Єндик, і Василь Дяченко, й Тетяна Алексеєва констатували наявність локальних антропологічних варіантів на етнічних теренах українського народу, зауважуючи, що вони склались внаслідок тривалої багатовікової взаємодії носіїв багатьох антропологічних типів, що мають різне походження.

Услід за Хведором Вовком Ростислав Єндик вказував на істотну роль південноєвропейського ком-



Ілюстрація 1. Антропологічне районування українських етнографічних земель за Ростиславом Єндиком

поненту в антропологічному складі українців, що не є властиво іншим східнослов'янським народам. Ця теза витримала випробування часом і була підтримана Тетяною Алексеевою, яка в своїй фундаментальній монографії, присвяченій етногенезі східних слов'ян за даними антропології, зауважувала, що «за всім комплексом расоводіагностичних рис росіяни і білоруси тяжіють до північно-західних груп, українці – до південних» [1, 272]. Подібних висновків згодом дійшов і автор даного повідомлення за підсумками комплексного антропологічного аналізу, відзначивши, що на загал українці посідають проміжне положення між північними та південними європеоїдами, більшою мірою тяжіючи до останніх [12, 143].

З наведеного випливає відсутність принципових розбіжностей між схемою Ростислава Єндика і концепціями фахівців советського і пост-советського часу щодо загальної оцінки антропологічних рис українського народу.

Перебуваючи на еміграції, Ростислав Єндик працював журналістом, професором і ректором Українського техніко-господарського інституту (1961 – 1974), тривалий час очолював Дім української науки (1963 – 1974), був головою Товариства сприяння українській науці (1962 – 1965, 1968 – 1974), членом Української народної ради, багаторічним дописувачем журналу «Шлях перемоги» та газет «Сучасна Україна» (ФРН) та «Українські вісті» (Нью-Йорк, США). В цей період він зосередився на літературній і публіцистичній діяльності, однак антропологія українців все ще залишалася об'єктом його науко-

вих зацікавлень: це видно із списку літератури його останньої розвідки в цій царині – енциклопедичної статті *Раси й расові формації України*, куди він включив назви монографій советських вчених – співробітників групи антропології (Василя Дяченка, Галини Зіневич, Світлани Круц) [8], створеної 1956 року в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Згадана праця – стислий виклад поглядів ученого в царині антропології України, зміст якої свідчить про те, що він залишився послідовником теоретичних засад львівської антропологічної школи.

15 лютого 1974 року Ростислава Єндика не стало і за кілька днів він знайшов вічний спокій на мюнхенському цвинтарі «Вальдфрідгоф» у Мюнхені. Під час прощальної церемонії, крім іншого, звучали і слова вдячності за вклад цієї непересічної особистості у розвиток української науки [11].

Загалом наукова діяльність Ростислава Єндика є важливим етапом в розвитку української антропології, хоча за часів панування російського окупаційного тоталітарного режиму, коли кордони советської імперії були «на замку», в Україні про неї знали тільки нечисленні представники старшого покоління народознавців, що якимсь дивом уцілили в роки сталінських репресій, та професійні компартійні критикани так званих «расистських схем українських буржуазних націоналістів». Лише тепер його науковий доробок в царині антропології, образно кажучи, має шанс повернутись із еміграції на батьківщину.

## Bibliography and Notes

1. Алексеева Т. И., *Этногенез восточных славян по данным антропологии*, Москва: Издательство Московского университета 1973, 273 с.
2. Глушко Михайло, *Антропологічні студії в Науковому товаристві імені Шевченка (кінець XIX – 30-ті роки XX століття)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Історична, Львів 2010, Випуск 45, с. 413-436.
3. Дяченко Василь, *Антропологічний склад українського народу: порівняльне дослідження народів УРСР і суміжних територій*, Київ: Наукова думка 1965, 129 с.
4. Єндик Ростислав, *Психологічні та антропологічні дослідження над львівськими дітьми*, [у:] *Збірник Фізикографічної комісії*, Львів 1932, Випуск IV-V, с. 39-81.
5. Єндик Ростислав, *Черепи залізної доби*, [у:] *Збірник математично-природописно-лікарської секції Наукового товариства імені Шевченка*, 1930, Том XXVIII-XXIX, с. 189-212.
6. Єндик Ростислав, *Надволжанські фіни в краніологічній освітленні*, [у:] *Збірник математично-природописно-лікарської секції Наукового товариства імені Шевченка*, 1934, Том XXX, Випуск II, с. 59-84.
7. Єндик Ростислав, *Вступ до расової будови України*, Мюнхен: Наукове товариство ім. Шевченка 1949, 439 с. (Серія „Бібліотека українознавства”, Число 1).
8. Єндик Ростислав, *Раси й расові форми України*, [у:] *Енциклопедія українознавства / Перевидання в Україні*, Львів: Наукове товариство ім. Шевченка у Львові 1998, Том 7, с. 2468-2470.
9. Ленкавський Степан, *Роман Єндик – муж незалежної думки*, “Шлях перемоги” 1974, 3 березня, с. 4.
10. Мельник Ігор, *Ростислав Єндик – письменник і антрополог*, Web. 10.07.2007. <<https://zbruc.eu/node/52015>>.
11. Похорони Р. Р. Єндика, [у:] “Шлях перемоги” 1974, 10 березня, с. 5.
12. Сегеда Сергій, *Антропологічний склад українського народу: етногенетичний аспект*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги 2001, 256 с.
13. Тарнавський Роман, *Антропологічно-етнологічний інститут Львівського університету як основа формування наукової школи Яна Чекановського*, [у:] *Народознавчі зошити* 2014, № 1 (115), с. 18-28.
14. Тарнавський Роман, *Катедра етнології Львівського університету. Класичний період: 1910 – 1947*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2016, 236 с.
15. Czekanowski Jan, *Sto lat antropologii polskiej. 1856 – 1956. Ośrodek Lwowski*, Wrocław: Polska akademia nauk. Zakład antropologii 1956, 73 s. (Seria „Materiały i prace antropologiczne”).
16. Czekanowski Jan, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1967, 335 s.
17. Jendyk Rostysław, *Czaszki Alańskie z VIII – IX wieku*, [w:] *Kosmos*, Lwów 1930, Seria A, Tom LV, s. 127-148.
18. Jendyk Rostysław, *K antropologii Dregovicu*, [v:] *Antropologie*, Praga 1932, № 10, s. 223-227.
19. Jendyk Rostysław, *Hellada starożytna pod względem antropologicznym*, [w:] *Archiwum Lwowskiego Towarzystwa Naukowego*, Lwów 1933, Dz. III 6, s. 115-116.
20. Malinowski Andrzej, *Materiały kranіologiczne z byłego zakładu antropologiczno-etnologicznego UJK we Lwowie*, [w:] *Źródła do badań biologii i historii populacji słowiańskich*, Poznań 1981, s. 125-145.
21. Malinowski Andrzej, *Życie i działalność Jana Czekanowskiego*, [w:] *Teoria i empiria w polskiej szkole antropologicznej. W 100-lecie urodzin Jana Czekanowskiego*, Poznań 1985, s. 71-77.

**Ivanna Repeta**

## **MEMORY AS A METAMORPHOSIS OF HISTORY: THE MUSEUM ASPECT**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Іванна Репета**

### **ПАМ'ЯТЬ ЯК МЕТАМОРФОЗА ІСТОРІЇ: МУЗЕЙНИЙ АСПЕКТ**

*Abstract:* In the article there is researched the problem of memory correlation and historical knowledge. Particular attention is paid to museums that are considered as socio-cultural institutions and as memory places (in this study), whose main function is preservation of memory and consolidation of society.

Mechanisms of memory functioning in the museum manifest themselves in a distinct form: in the museum space, there is carried out projection of the possibility of the interconnection of historical memory and the objective world. Memory as a metamorphosis of history has the ability to perceive, reprocess, enrich and raise the objective "organism" of culture.

*Keywords:* historical memory, collective memory, memorial discourse, places of memory, history, museum, socio-cultural institute, etc.

З кінця ХХ століття проблематика пам'яті стає предметом дослідження в суспільно-гуманітарних дисциплінах. Жваве зацікавлення пам'яттю набуло світових масштабів і торкнулося всіх цивілізацій. Після закінчення Другої світової війни повернення до минулого стало ключовим завданням науковців, які були зацікавлені у консолідації суспільства. У повоєнний період історія носила політичний характер і обмежувалася сухими датами, які об'єднувалися причинно-наслідковими зв'язками. Оживити історію могли тільки спогади, жива спадщина, повернення до минулого, пам'ять. Тому, на думку

французького історика П'єра Нора [1], нова місія істориків полягає у з'ясуванні, що взяти від минулого, щоб змінити майбутнє. Актуальності в сучасних умовах набувають слова Жюльє Мішле: «Історики мають сказати те, що минуле дозволяє і що воно не дозволяє. Треба змусити заговорити "мовчання історії"».

Важливе місце в запропонованій статті посідають музеї, які на сьогоднішній день є місцями примирення пам'яті, що забезпечують відновлення зв'язків та відносин у різних типах суспільств. Спробуємо пояснити причини актуалізації поняття «пам'ять», як метаморфозу історії та її вплив

на свідомість суспільства, співвідношення історії та пам'яті минулого. Також дослідити музей як інститут пам'яті, який виступає засобом адаптації людини в культурній сфері, місцем її духовного збагачення.

Термін «пам'ять» займає периферичне місце серед концепту нової парадигми соціально-гуманітарного знання. В період 1980-х – 1990-х років світ переполює хвиля урочистого святкування знаменних дат. Поняття пам'яті, спогаду, забуття, ностальгії стали ключовими категоріями соціокультурного аналізу. Цей термін набуває декілька позначень «cultural memory», «popular memory», «collective memory», «social memory», «public memory» та ін. Більшість із цих понять й досі не має однозначного тлумачення.

Спроба пояснити причини актуалізації пам'яттєвих смислів у 1990-х – 2000-х роках у країнах Європи намагається російський дослідник А. Дакін. На його думку: «Європа сьогодні переживає процес створення Європейського союзу, а Росія та ряд інших країн у 1990-х роках пережили процес розпаду Советського союзу, Югославії, Чехословаччини. Два різновекторних геополітичних процеси створюють новий геосуб'єктивний простір, виводять на арену геополітичну, геоеконімічну, і геокультурну місії, національного менталітету, національної свідомості, національної самоновизни у внутрішніх та зовнішніх відносинах» [2, 86-87].

Тема пам'яті привертала увагу істориків ментальності, яких цікавила трансформація пам'яті при переході від усної традиції до письмової культури. Головним предметом дослідження стає не подія минулого,

а пам'ять про неї та її вплив на свідомість мас, а саме поняття «пам'ять» вживається в значенні «спільний досвід, пережитий людьми разом, і ширше – про історичний досвід, що відклався в пам'яті людської спільноти» [3, 22].

Одним із перших до розгляду відносин між історією та пам'яттю звернувся французький соціолог Моріс Альбавакс, який виклав свої погляди у праці *Коллективна пам'ять* (видана посмертно в 1950 році). Він визначав пам'ять як соціальну конструкцію, яка створюється в теперішньому. На його думку, найвагомим є те, що пам'ять індивіда жорстко детермінована існуючими в суспільстві категоріями розуміння, а історичні інтерпретації залежать від свідомості соціальних груп, які їх продукують. Історик стає безпосереднім модератором колективної пам'яті (історичної пам'яті) та ідентичності. Колективна пам'ять (окрім функції ідентифікації) виконує низку інших функцій, які мають значний вплив на суспільство: мобілізації, легітимації, соціалізації, солідаризації, національної безпеки. В своїй концепції автор не розмежовує поняття «колективна» та «історична» пам'ять, а навпаки отожднює їх.

Історія, починаючи з появи дисципліни як науки полягала в тому, щоб установити чіткий розподіл, контрольований розрив між тим, як сучасники уявляли нинішнє й минуле життя і якомога точнішою оцінкою арсеналу вірувань і традицій. Кожне з таких поступувань було пов'язане з великим історичним потрясінням, що підштовхувало істориків до загального зміщення джерел, методів і центрів зацікавлення [1].



Надзвичайно цікавими є міркування П. Нора про еволюцію співвідношення колективної пам'яті й історичного знання. Від середньовічних хроністів до сучасних дослідників глобальної історії вся історична традиція розвивалася як задана вправа для пам'яті і як її спонтанне поглиблення, відтворення минулого без лакун і тріщин. Але в міру набуття історіографією потужного критичного арсеналу саме вона намагається оволодіти традицією і цим самим «уводить клинок критики між стволом пам'яті й корою історії». Як тільки історія досягає свого історіографічного віку, процес її деідентифікації з пам'яттю поглиблюється. Пам'ять сама перетворюється на об'єкт можливої історії. Тепер уже тільки на основі дослідження місць пам'яті можливе рефлектує повернення історії до себе. Але самі по собі місця пам'яті – це лише останки, ілюзії вічності – «вже не цілком життя, але й ще не зовсім смерть».

Активізація пам'яті та пошуку її місць, повернення колективної спадщини і зосередження уваги на її розколотих ідентичностях, зумовлює пошук місць, які впливають на консолідацію суспільства, так званих «місць пам'яті».

Серед домінуючих у ХХ ст. підходів до розуміння феномена пам'яті українська дослідниця О. Воланюк умовно виділяє наступні:

- теорія «соціальних рамок пам'яті» французького вченого М. Альб-вакса, який ще в 1920-х – 1930-х роках особливу увагу приділяв соціальним умовам продукування і передачі конструктів пам'яті, покликаних до збереження групових зв'язків;

- етико-політична парадигма, що тісно перегукується з психоаналітичними дослідженнями, та яку в умовах краху тоталітарних режимів головним чином розвивали німецький (Т. Адорно), а також французький (П. Рікер) філософи; концентрується на аналізі різних інтерпретацій минулого і різних функцій пам'яті, проблематиці роботи з минулим, інструменталізації спогадів;

- концепція «пам'яті – звички» американського антрополога П. Коннертона, що справила враження у науковому середовищі 1980-х років, завдяки переорієнтації дослідницької уваги з письмових практик карбування минулого до тілесних традицій;

- концепція «місць пам'яті» французького вченого П. Нора, завдяки якому суттєво розширені уявлення про пам'яттєві горизонти в цілому, зокрема розгорнута масштабна дослідницько-пошукова робота європейської наукової громадськості 1970-х – 1980-х років із виявлення, опису й аналізу матеріальних і символічних, нематеріальних «слідів минулого в теперішньому»;

- системні дослідження колективної пам'яті, що реалізуються зокрема сучасним американським соціологом Дж. Оліком, німецькими антропологами Я. Ассман і А. Ассман, польськими соціологами Б. Шацькою, А. Шпачинським та іншими й вирізняються переконливими спробами утвердити інституціоналізацію студій пам'яті [5, 8-9].

Виникнення інтересу до пам'яттєвого дискурсу в українському науковому дискурсі актуалізується після здобуття Україною незалежності й виникнення потреби окреслення

категорії національної ідентичності. Особливий інтерес до пам'яттєвого дискурсу на межі століть не був випадковим. У дискурсах щодо державності й цілісності країни завжди присутні мотиви про колективну національно-культурну ідентичність, а механізмами культурної політики утримуються й регламентуються значимі для конкретного суспільства цінності [6, 103]. Паралельно з процесом державотворення актуалізується питання про невідомі сторінки історії, формування української нації, культура етносів, ціннісні пріоритети держави, перспективи її розвитку тощо.

Становлення та розвиток пам'яттєвого дискурсу в українській науці можна поділити на декілька етапів.

Перший етап припадає на кінець 1980-х – початок 1990-х років. У цей період було закладено нову ціннісно-сміслову парадигму цивілізаційного поступу, була осмислена необхідність аналізу процесів минулого, що призвело до одержимості історією. Перші вживання терміна «історична пам'ять» мали здебільшого метафоричний смисл. У 1989 році Юрій Ісіченко (архієпископ УАПЦ Ігор Ісіченко), не вдаючись до детального аналізу наповнюваності терміну, зауважив активізацію вживання концепту «історична пам'ять» в культурологічних дослідженнях [7, 159-160].

Важливою рисою досліджень пам'яті даного етапу в Україні було те, що відкрився доступ до відтворення невідомих сторінок минулого, відкриття архівів, доступ до документів, із яких було знято гриф секретності, активізували осмислення подієвої історії і лише згодом простежують-

ся намагання окреслити дефініції чи спроби концептуалізації пам'яттєвого дискурсу, що увиразнило потребу детального вивчення й осмислення проблеми понятійно-категоріяльного апарату й усталеності загальноживаних термінів [8, 30].

Другий етап – від початку 1990-х – до початку 2000-х етап зародження студій пам'яті в контексті процесу початків державотворення. Важливою стала проблема збереження національно-культурної ідентичності, національної неповторності; в умовах трансформації культурного простору актуалізувалось питання відродження національних цінностей і традицій. Дослідження минулого, вивчення історії попередніх періодів вийшли на передній план, поступово актуалізуються проблеми пам'яті, які здебільшого були маніфестовані як «історична пам'ять» [6, 23-24].

Поштовхом до осмислення пам'яті стали наступні процеси: державотворення, пошук ідентичності, процеси в соціально-гуманітарних науках, розвиток когнітивної соціології, пошук нових теоретико-методологічних засад досліджень, обговорення пам'яттєвого дискурсу на наукових конференціях, семінарах тощо, вплив глобалізації, наукове зацікавлення проблематикою пам'яті тощо.

Третій етап – початок 2000-х – 2010-х років – активізація досліджень пам'яттєвого дискурсу у різних галузях суспільно-гуманітарного знання. Основною рисою постає зміна «одержимості історією» на «одержимість пам'яттю». Вивчення пам'яттєвої складової опинилося в полі зору багатьох наукових установ: Українського інституту національної пам'яті, Інституту стратегічних досліджень, Ін-

ституту політичних і етнонаціональних досліджень НАН України імені В. Кураса та ін. Невід'ємним елементом інституціоналізації студій пам'яті є видання перекладної літератури відомих зарубіжних учених. За останні роки українською мовою видано праці Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера за редакцією Р. Козеллека, А. Міхніка, С. Екельчика, П. Коннертона *Європа та її болісні минувшини*, за редакцією Ж. Мінка і Л. Неймайєр, та інші.

Ще одним кроком на шляху входження студій пам'яті в український гуманітарний простір та їх подальшої популяризації стало видання тематичних спеціальних випусків відомих часописів «Україна модерна», «Схід – Захід», зміст яких присвячувався теоретичним та практичним проблемам пам'яті у розробці українських і зарубіжних дослідників. З'являються історіографічні огляди студій пам'яті в історичному дискурсі, а також огляди в дисертаційних дослідженнях (В. Жадько, Ю., Зерін, Г. Коньшина, Т. Рагозіна, Ю. Смольников, Л. Стародубцева, О. Фостачук та ін.).

Четвертий етап – 2011 – 2014 роки – первинний етап інституціоналізації студій пам'яті в Україні. На цьому етапі з'являються спеціальні дослідження в парадигмальному вимірі студій пам'яті. Серед значної кількості напрацювань важливим для розвитку теоретичної бази пам'яті стали праці Л. Нагорної. В монографії *Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії*, дослідниця закріпила в науковому полі концепт «історична пам'ять», розглянула феномен історичної пам'яті, його місце і роль в системі суспільних цінностей, а також механізми актуалізації

минулого у пізнавальному процесі та в ідентифікаційних практиках.

Через спроби відтворення зв'язків з минулими підсилюється інтерес до місць «кристалізації пам'яті», «де зберігається залишкове відчуття первинності». Саме існування місць пам'яті, до яких безперечно відносяться музеї, як «осередки пам'яті», де вона (пам'ять) складає реальну частку історичного досвіду [10, 9-10].

Чим сьогодні повинні бути музеї: сховищами артефактів, продуктивними центрами об'єктивного знання про минуле чи емоційними збудниками пам'яті, яка є невід'ємною частиною як індивідуальної, так і групової ідентичності? Це питання залишається актуальним у суспільно-гуманітарних науках.

Механізми функціонування пам'яті в музеї проявляють себе у виразній формі: в музейному просторі, здійснюється проєкція можливості взаємозв'язку історичної пам'яті та предметного світу. Звичайно, пам'ять як метаморфоза історії, має здатність до сприйняття, переробки, збагачення та зростання предметного «організму» культури. Головна місія музею – це генерування культури теперішнього та майбутнього, на основі збереження та актуалізації всіх елементів історичної спадщини.

Музей – це багатофункціональний інститут соціальної пам'яті, через посередництво якого реалізується потреба суспільства у відборі, зберіганні та презентації специфічної групи культурних і природних об'єктів, які усвідомлюються суспільством як цінності, що передаються з покоління в покоління. Важливою є роль музеїв у період соціо-

культурних трансформацій, зміни традиційних стандартів та стереотипів мислення.

На думку Е. Еткінда, механізм пам'яті моделює структура музею. Об'єкти, що зберігають матеріальну пам'ять відповідного часу і в цій якості практично незмінні, доповнюються підписами, зміст яких періодично піддається сумнівам й переглядається. Об'єкти без підписів не репрезентують пам'ять, як і підписи без об'єктів. У межах цієї гіпотези автор визначає «тверду» та «м'яку» пам'ять. «Тверда» пам'ять закріплена у формі «місце пам'яті», музейних експозицій, календаря офіційних пам'ятних дат, меморіалів тощо. Ці обидва види пам'яті (документи і монументи, тексти і меморіали, наративи і пам'ятники) взаємодоповнювані та взаємозалежні. Щоб актуалізуватися в свідомості сучасників, зміст твердої пам'яті, наприклад пам'ятники – вимагає інтерпретації в тексті. Щоб зберігатися в поколіннях, зміст м'якої пам'яті – громадська думка, історичні дебати – вимагає фіксації в матеріалі. Ключове значення мають не окремі форми пам'яті, переходи між ними, їх взаємна оберненість і відносна прозорість одна для одної [11, 46].

А. Коридон вважає, що «Соціальна / культурна пам'ять і музеї як соціальнокультурні феномени мають глибинну схожість / спорідненість: знання, традиції, цінності, символи, образи, що становлять основу колективної пам'яті, водночас є системотворчими елементами музею й посідають чинне місце в його діяльності. Взаємодія пам'яттєвих смислів і музеїв сприяє збереженню, актуалізації й трансляції колективної

пам'яті від покоління до покоління» [8, 312].

Музеї увиразнюють пам'яттєвий дискурс репрезентацією сукупності текстів, образів, матеріальних предметів тощо. Звичайно, слід враховувати поліетнічність населення, певних соціальних кордонів колективної пам'яті. На це звертає увагу у своєму дослідженні Л. Фадеєва [12], а особливо на те, що образи, уявлення, асоціації однієї соціальної групи можуть суттєво відрізнятися від ментальних уявлень інших. Це пов'язано з життєвим досвідом, історичними подіями тощо. Така ситуація досить яскраво проявляється в українському суспільстві в останні роки. Музеї Західного регіону висвітлюють історію національних повстань і революцій, увиразнюють національні традиції, побут, одяг, зберігаючи при цьому свою поліетнічну культуру. Музеї Східного регіону інколи ще відображають минуле України в руслі советської спадщини, в той же час, постаті, які є героями для Західної України інколи є антигероями для Східної. Тому для українських музеїв важливим є консолідувати суспільство, формувати спільну історичну пам'ять, подавати правдиву історію, якою б трагічною вона не була б для того чи іншого регіону.

Прикладом такої роботи можуть послужити музеї Німеччини, які працювали з такими темами як нацистська Німеччина, Голокост, нацизм і Друга світова війна. Вони проводили чудову освітянську роботу, щоб допомогти суспільству, особливо молодим поколінням – щоб подібне ніколи не повторювалося. Музеї

повинні стати місцями примирення суспільства.

Сьогодні музеї покликані виконувати нову роль, не лише колекціонування і ретрансляції музейних колекцій, а й зберігання історичної пам'яті та формування громадської думки. Сьогодні в соціально-культурній сфері відбувається процес подальшої інституціоналізації музеїв. Він пов'язаний із появою нових ролей, освоєваних відвідувачами, з тенденцією до розробки нових норм і цінностей, які пов'язані різними типами учасників інституціональної взаємодії, динамікою функціонального образу музею.

Загалом же, музей, як транслятор соціальної пам'яті, виступає засобом адаптації людини в культурній сфері, місцем її духовного збагачення.

#### Bibliography and Notes

1. Нора П'єр, *Теперішнє, нація, пам'ять* / Переклад із франц. А. Рєпи, Київ: Кліо 2014, 257 с.

2. Дахин А. В., *Общественное развитие и вызовы коллективной памяти: перспектива философской концептуализации memory studies*, [в:] "Вопросы филологии" 2010, № 8, с. 86-87.

3. Рєпина Л., *Историческая наука на рубеже XX – XXI вв.: социальные теории и историографическая практика*, Москва 2011.

4. Коннертон Пол, *Як суспільства пам'ятають* / Переклад із англ. С. Шліпченко, Київ: Ніка-Центр 2004, 184 с.

5. Волянчук Ольга, *Суспільна пам'ять і політика: Мистецтво можливого*, Київ: Пріоритети 2013, 172 с.

6. Астафьева О. Н., *Историческая память как ресурс культурной политики и формирование коллективной идентичности*, [в:] *Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке*, Москва 2015, с. 95-104.

7. Ісиченко Ігор, *Шевченкове слово – історична пам'ять народу*, [у:] "Прапор" 1989, № 3, с. 159-161.

8. Коридон Алла, *Геторотонії пам'яті. Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті*, Київ: Ніка-Центр 2016, 319 с.

9. Вашкевич Віктор, *Історична пам'ять як функція історичної свідомості*, [у:] *Політичний менеджмент* 2004, № 6, с. 23-31.

10. Висоцька Наталія, *Музей «камера схову» чи «місце пам'яті»?*, [у:] *Агора* 2014, № 14, с. 9-10.

11. Эткінд Александр, *Столетняя революция: юбилей и начало конца*, [в:] *Отечественные записки* 2004, № 5, Web. 12.03.2018 <<http://magazines.russ.ru/oz/2004/5>>.

12. Фадеева Л., *Образ викторианской эпохи в коллективной памяти англичан*, [в:] *Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории* 1999, № 1, с. 152-169.

**Olha Komarova**

**DEVELOPMENT OF UKRAINIAN COOPERATION OF EAST UKRAINE  
ON EXAMPLE OF ACTIVITY OF DOMANYTSKYI BROTHERS (1917 – 1920)**

Ivan Ohiyenko Kamianets-Podilskyi National University, Ukraine

**Ольга Комарова**

**РОЗВИТОК КООПЕРАТИВНОГО РУХУ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ  
НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ БРАТІВ ДОМАНИЦЬКИХ (1917 – 1920)**

*Abstract:* The article describes the activities of the brothers Platon and Victor Domanytskyi, the little-known persons for the Ukrainian historiography, during the period of the Ukrainian State (1917–1920). There is highlighted state of the chosen topic's research in Ukrainian historiography and the degree of its source provision. There is emphasized their work in cooperative sphere, starting with the cooperative store in Kolodyste and finishing with the banking network. The author analyzes the basic principles of interaction of various Ukrainian cooperative institutions: "Ukrayinbank" and the "Central" bank on the background of historical events of this period and family relationships of individual persons. The author defines the role of the Domanytskyi family in the history of cooperation in East Ukraine during the specified chronological period. There is defined specific role of Domanytskyi brothers aimed at the development of the national cooperative movement during that time. There is shown contribution of their activities to the development of the Ukrainian national idea and the reasons for political emigration in order to continue the educational cooperative work abroad.

*Keywords:* Ukrainian state, cooperative movement, «Ukrayinbank», "Central" credit unions, cultural and educational activities, Platon Domanytskyi, Victor Domanytskyi

Ідея української кооперації визрівала водночас з національно-культурним відродженням Наддніпрянської України. Серед представників родини священиків Доманицьких були активні пропагандисти та організатори споживчої кооперації. Василь Доманицький (1877 – 1910) завдяки кооперативному єднанню спромігся підвищити національну самосвідомість українського селян-

ства Правобережної України. Його діяльність стала взірцем для багатьох представників української еліти. Але він помер від туберкульозу легень у 33-річному віці. Його найліпшими послідовниками у справі розбудови кооперативного руху у національному дусі стали незадовго після смерти молодші рідні брати – Платон (1886 – 1944?) та Віктор (1893 – 1962) Доманицькі. Їх значні досягнення у коопе-

ративній сфері довгий час залишалися малодослідженими через умовне применшення ролі постатей у важливому процесі розвитку мережі національних кредитно-споживчих товариств на території Наддніпрянської України до фактичної політичної еміграції діячів.

Зважаючи на недостатнє висвітлення діяльності означених постатей в українській історіографії у контексті розвитку кооперативного руху Правобережної України автор вбачає мету цієї статті у висвітленні участі братів Доманицьких у становленні української банківсько-кредитної системи впродовж періоду визвольних змагань. Ми спробуємо висвітлити стан дослідження проблеми в українській історіографії, ступінь її джерельного забезпечення; виявити основні фактори, що вплинули на формування особистісного світогляду та громадсько-політичних переконань молодших братів Василя Доманицького; показати умови, в яких розвивалась тогочасна споживча кооперація та розкрити участь діячів у її розбудові; визначити внесок братів Доманицьких у розвитку кооперативної справи в Україні, спрямований на розвиток української національної ідеї в означений хронологічний період.

Для дослідження їх ролі у популяризації кооперативної справи шляхом розгортання культурно-освітньої діяльності були знайдені та проаналізовані згадки про їх активну приналежність до цього роду діяльності в опублікованих і неопублікованих джерелах. Нами були використані дані з особової архівної справи Віктора Доманицького, лектора Української господарської академії у

Подєбрадах, яка зберігається у Центральному державному архіві вищих органів влади [12] та матеріалів з'їзду православних українців (5 червня 1927 року, м. Луцьк), організованого старшим братом Платоном – із фонду відділу безпеки Волинського воєводства у м. Луцьк в Державному архіві Волинської області [9]; щоденника відомого українського громадського діяча та мецената Євгена Чикаленка (1919 – 1920) [13]. Важлива інформація для розгляду зазначеної проблеми виявлена у публікаціях сучасників досліджуваних постатей у кооперативній пресі [1]; монографії О. Дучимінської про життєвий шлях В. Доманицького [7]; виданнях української діаспори, які присвячені розвитку українського кооперативного руху [2], [4]; наукових працях сучасних українських істориків [3], [5], [6], [7], [8], [11].

Українська інтелігенція розпочала легальну національно-культурну працю завдяки юридично гарантованому становищу, що першими здобули собі кооперативи Наддніпрянщини. Членами товариств стали, крім місцевих селян, також і місцеві культурні сили (лікарі, агрономи, священники, учителі земських шкіл, земські гласні та інструктори різних галузей сільського господарства). Кооперації практично виконували ті ж просвітньо-економічні функції, що й галицькі «просвіти» після реформи у 1891 році [8, 5].

Монополія державного банку, а пізніше управління у справах дрібного кредиту на початку ХХ ст. поглибила небажання постачати кошти для розвитку об'єднань селян у кооперативи [2, 288]. Чільне місце серед них займали ощадно-позичкові та

кредитні кооперативні товариства, як своєрідна форма фінансової самопомоги і взаємного кредитування сільськогосподарських товаровиробників [11, 75].

Товариства заклали у сільській місцевості склади хліборобських знарядь і машин, громадські крамниці, позичково-ощадні і кредитні каси. Вагому роль відігравали кооперативи й у справі поширення загальної освіти серед українського селянства [8, 5]. Початок національної революції на території Наддніпрянської України ознаменувався відокремленням спеціалізованих фінансових установ, створених задля своєчасного забезпечення кооперативів різними видами позик для реалізації селянських потреб у господарстві. Найсприятливішими для національно орієнтованої кооперації, за оцінкою науковців, були 1917 та 1918 роки, оскільки саме тоді з'явилися передумови для інтенсивного розвитку кооперативного господарства. Відносини української кооперації з гетьманським урядом позначалися складною конфігурацією [3, 149]. На практиці кооперативна система розвивалася у відокремленому руслі. Дещо пізніше були досягнуті деякі компроміси між кооперативними організаціями з гетьманським урядом у просвітницькому векторі [3, 150].

У спадок братам Доманицьким дісталася перша кооперативна Колодистянська крамниця та ощадно-позичкове товариство. З 1917 року, уже по смерті старшого брата Василя, Платон включився у розбудову кредитної системи та сільськогосподарської кооперації Української Народної Республіки. До цього з 1907 р. був головним редактором часопису “Ко-

машня”, органу київського “Союзбанку”, а з 1911 року став членом правління фінансової структури [5, 295]. З 1917 по 1920 роки П. Доманицький працював на посаді директора українського союзу кредитової кооперації “Українбанк”, який виокремився як українська філія “Союзбанку” [6, 240]. Акціонерне товариство з мільйонним капіталом було організоване у Києві, за інформацією у монографії С. Бородаєвського, в 1911 році [2, 326], а за згадкою у волинській кооперативній пресі – у році 1917 [1, 3]. Метою діяльності установи було надання кредитів своїм членам. Наприкінці 1918 року “Українбанк” мав 113 регіональних представництв (кооперативних союзів) [1, 3], тому став організаційним та фінансовим осередком не лише Київщини, а й Поділля та Волині [6, 240]. На посаді директора П. Доманицький зробив значний внесок у розбудову національної кредитної та сільськогосподарської кооперації.

Приклад старших братів запалив і найменшого Віктора. Він також став згодом відомим кооператором, вченим-агрономом, педагогом, публіцистом, соціологом, громадським діячем у Чехословаччині, потім у Німеччині. Після закінчення навчання на природничому факультеті Київського університету Святого Володимира та Олексіївської військово-інженерної школи у Києві він проходив військову службу на фінському острові Олянд [12, 67]. У роки Першої світової війни був офіцером-фортифікатором у штабі російського Балтійського флоту [13, 644].

Платон запросив молодшого брата працювати секретарем товарного відділу та керівником підвідділу



хемічної продукції “Українбанку” [5, 296]. У своїх спогадах Віктор описав як на початку кар’єри йому доручали переклад документації з російської на українську мову [5, 296]. В установі він працював недовгий час – з 15 лютого до 10 липня 1918 року [12, 67]. Навіть таке коротке перебування на посаді працівника банку дозволило діячеві познайомитися з багатьма видатними кооператорами свого часу.

“Українбанк” розвивався швидко. На листопад 1918 року його баланс складав 46,5 млн. крб. У жовтні наступного року – 286 млн. крб. [2, 326]. Кредитна установа об’єднала виключно кооперативні союзи: 43 кредитових, 55 споживчих, 2 сільськогосподарських, 33 змішаних та 1 від Московського народного банку. У 1919 році кількість акціонерів значно зросла [2, 227]. Завдяки зусиллям П. Доманицького “Українбанк” знайшов визнання серед керівників Московського народного банку і навіть претендував на роль всеросійського кредитового центру. Практично жодна тогочасна культурна подія не обходилась без участі кооперації. Зокрема, кредитна установа, очолювана П. Доманицьким, асигнувала кошти на різноманітні культурні заходи. Серед них – урочистості, присвячені пам’яті Миколи Лисенка та його творчості [3, 153].

У серпні 1918 року В. Доманицький перейшов працювати секретарем правління та керівником агрокультурного підвідділу Центрального союзу українських сільськогосподарських кооперативів – київського “Централу”. У своєму дослідженні *Коротка історія й напрямки діяльності Центрального українського сільсько-*

*господарського кооперативного союзу – Централ* він відтворив історію створення загальноукраїнського центру сільськогосподарської кооперації, його організаційну структуру, форми та методи функціонування [12, 67]. О. Дучимінська у монографії *Віктор Доманицький* наводить спогади О. Архимовича, який характеризував діяльність її колеги як таку, що має надзвичайний розмах і невичерпну енергію. Кооператор об’єднав навколо себе з метою співпраці найбільш здібних фахівців з-поміж професорів Київського університету. Правління пам’ятало його заслуги і вирішило доручити відповідальну посаду генерального довіреного української кооперації в Москві [7, 19].

Отож, у березні 1919 року В. Доманицький стає уповноваженим представником українського “Централу” у Москві, членом дипломатичної делегації УНР на переговорах у Москві [12, 67], [13, 644]. У записі з щоденника Євгена Чикаленка за 20 липня 1920 року промовисто описано, як у Москві кооператор працював над цікавою розвідкою про економічне становище України та тогочасний стан українських кооперативів. Реферат був переданий добродію Нечасу, який мав бути перекладений чеською мовою. “Пан Доманицький не годен погодитися із совітським режимом...” – означив автор спогадів [13, 459]. Його політичний погляд набув державницьких орієнтирів. Саме за кордоном проблеми української економіки набули для діяча іншого аспекту. Пізніше, перебуваючи вже на еміграції у Німеччині Віктор Доманицький шукав можливостей ближчого спілкування з Павлом Скоропадським [7, 19].

Його посада у Москві надавала великі права і відповідні зв'язки. За словами О. Дучимінської, вона схожа за специфікою до посади економічного консула України. Група місцевих українців згуртувалася навколо нього і допомогла зорієнтуватися в місцевому середовищі. Вікторові Доманицькому вдалося познайомитися з представниками іноземних держав, зокрема й із делегацією президента Чехословацької республіки Томаша Массарика [7, 21].

Ближче до осені 1920 року В. Доманицький відчув ризик арешту і встиг виїхати до Києва. Після повернення з Москви спершу очолив спеціально створений агрокультурний підвідділ "Централу" [7, 21], згодом був обраний на посаду завідуючого бюро фабрикатів угноєння в Українському сільськогосподарському науковому комітеті. Йому вдалося залучити свої набуті зв'язки для організації мережі осередків суспільної агрономії при Повітових Союзах сільськогосподарської та кредитової кооперації ("Централах") [7, 22]. Паралельно діяч отримав ще кілька ключових посад у сфері економічної та кооперативної освіти: асистента при кафедрі економіки та організації дрібного трудового господарства (у професора І. Подільського) в кооперативному відділі Київського університету народного господарства (Кооперативному університеті імені М. Туган-Барановського) та ін. [7, 22].

У 1919 р. три всеукраїнські союзи, серед яких – "Українбанк", "Дніпросоюз" та "Централ" об'єдналися в Асоціацію кооперативних центральних союзів України "ОЦУКС" для просування інтересів згаданих організацій

та ведення банківських операцій за кордоном [2, 335]. Наприкінці 1920-х років співпраця Платона та Віктора Доманицьких знову поглибилася на Київщині, але цей період був відносно коротким. Адже після поразки національної революції більшовицький тиск на активних громадських діячів набув апогею. Брати усвідомили неспроможність співпраці з новою владою.

Спершу до Волинського воєводства емігрував Платон. За відомостями збережених документів відділу безпеки Волинського воєводського управління в м. Луцьк, він оселився у Ковелі у листопаді 1922 року. Там політичний емігрант невдовзі очолив місцевий кооперативний "Українбанк" та українську книгарню "Світло", був кооперативним інструктором на курсах ковельської "Просвіти" [9, 5]. Невдовзі наважилися на цей крок і Віктор із дружиною Вірою, але перша спроба була невдалою – подружжя було заарештоване. Завдяки активній просвітницькій діяльності П. Доманицький зазнав утисків вже з боку польської влади [10, 4]. Перебуваючи в еміграції в Чехословаччині та Німеччині наймолодший із братів Доманицьких керував кафедрами Українського вільного університету, був професором УГА та ректором Українського технічно-господарського інституту заочного навчання в Регенсбурзі, передаючи свій практичний досвід наступним поколінням українським кооператорам в екзилі.

Діяльність Доманицьких базувалася на сприянні розвитку сільськогосподарської освіти, пропаганді досконаліх способів господарювання, активній економічно-торгівельній

роботі на території України та за кордоном для налагодження партнерських зв'язків для українського ринку.

Як бачимо, кооперативний рух революційної доби 1917 – 1920 років був потужною та авторитетною силою економічного сектору, до якої апелювали практично всі уряди, що змінювали один одного. Кооперація забезпечувала країну продовольством, розподіл товарів першої необхідності серед населення. Більшість кооперативів мали у своїй структурі культурно-просвітні відділи, що опікувалися організацією освітньо-культурних заходів.

Аполітичним братам Доманицьким вдавалося певний період успішно маневрувати між представниками різних політичних поглядів. Лише на завершальному етапі визвольних змагань В. Доманицький набув прихильності до моделі української держави гетьманату П. Скоропадського. Ключові мотиви їхньої діяльності полягали у допомозі кредитами кооперативним селянським організаціям і налагодження зв'язків із зовнішнім ринком. Для цього вони використовували свій практичний та викладацький досвід в українській кредитовій системі, знайомства з впливовими представниками інших країн заради високої і цілком досяжної мети – продовжити розбудову національної кооперації, яку починав старший брат і яка перервалася через його передчасну смерть у молодому віці.

### Bibliography and Notes

1. [Номо], *Коротенький перебіг розвитку кооперації*, "Наша праця", Ковель, 8 листопада 1916, с. 2-3.

2. Бородаєвський Сергій, *Історія кооперації*, Прага: Український громадський видавничий фонд 1925, 446 с.

3. Буряк Лариса, *Гетьманська державна П. Скоропадського і кооперативний рух: на перетині інтересів культурно-просвітницької діяльності*, [у:] *Національна та історична пам'ять* 2013, Випуск 7, с. 149-155.

4. Витанович Ілля, *Історія українського кооперативного руху*, Нью-Йорк: Товариство Української Кооперації 1964, 624 с.

5. Віктор Доманицький, [у:] *Українські кооператори. Історичні нариси*, Книга II, Львів: Видавництво Львівської комерційної академії 2001, с. 294-308.

6. Вісин Валентин, *Кооперативний рух на Волині у другій половині XIX – першій третині XX ст.: історичний аспект*: дисертація ... доктора історичних наук, 07.00.01 «Історія України», Луцьк 2015, 522 с.

7. Дучимінська О., *Віктор Доманицький*, Вінніпег: УВАН 1964, 83 с.

8. Лисенко Олександр, *«Просвіти» Наддніпрянської України у Дожовтневий період*, Київ 1990, 34 с.

9. *Матеріали з'їзду православних українців, який відбувся 5 червня 1927 року. 7 лютого – 5 жовтня 1927 р.*, [у:] *Державний архів Волинської області*, Фонд 46, Опис 9, Справа 699, 275 арк.

10. Павликовський Ю., *IV-му п'ятиріччю назустріч*, [у:] *Господарсько-кооперативний часопис: орган Ревізійного союзу українських кооператорів*, Луцьк 1936, Число 1-2 (5 січня), с. 4.

11. Пантелеймоненко Андрій, *Аграрна кооперація в Україні: теорія і практика*, Полтава 2008, 347 с.

12. *Персональні справи лекторського персоналу агрономічно-лісового факультету Української Господарської Академії. 6 квітня – 8 жовтня 1925 р.*, [у:] *Центральний державний архів вищих органів влади*, Фонд 3795, Опис 1, Справа 260, 229 арк.

13. Чикаленко Євген, *Щоденник (1919 – 1920)*, Київ: Темпора 2011, 720 с.

**Ihor Sribniak**

**LANGUAGE, DEFENSIVE AND MOBILIZATION MISSION  
OF UKRAINIAN PERIODICALS IN ŁAŃCUT CAMP (POLAND)  
OF UKRAINIAN SOLDIERS FROM MAY TO JUNE 1921**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

**Ігор Срібняк**

**МОВНО-ОХОРОННА ТА МОБІЛІЗАЦІЙНА МІСІЯ УКРАЇНСЬКОЇ  
ПЕРІОДИКИ У ТАБОРІ ІНТЕРНОВАНИХ ВОЯКІВ-УКРАЇНЦІВ  
ЛАНЬЦУТ У ПОЛЬЩІ (ТРАВЕНЬ-ЧЕРВЕНЬ 1921 Р.)**

*Abstract:* The article analyses the campaign for the defence of the Ukrainian language and widespread the sphere of its usage, initiated by the camp periodicals in Łańcut, such as «Nasha Zorya», «Promin'» and «Budyak». It's purpose was to stand against the part of Russian-speaking first sergeants of UNR Army who did not believe in Ukrainian state idea.

Therefore, the camp periodicals became the most essential component of the cultural and national life of camp inhabitants, particularly the part of the first sergeants whose state of mind was directed on the nation and the state. There were ideas provided by editorial boards of periodicals which could be ardently supported as well as entirely denied by various groups of the interned Ukrainian soldiers in Łańcut. Although, each case demonstrated that both views played the inspirational role for camp inhabitants who formed their attitude towards Ukraine, national and liberational mottos of the Ukrainian nation.

*Keywords:* periodicals, interned, first sergeants, camp, Łańcut, UNR Army, Poland

Обставини перебування полонених та інтернованих вояків-українців у таборі Ланьцут вже перебували у полі зору як українських [19], [20], [5], [10], [17], так і польських [28], [27], [6], [29], [3] дослідників. Завдяки науково-дослідній роботі згаданих істориків стало можливою реконструкція окремих аспектів життєдіяльності таборян у згаданому таборі, і зокрема – фрагментарне

висвітлення умов перебування та деяких напрямів культурно-освітньої діяльності інтернованого вояцтва. Виходом цих публікацій було закладено підвалини для наступних наукових опрацювань цієї дослідницької проблеми, а також ознайомлення широкого загалу істориків з історією цього табору.

Але вочевидь – усього цього було недостатньо для відтворення ціліс-

ної історії функціонування Ланьцуту, тому процес наукового опрацювання різних аспектів життя і діяльності інтернованих вояків-українців у цьому таборі тривав і надалі [21], [22]. Після багатолітньої перерви відновились й наукова розробка деяких проблем функціонування таборової преси [4], матеріяли якої являють собою одне з найважливіших джерельних підстав для відтворення таборового повсякдення інтернованого у таборах Польщі вояцтва армії УНР. Для підготовки цієї статті була використана значна кількість матеріялів «живого» тижневика “Промінь”, який випускався в двох-трьох примірниках у таборі Ланьцут. Для охоплення максимально більшої кількості таборян кожне його число прочитувалось перед таборовим загалом, знаходячи живий відгук в їх серцях.

Повні два комплекти цього часопису нині зберігаються в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України) та Центральному історичному архіві України, м. Львів (ЦДІА України, м. Львів) і не були до цього часу навіть мінімальною мірою залучені до наукового обігу. Відтак, завданням цієї статті стало вивчення однієї з основних тематичних «ліній» таборових часописів, що переслідувала завдання обмежити сферу вжитку російської мови у середовищі старшинства армії УНР.

\*\*\*

Наслідком того, що у 1920 році до складу армії УНР було мобілізовано значну кількість офіцерів, які перед цим перебували у складі денікінських військ, корпоративна єдність її

старшинського корпусу була значно послаблена, що у свою чергу призвело до утворення в його середовищі кількох несумісних одна з одною течій. Хоча переважна більшість старшинства збігала свою відданість прапору УНР і була готова до останнього боротись із большевизмом, частина старшин – займала вичікувальну позицію, не виявляючи своїх дійсних політичних поглядів, а дехто навіть демонстрував своє цілковите неприйняття ідеї незалежності України, вперто обстоюючи гасло «єдиної і невідомої» Росії. Зрозуміло, що ця категорія старшинства підлягала негайному виключенню з мав армії УНР та видаленню з українських таборів до російських.

Проте складнощі таборового існування у Ланьцуті перешкождали системному проведенню такої роботи, яка мала би виконуватися контррозвідувальними структурами та військово-судовими органами армії УНР. Між тим деморалізуючий вплив «єдинонеделімцев» був досить відчутний та вимагав негайних контрзаходів. На відміну від інших таборів, де до «чистки» старшинства від випадкових та відверто злочинних елементів залучались новостворені старшинські громади, у Ланьцуті цю функцію стала виконувати таборова преса.

Першим цю місію взяв на себе «літературно-військовий тижневик, орган незалежної думки» часопис «Наша зоря» (деякий час він був друкованим органом таборової культурно-просвітньої комісії), перше число якого вийшло у таборі 16 грудня 1920 р. Справа його започаткування виявилась дуже непростою – у чому редакція часопису відверто зізналась

читачеві вже у першому його номері (на цей час в розпорядженні редакції був лише зіпсований шапірограф). Але ці труднощі не могли зупинити вихід «Нашої зорі», яка – за словами її засновників – “освітить темряву ночі й покаже правдиві шляхи” [7, 1].

Прагнучи об’єднати всі здорові сили в середовищі таборян у кінці січня 1921 р. його редакція звернулась до загалу вояцтва із закликом – “Українці всіх напрямів, єднайтесь”. Тільки це гасло мало стати для всіх таборян “провідною стежкою до здобуття нашому народові незалежності й у першу чергу звільнення його від Московського червоного імперіалізму”. На думку редакції, вже та одна обставина, що “опинившись на чужій території, без виразних і ясно уявляємих перспектив нашого майбутнього, ми не тільки не розпорошилися і не згубили свого державного центра і державности”, а навпаки – стали міцнішими, “спаюючи воєдино наш національний фронт” [8, 1], – свідчила про державотворчий потенціал української нації.

У цитованій вище редакційній статті було особливо відзначено, що тільки “армія, регулярна, дисциплінована і суто національна може бути головною підвалиною нашої державности”, а відтак уряд УНР, і щойно обрана Рада Республіки мають першочергово зайнятись “справами свого війська, уділяючи йому максимум уваги, енергії і підтримки”. Це вимагало колосальних зусиль, бо до “нашої військової сім’ї (армії УНР – І. С.) затесалося багато злодіїв, які провокують нашу справу і які вщент хотять розшматувати наш військовий організм”. Для їх нейтралізації належалося “перевести саму рішучу

і повну чистку «авгієвих конюшень» від того, на жаль, численного елемента, який на своє співробітництво в українській справі дивиться як на засіб до власної наживи, грязного і дрібного кар’єризму і свідомої руйнації нашої справи” [8, 1-2].

Дуже важливим завданням, на думку редакції, мало стати притягнення “на українську службу цілого ряду талановитих і здібних військових оце на зміну хоч-би частині покинутого нам Росією генеральського хламу”. Очевидно, що така оцінка здібностей та ділових якостей вищих старшин армії УНР була надто категоричною, бо більшість генералітету в її складі сумлінно виконували службу, а частина з них – вже мала й вироблений національно-державницький світогляд. Відтак, погоджуючись з тим, що слід було “сміло й рішуче прочистити дорогу енергії, а не тішитись генеральськими чинами, за їх нездатністю і браком”, цілком неприйнятним був запропонований редакцією “рецепт” творення нової генерації українського генералітету шляхом їх “фабрикування наскоро”, притягнувши, щоправда, для цього “іноземних інструкторських сил” [8, 2].

Варто зазначити, що деякі старшини вищих рангів, які опинились в армії УНР цілком випадково – своєю поведінкою самі створювали підстави для таких радикальних суджень. Скажімо – прокурор 2-ої Волинської дивізії полковник Янушкевич “дозволив собі скаржитись Польській владі на акції Українського Начальника групи військ інтернованих в Ланьцуті; одверто ганьбив і ляв Українців”. У зв’язку з цим група старшин-українців оголосила його

“провокатором і ворогом України”, після чого згадуваний полковник втік з Ланьцуту та пристав до загону осавула Яковлева [24].

Але особливо активізувалась боротьба зі злочинним елементом у Ланьцуті після започаткування видання «таборового живого тижневика» “Промінь”, перше число якого вийшло 13 травня 1921 р. До складу його редколегії у цей час входили Д. Нестеренко (головний редактор) і І. Кухарський [3, 268]. Пояснюючи у редакційній статті потребу його видання, ініціатори заснування часопису яскраво й переконливо визначили завдання “Променя”: “Кинути світло правди на оцю дійсність, промінням живого слова розсікти оцю дійсність [...] [і] темряву, в яку попала ціла наша національна справа, як ліхтарем освітлювати той шлях, який ми йдемо до своєї давньої цілі, щоб не збиват[и]ся з нього та не зійти в болото, що широкими ланами розкидана нашими ворогами праворуч і ліворуч од нього” [9, 1].

Редакція обіцяла “голосно кликати до тіснішого об’єднання всі живі та нездеморалізовані сили наші, до невпинної праці над собою в прагненнях до самоудосконалення, будити думку, викликати до життя творчу працю на користь своєї Батьківщини навіть в умовах таборового життя, безпощадно й жорстоко клеймити всяке злочинство й передавати їх на суд широкої громади – всієї нашої таборової військової сім’ї, намацувати й прокладати шляхи до більше тісного, свідомішого, й ідеальнішого об’єднання поміж нашим старшинством та світлим лицарем-козаком, підносити жадання щирої праці для нашого меншого брата-козака” [9, 1].

Усвідомлюючи наскільки “велике і тяжке завдання” редакція ставить перед собою, вона разом із тим запевняла, що “до всіх явищ біжучого життя буде підходити лише [...] руководячись благом своєї батьківщини”; старатиметься “давати критичну оцінку на всі явища таборового життя”, аби жодна “дрібничка” не була випущена “з-під критичного ока”, а найвищою цінністю будуть завжди залишатись “інтереси народу, інтереси власної державности”. Редакція була свідома того, що з цими завданнями вона зможе “справитися лише при найближчій й найактивнішій допомозі всіх братів-вояків без різниці посади”, відтак закликала таборовий загаль до об’єднання навколо “Променя”, який став би для вояцтва тієї трибуною, з якої воно могло “почути слово правди та кинути слово критики на нашу сучасність у всіх її проявах”. Завершувалося це пристрасне звернення крилатим гаслом, яке могло би служити дороговказом для всіх таборян: “В єднанні наша сила, а в усвідомленню її – наша перемога” [9, 1-2].

Вже поява першого числа газети привернула увагу таборян незвичністю формату – бо її матеріяли (спочатку безцензурні) зачитувались зі сцени таборового театру артистами з гарною дикцією. “Промінь” одразу “здобув співчуття таборової маси, придбав активних прихильників, нажив окремих ворогів”. Під час читання перших трьох чисел “Променя” “у театрі не було ні одного порожнього місця. Слухала публіка уважно, без гомону, стримуючи навіть кашель”. Не відбулось жодних “мітингових випадків”, “дисципліну публіка заховала знаменито. Провожала оплесками

навіть передовицю і публіцистику". Слухачьку аудиторію газеті складала у першу чергу старшини, які не тільки уважно слухали, але й обговорювали потім порушені "Променем" питання, що, на думку редакції, було "найкращою ознакою що й сама тема відповідає потребам думки й трактування теми dokonano доцільно". А завдяки цьому – "скоріше і міцніше буде поширюватись і зростати наша національна самосвідомість" [18, 1-2].

Найбільшу увагу слухачької аудиторії привертала "хроніка та веселий кутик... Як тільки на сцені показується хроніка, слухачі свіжішають мов від подиху вітру в спеку, і їх увага набирає нової сили: Ану, мов хто там нині на черзі. Кого «протягнуть»?". Редакція відзначала, що "після першого ж читання часопис нажив собі і далі хронічно наживає лютих ворогів. Ті, кого хроніка погладила своєю м'якенькою рукою, починають сипати електричними гискрами (іскрами – І. С.), мов чорношерсті коти. Обурення їх до піни на губах. Вони погрожують часопису терором, посиляють цілі купи скарг в штаб групи, починають підпільні інтриги проти "Проміня", щоб за всяку ціну загасить його. Перекручуючи поданий часописом матеріял, стараються довести, що часопис підриває дисципліну, підкопується під авторитет старшини, бо виходять на світ Божий їх «діла-ділішки»" [18, 3].

На підтвердження цього редакція "Проміня" повідомляла про те, що у відповідь на вихід першого числа газети командування 5-ої Херсонської дивізії нібито пообіцяло тим "херсонцям", які співпрацюватимуть у цьому часописі, відправку до карного табо-

ру в Домб'є. У зв'язку з цим редакція була змушена заявити, що вона вже "виходить після попередньої цензури та як що начальство вбачає шкідливий напрям газети, то у нього є інші засоби боротьби з нею, більше шляхетні" [12, 37].

Неодноразово до редакції приходили анонімні листи з погрозами, в одну з них редактора газети називали "головою українського чека", у відповідь на що редакція заявила, що на шпальтах "Проміня" "висловлюється думка всіх, які чесно працюють на користь пригніченого українського народу. Нас не залякає. Ми вже цілі два роки боремось за Україну й українську національну гідність, і далі також твердо і непорушно будемо боротися". Звертаючись вже безпосередньо до автора цього листа редакція пропонувала йому залишити таке "фразерство [...] на розвагу свого міщанського світогляду, з якого щоби вибратися вам треба не одного «Проміня», а десять, та й ще й з добрим дрючком до них, щоб більш рішуче зворушили ваші мозки і згублене людське сумління" [12, 46].

Особливо дошкуляла газета старшинам – «малоросам» за політичними переконаннями, низького культурного рівня, які навіть не усвідомлювали ганебности своєї поведінки у стосунках з підлеглими їх козаками. На підтвердження цього редколегія умістила в журналі один з епізодів (без зазначення прізвищ, але вочевидь – фігуранти цієї замітки впізнали себе), в якому – як в краплі води – відбилася вся ницість декого зі старшин армії УНР. Під час однієї з театральних вистав на одній лавці поруч з козаками всілися й кілька старшин, які провадили між собою



розмову “виключно по «общѣпонятному». Коли один із козаків звернув увагу свого сусіда – козака на це явище і зробив загальне протиставлення, з одного боку – між козаками від яких вимагається розмовляти рідною мовою, і які в силу свого розуміння виконують ці вимоги, і з другого боку – між старшинами, які ігноруванням рідної мови, зневажають згадані вимоги, то один із старшин, почувши це, в гострій формі і начальницькому тоні запитав козака: «Яке ти маєш право та як смієш мені робити замічання, ти знаєш куди я можу запроторити за це?» [23, 38].

Редколегія звертала увагу читачів на те, що старшина зробив «догану» козакові українською мовою, після чого останній замовк, “але ж був задоволений, що хоч таким чином почув від старшини рідну мову”. Неготовність козака (через субординацію) дати гідну відповідь цьому старшині-«законнику» – спонукала редакцію звернутись до останнього в імені усього українського козацтва: “Пане старшино! Навчіться з початку шанувати мову козака, а тоді й козак буде вас шанувати, а такий демагогічний вибрик, якій ви вжили по адресі того козака, вказує лише на те, що по своєму культурному порівнянню ви стоїте нижче від цього козака. Він мав і рацію зауважити вам, щоби ви не говорили по московські” [23, 38].

На жаль – ставлення деяких старшин до своїх підлеглих було зумовлено їх «московською» школою армійського виховання, внаслідок чого окремі старшини воліли розмовляти із козацтвом мовою російського мату та зуботичини. За отриманими “Променем” інформаціями один із таких

українських «держиморд» – сотник Гриневич (13-та стрілецька бригада 5-ої Херсонської дивізії) – “покарав як належиться” одного з козаків за те, що той не виструнчився перед сотником, а саме: “побив його й посадив на 7 діб до паки (гауптвахти – *І. С.*)” [13, 20].

За спостереженнями редколегії “Променя” на цьому ґрунті у таборі мали місце й інші ексцеси, зокрема часописом було помічено “багато зловживань” у поводженні з підлеглими у навчальному курені штабу тилу Дієвої армії. З цієї нагоди редколегія вважала за доцільне аби старшини цього підрозділу “звернули на це увагу”, затамивши собі, що “вони працюють в українській армії, а не в російській, в демократичній, а не монархічній, і сором тим старшинам”. Цілковитим неподобством було й те, що деякі старшини під час стройових вправ на плацу дозволяли собі “при подачах команд при виконанні своїх обов’язків тримати руки в кишенях з героїзмом «рускаго офіцера»” [14, 29].

З цієї та інших нагод редколегія журналу зауважувала, що саме життя змушувало її звертати увагу на від’ємні типи “малоросійських потвор” – всіх цих “дебелих супостатів [...] чотирьохлицих янусів (йдеться про ту категорію осіб, які встигли побувати на службі у військових формаціях УЦР, Гетьманату, Директорії УНР, а також і в армії А. Денікіна – *І. С.*), усяких «гіпопотамів», що сякаються в жменю, кулачних дуелянтів, собак, що постачателів на порціях підводять, тубільців «Домініканії» (йдеться про мешканців «Поддомініканського будинку» в м. Ланьцут, в якому разом із родинами мешкали

сімейні старшини, а також вищий командний склад інтернованих у цьому таборі частин і з'єднань Військ УНР – І. С.), їх звичаї, і «эту самую мову» [...]» [18, 4-8]. Шляхом розміщення на шпальтах часопису коротких, але гострих «реплік», його редколегія давала влучну характеристику настроїв різних груп таборян: «У козацьких бараках балакають про визволення батьківщини. В старшинських бараках про підвищення в ранги та про нове одержання грошей. В домініканським будинку балачки одноманітні, як: «Ох, как мне здѣсь скучно! Ох, как мне здѣсь тошно! Как бы скорее попасть в Москву»» [26, 39].

При чому для цього редколегії не доводилось спеціально збирати матеріял для рубрик «Хроніка» та «Веселий кутик», все що публікувалось на шпальтах часопису – надходило від самих таборян, які прагнули позбутись цих «потвор дійсности», які все ще залишались у таборі. Відтак, як зазначалось редакцією «Променя», – «саме життя табору взялось і постачати і редагувати ці два відділи таборового часопису» [18, 4].

Вже з третього числа «Промінь» переглядався таборовою цензурою, що викликало незадоволення читачів, які вважали, що з цього моменту «жива газета» обернулась в «мертву і тільки прикидається живою». Але вплив цензури був не настільки значний аби з таборовою газетою відбулась така метаморфоза. На думку редколегії, «Промінь» залишався живим і під впливом цензури, ставши органом таборової громадськості, а відтак потребував її захисту. Тому його редколегія зверталась до читачів із закликом: «оберігайте свій таборовий часопис і від інтриг, і від мі-

щанства у змісті. Поставтесь до нього як найважніше, пам'ятаючи, що «Промінь» є органом відбиваючим ваші настрої та нужди і разом з тим – провідником вашої думки, трибуною тільки правдивого слова, засобом виховання національно-патріотичного духу, грозою для темних елементів» [18, 8].

Газета була змушена працювати у дуже складних умовах відсутности власного редакційного приміщення (у її розпорядженні були тільки орендовані стіл та лавку в приміщенні «Нашої зорі»), до того ж – друкарська машинка, на якій друкувались матеріяли газети зіпсувалась, а у редколегії не було коштів для її ремонту. Штаби частин та з'єднань відмовляли редколегії передати в тимчасове користування друкарську машинку. «Все робиться так, як нібито вставити палиці в колеса», – зізнавалась редактори газети. Її вважали «большовицьким гніздом», цензори наполягали на тому аби цензурні купюри не згадувалось в інших матеріялах газети, а читачі – вимагали уміщувати всі без винятку матеріяли, в протилежному випадку погрожували припинити співробітництво з редколегією.

Деякі командири частин категорично забороняли своїм підлеглим не тільки співпрацювати у газеті, але навіть зустрічатись з її співробітниками, погрожуючи в іншому випадку «винуватцям» усуненням з посади, і навіть «кулею в лоб». Редколегія опинилась як «між молотом і ковадлом». У цій ситуації редколегія зверталась «до всіх, хто ставиться до газети уважніше, визнає її користь і додає в ній зброю для боротьби з ріжними злочинними явищами агітації

національних і демократичних ідей, які так необхідні для будови нашої держави – прийти газеті на допомогу чим тільки хто може” [1, 1-3].

Зрештою, цей заклик редколегії нарешті було почуто, і командування групи знайшло можливість виділити для “Променя” кімнатку в театральному баракі [2, 1]. Ця обставина стала свідченням того, що газета успішно виконує свою охоронно-мобілізаційну функцію у таборі, борючись із різними проявами деморалізації. Редколегія запевнила, що на її шпальтах й надалі “бринітиме сміх” та “гратиме жарт”, водночас є дуже важливим аби “цей сміх та жарт були чистими, щоб не мали в собі бруду. Кепський вчинок можна покарати й сильним словом і жартом, але той і другий чинники повинні розбудити в душі людини почуття її гідності і ні в яким разі не вторпати її в багно, бо цим шляхом часто вбивається охота змити з себе брудні плями” [15].

Двомовність частини старшинства (а також «одномовність» їх дружин) – змушувала редколегію “Променя” знову і знову гостро реагувати на цей ненормальний та навіть шкідливий, на думку редколегії, паралелізм у вживанні української мови на службі, а російської – в побуті та приватному спілкуванні. Зауваживши, що “питання нашої рідної мови до цього часу – болюче питання нашого таборового життя”, редколегія з сумом констатувала: “в цій справі проявляє себе яскравіше всього вся наша нікчемність, кволість, міщанство, глузування над собою і потоптання нашої національної честі” [25, 1].

Провину за такий стан справ редколегія поклала на цілий таборо-

вий загал старшинства, і зокрема на тих “міднолобих ідіотів, що ні як не хотять зрозуміти однієї простої речі, а саме, що вживання російської мови є річ категорично недопустима серед національного війська, особливо під час боротьби з отою самою «лабазницею» – Московією. Нерозуміння цього є зрада святому ділу визвольної боротьби, бо коли так легковажать народню мову, добуття прав на яку коштує [у] нас стільки зусиль і крові, то це означає – нехтування і всієї справи української. І навіть не в нехтуванню і легковаженню тут річ, а в тому що ті особи, які говорять по московськи, то є наші вороги, хто б вони не були і які посади не займали б, закляті страшні вороги, які свою присутність по часті тим і оправдують, щоби шкодити нам, псувати наші нерви і вносити розклад в нашу родину” [25, 1].

На думку редколегії, ця категорія була небезпечніша за відкритих ворогів, бо ці старшини “єхідно притаїлися і невдало пристосувались до українського кольору, лише вичікують коли наступить такий час, щоб їм зручніше було зрадити і запустити ножа нам у спину. Зробити це просто – вони не здібні, бо занадто мізерні й нікчемні для того”. Реабілітувати себе такі старшини могли лише зробивши “маленьке нескладне діло – привчити себе до вживання української мови і вживати її, а зробивши це полюбити її як рідну мати, як укохану дівчину, щоб і дітей своїх і оточення потім навчити любити цю мову”. Тільки коли старшини “закохаються в ній [...] вони й самих себе зрозуміють і свій нарід, всю силу душі нашого народу, цього, для близькозорих, ще непомітного велетня серед інших словянських

народів світу. А полюбивши свій народ [...] з його степами, білими хатками, вишневими садочками, піснями, думами, горем, сльозами – вони зіллються з ним і самі будуть жити його думками, надіями, вірою. Тоді ж і жити буде легко і боротися за нього хотітися і смерть буде гарна та гідна людської честі” [25, 2-3].

За градацією “Променя”, ще одна категорія старшин – «малороси», які були не настільки небезпечні як перші («перефарбовані»). Вони тільки хіба що розмовляли “точнісінько як київські перекупки. Перекручені русіцизми полтавські, провінціалізми та простенької водиці – кацапські словця, оце їх лексикон”. Звичайно, що вони жодним чином не турбуватимуться «про чистоту рідної мови, про збереження її краси гнучкості і мелодійної музичності», але разом із тим – вони з претензією на інтелігентність: “Спробуйте їм закинути, що вони шмаровози – образяться та ще й як, а подбати про мову, якою вони користають певно по звичці – вони не додумуються. Скоріше вони переймають словесні вибрики: евентуально, дефінітивно, децизія або польські, честь, цілую руці” [25, 4].

Редколегія була переконана, що не існує жодної можливості “щоб нагнути їх до боротьби за українську мову”, бо “вони скорше будуть сперечатися за смак полтавських галушок, ніж шанувати свою мову і примусити шанувати її інших. Їх, розуміється ніколи не захопить бажання працювати над виробленням своєї аристократичної мови, де б виявлялася найвища краса і дикція і в манерах говорити” [25, 4].

Критично висловлювалась редколегія “Променя” і щодо третьої ка-

тегорії старшин – які “добре знають свою рідну мову і шанують її, але палець об палець не вдарять для того, щоб привчити й інших знати її та шанувати”. Таке збайдужіння до української справи і небажання працювати для суспільної потреби було тим більш складно подолати, що таких старшин було досить багато, і творячи собою інертну масу – вони являли потенційну небезпеку для козацтва через свою індіферентність.

Переробити або хоча би розворушити ці три групи старшин були не в стані “і офіційні лояльні накази, ні різні доводи”, які просто не доходили до “цих вузьколобих та закостенілих у своїх [...] хибках людців”. З огляду на це боротись із ними належалося “у найрішучіший спосіб. Досить сентиментів і всяких там захистів, – треба перейти від захисту [...] до безпощадної боротьби”. Але для цього патріотично налаштованим старшинам належалося перейти внутрішній «рубикон», усвідомивши, що “справа винищення російської мови у нашому таборі небезнадійна, а коли ця пошесть до цього часу ще не повалена, то ми самі, ми українці в першу чергу винні в тому, винні через своє лайдацтво, неухважність, сантimenti” [25, 5].

Журнал пропонував свій алгоритм переконування перших двох категорій старшинства – спочатку “персональний вплив на своїх знайомих, приятелів, колег”; у тому випадку коли “добре слово” не допомогло би – “перерва знайомства та приятелювання з ними, оголошення бойкоту”. Але бойкот був би ефективний тільки у разі його колективного застосування. Не зайвою була би, на думку редколегії, й “система заува-

жень, нагадувань кожному, від кого чути російську мову". Редколегія пропонувала робити це спочатку "лояльно і коректно", і лише після цього переходити до рішучих заходів – і зокрема, застосовувати "кулаки, бо всі ці кацапомани такі легкодухи, що в них не вистачить сміливості захистити свій гонор, та ледви чи вони його мають" (пропозиція «кулачної розправи» була викреслена цензурою – *І. С.*) [25, 5-6].

Останнім аргументом у цій системі переконування незгідних користуватись українською мовою була інформація про те, що нібито Державний центр УНР поборюватиме старшин-«русофілів» "не наказами, а остракізмом, цебто – способом викинення з армії". Взагалі, на думку редколегії – "факти незнання або невживання української мови треба рахувати вистарчаючою підставою на притягнення до відповідальності як за вороже відношення до УН.Р.". Про всі такі факти належало повідомляти командуванню – безпосередньому, або (у випадку його бездіяльності) звертатись до вищих інстанцій, і зокрема – до командування групи та головної команди Військ УНР [25, 6-7].

Такі безоглядні та радикальні судження редколегії "Променя" з одного боку, і небажання частини старшинства робити над собою хоча би маленькі зусилля для вивчення української мови та їх байдужість (а подеколи й ворожість) до української справи з іншого – призвели до загострення стосунків між різними групами старшин. За місяць після публікації цитованої вище статті у таборі витворилась "тяжка атмосфера", і "справа з українською і москов-

ською мовою набирала [...] що раз гострішого характеру". Редколегія попереджала, що коли "це питання й надалі стоятиме в такій площі – уникнути непорозумінь і навіть ворожого відношення однієї частини нашого суспільства до другого буде неможливо" [16].

Разом із тим, позитивним явищем, на думку редколегії, було те, що "справа з нашою мовою [...] набирає все більшої ваги і починає ставати на інший ґрунт, починає звертати увагу цілого суспільства і його органу, його провідної думки – таборової преси". Найбільше до цього причинився саме "Промінь", жоден номер якого "не вийшов без того, щоби в той чи інший спосіб не торкнутися прихильників «общепонятного язика», хоч би це було в формі легкого юмору, легкої сатири".

Часопис послідовно обстоював позицію тієї частини українського старшинства, які "обурювалися на вживання московської мови" та послідовно підважував мотивацію «малоросів», які "уперто трималися за мову московську". Поруч із цим редколегія пристрасно апелювала до тих з їх числа, які "...серцем відчули ідею Українську, а розумом ніяк не можуть дійти до розуміння того, що кожне слово, сказане по-московськи, є дар Московщині й обкрадання Українських скарбів" [16].

До «мовної» ситуації в таборі була привернена увага й «органу гумору і сатири» часопису "Будяк" (відповідальний редактор – О. Білозерський). З нагоди виходу його третього числа "Промінь" опублікував коротку замітку, яка повною мірою характеризувала спрямованість цього сатиричного видання: "орган [«Будяк»] – суто

таборовий, який своєю метою поставив боротися з сумними явищами нашого військового життя. Попадає від «Будяка» й постачателям, що набили скарбовими грішми свої кишені, [і] тепер, як то кажуть, «і в ус не дують», і «господам офіцерам», що вперто говорять «на общѣпонятной», і офіцерським жонам, які нахабно не вдячні за те, що ідять хліб за кошт українського народу, мову його зневажають, і ще багато декому попадає від «Будяка»» [11, 42].

Отже, завдяки діяльності гуртків “захисту рідної мови” та таборовим часописам “Наша Зоря”, “Промінь” та “Будяк”, і за сприяння командування групи інтернованих Військ УНР – у таборі Ланьцут була ініційована потужна агітаційно-пропагандистська кампанія на захист українського слова та розширення сфери її вжитку. Своім вістрям вона була спрямована проти тієї частини українського старшинства, яке воліло не торкатись політичних питань або взагалі трималось несумісних з ідеєю української державности поглядів.

Намагаючись привернути увагу таборового загалу до проблеми паралелізму у вживанні старшинами української та російської мов, та переконати їх у ненормальності такого стану речей, часописи інколи вдавались до контраверсійної риторики, сподіваюсь в такий спосіб розбурхати одних та збурити інших таборян. Гостро тавруючи поблажливість частини старшинства до поширеної у таборі практики використання російської мови навіть під час служби, таборові видання пропонували радикальні сценарії її цілковитого витіснення з ужитку, епатуючи цим тих, хто хоч і мав проукраїнські пере-

конання, але через різні обставин ще не засвоїв її на достатньому рівні.

Такою спрямованістю своїх матеріалів таборова преса Ланьцуту стала однією з найпомітніших домінант культурно-національного життя таборян, навколо якої гуртувалась та частина старшинства, яка вже мала вироблений національно-державницький світогляд. Завдяки їх зусиллям життя таборян набувало виразних національних барв, а українська мова у службовому користуванні поступово витісняла російську, чого щоправда не можна сказати про родинно-сімейне спілкування.

Таборова преса у Ланьцуті була водночас і “живильною водою” для українських патріотів, відданих ідеї визволення України, і “холодним душем” для тієї частини таборян, які все ще не позбулись своїх старих ментальних звичок та не бажали робити над собою зусиль аби хоча би мінімально наблизитись до української мови та культури. Обстоювані редколегіями таборових часописів ідеї могли гаряче підтримуватись або цілковито не сприйматись різними групами інтернованих вояків-українців у Ланьцуті, але в кожному випадку вони відігравали роль “лакмусового папірця”, який унаочнював дійсне ставлення таборян до України та національних визвольних гасел українського народу.

### Bibliography and Notes

1. Від редакції [у:] “Промінь”, Ланьцут 1921, 3 червня, Число 7, с.1-3.
2. Від редакції [у:] “Промінь”, Ланьцут 1921, 26 червня, Число 9, с.1.
3. Вішка Омелян, *Преса української еміграції в Польщі (1920 – 1939 рр.): Исто-*

рико-бібліографічне дослідження, Львів 2002, 479 с.

4. Голубничка-Шленчак Юлія, *Преса інтернованих вояків-українців у таборі Ланьцут у Польщі (1921 – 1922 рр.)*, [у:] *Forming of Modern Educational Environment: Benefits, Risks, Implementation Mechanisms*, Tbilisi 2017, pp. 131-133.

5. Карпус Збігнєв, Срібняк Ігор, *Формування з'єднань Армії УНР у Польщі в 1920 рр.* [у:] "Український історичний журнал", Київ 2000, № 1, с. 81-89.

6. Коляничук Олександр, *Українська військова еміграція у Польщі (1920 – 1939)*, Львів 2000, 276 с.

7. "Наша Зоря", Ланьцут 1920, Число 1.

8. "Наша Зоря", Ланьцут 1921, 24 січня, Число 3.

9. "Наші завдання [у:] "Промінь", Ланьцут 1921, 13 травня, Число 1.

10. Павленко Микола, *Українські військовополонені й інтерновані у таборах Польщі, Чехословаччини та Румунії: ставлення влади і умов перебування (1919 – 1924 рр.)*, Київ 1999, 352 с.

11. "Промінь", Ланьцут, 1921, 13 травня, Число 1.

12. "Промінь", Ланьцут, 1921, 16 травня, Число 2.

13. "Промінь", Ланьцут, 1921, 19 травня, Число 3.

14. "Промінь", Ланьцут, 1921, 31 травня, Число 6.

15. "Промінь", Ланьцут, 1921, 26 червня, Число 9 (без посторінкової пагінації).

16. "Промінь", Ланьцут, 1921, 1 липня, Число 10 (без посторінкової пагінації).

17. Сидоренко Наталя, *Національно-духовне самоствердження*, Частина II: *Преса інтернованих українців та цивільної еміграції (Чехія, Польща, Румунія, Єгипет, 1919 – 1924)*, Київ 2000, 262 с.

18. *Спостереження «Проміння»* [у:] "Промінь", Ланьцут, 1921, 23 травня, ч.4.

19. Срібняк Ігор, *Обеззброєна, але нескорена: Інтернована Армія УНР у та-*

*борах Польщі й Румунії (1921 – 1924 рр.)*, Київ-Філядельфія 1997, 187 с.

20. Срібняк Ігор, *Табір полонених та інтернованих вояків-українців у Ланьцуті (Польща) у 1919-1921 рр.*, [у:] *Симон Петлюра у контексті українських національно-визвольних змагань: збірник наукових праць*, Фастів 1999, с. 148-162.

21. Срібняк Ігор, *Умови перебування та культурно-освітня діяльність інтернованих вояків-українців у таборі Ланьцут, Польща (січень-серпень 1921 р.) у світлі архівних документів*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Серія: Історичні науки, Черкаси 2017, № 3, с. 63-72.

22. Срібняк Ігор, *«...Пити назустріч всім покаліченим впливом чужої культури та допомогти їм засвоїти акорди рідної мови»: накази групі інтернованих Військ УНР як джерело для реконструкції повсякдення вояків-українців у таборі Ланьцут (Польща), січень-березень 1921 р.*, [у:] *Етнічна історія народів Європи*, Київ 2018, Випуск 56.

23. *Сценка в таборовому театрі*, [у:] "Промінь", Ланьцут 1921, 16 травня, Число 2.

24. *Чорна дошка*, [у:] "Наша Зоря", Ланьцут 1921, 24 січня, Число 3 (посторінкова пагінація відсутня)

25. *Ще про мову*, [у:] "Промінь", Ланьцут 1921, 31 травня, Число 6.

26. *Що у кого на язичі, то й на серці*, [у:] "Промінь", Ланьцут 1921, 16 травня, Число 2.

27. Karpus Zbigniew, *Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy na terenie Polski w latach 1918 – 1924*, Toruń 1997, 209 s.

28. Szymanek Andrzej, *Obóz jeńców i internowanych żołnierzy ukraińskich atamana Petlury w Łancucie*, [w:] *Łańcut: Studia i szkice z dziejów miasta*, Rzeszów 1997, s. 227-235.

29. Wiszka Emilian, *Prasa emigracji ukraińskiej w Polsce 1920 – 1939*, Toruń 2001, 324 s.

**Ihor Liubchyk**

**SOCIAL ADAPTATION OF EVICTED UKRAINIANS  
FROM POLAND TO UKRAINIAN SSR**

Ivano-Frankivs'k National Medical University, Ukraine

**Ігор Любчик**

**СУСПІЛЬНА АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕСЕНЦІВ  
ІЗ ПОЛЬЩІ В УССР**

*Abstract:* The research issue of forcible eviction of lemky from their ethnic territories investigates in the article. The forcible eviction of lemky from their ethnic territories after Second World War determined deterioration of ethnic and cultural sphere of the region and complicated problem of saving of lemky's originality and lemky as ethnographical group. Complicated social and historical living conditions, total impossibility of continuation of their usual way of life and considerable difficulties with adaptation to new conditions of their traditional ethnic culture were consequences of the forcible eviction of lemky.

*Keywords:* deportation, eviction, adaptation, national identify, soviet regime, lemky, Lemkivshchyna

З другої половини ХХ ст. у житті українців пограниччя, зокрема лемків, наступив особливий період, коли вони були виселені зі своїх етнічних теренів, втратили свою батьківщину, та були дисперсно розселені по усій території УССР, а згодом ще й Польщі.

Українсько-польський воєнно-політичний конфлікт на завершальному етапі Другої світової війни став приводом для советського та польського керівництва вирішити міжетнічний конфлікт шляхом проведення депортації українців регіону до УССР. У вересні 1944 року з

кандидатами до майбутнього комуністичного польського уряду було досягнуто угоди щодо східних кордонів Польщі, одночасно з якою було ухвалено постанову про виселення українського населення із території Закерзоння.

Найбільше в період 1945 – 1946 року з окреслених територій влада виселяла у західні регіони України, зокрема в Івано-Франківську, Тернопільську та Львівську області, менше східні і центральні: Донецьку, Луганську, Полтавську та південні: Миколаївську, Одеську та Херсонську.



Треба констатувати, що проблемні сторінки цієї теми не знаходять єдиного судження не тільки в політичних, громадських, а й у наукових колах обох держав. У деяких дослідженнях, автори яких користуються неабияким авторитетом, ідентифікують виселених українців абсолютно невідповідними, на наш погляд, поняттями „біженці”, „емігранти” [5, 26]. Вважаємо, що подібна термінологія не дозволяє, об'єктивно проаналізувати розвиток подій того часу і прийти до спільних історіографічних парадигм обох держав.

*Західні області: Івано-Франківщина, Тернопільщина, Львівщина*

Прикарпаття стало одним із українських регіонів, куди влада чисельно направляла українців із Польщі. Водночас тут масово почали оселятися і переселенці-втікачі зі східних та центральних областей України, де умови поселення були незадовільні, а бажання повернутися додому у рідне етносередовище спонукало переселятися ближче до західного кордону.

Звітуючи про хід переселенської кампанії, влада свідомо намагалась приховати будь-які непорозуміння між місцевим населенням і новоприбулими українцями з Польщі. Відверто перекручуючи реальну дійсність, вони відзначали, що „відношення до переселенців зі сторони місцевого населення добре і ніяких непорозумінь не було. Настрій дуже хороший і вони дуже раді що переселились на Україну” [15, 206].

Після прибуття перших переселенців в область у кожному селі влада намагалась розв'язати серед них політико-агітаційну роботу. Спеці-

ально назначали агітаторів із партактиву, які проводили бесіди про державний плян п'ятирічки, читали газети та ідеологічно намагалися зламати переселенців, готуючи їх до нових суспільно-політичних реалій [9, 146]. Для прикладу серед переселенців Долинського району, було багато лемків, для яких упродовж 4 місяців 1946 року тричі проводили загальні збори, окрім того, відбувалися кущові збори у селах. Із метою популяризації советських гасел та нав'язування відданості советській державі, спеціально для переселенців демонструвалась навіть кінострічка „Клятва” [8, 350], яка за висловлюванням тогочасної преси мала „велике політичне і виховне значення” [24].

Окремі районні ради з метою кращого контролю, ухвалювали рішення про обмеження своєрідних міграцій серед переселенців. Для прикладу, на засіданні виконкому Войнилівської районної ради у вересні 1946 року заборонили переселенцям самовільно переїжджати з села в село [8, 196].

Загалом на березень 1946 року на Прикарпаття з території Польщі прибуло 3488 сімей українських переселенців, які налічували 11 492 осіб [6, 41]. Проте з кожним місяцем їх кількість зростала. На початку 1948 року в області було зареєстровано вже 7 341 господарств переселенців із населенням 31 785 осіб, в тому числі самовільно прибулих із інших областей України 644 сім'ї (3 036 осіб) [16, 2].

Становище виселених родин, які втекли з інших областей, було особливо складним. Місцева влада часто не бажала прописувати пере-

селенців-втікачів на постійне проживання в області, пропонуючи повернутися у попередні центральні та східні райони їхнього поселення. У заяві, адресованій начальникові відділу розселення в області від Ф. Єдинака, який проживав у с. Липівка Тисменицького району, зазначається: „Я, переселенець з Польщі в 1945 р., виїхав в Полтавську область і жив там до весни 1946 р. Допоможіть мені, нещасливому, вибратись з того місця, де мене так кривдять. Я вже більше двох років пишу і ніхто мені не скаже доброго слова [...], тут мене не розуміють” [13, 279].

Матеріали з Отинійського району на початку 1948 року засвідчують, що в район самовільно прибувало багато переселенців-втікачів із центрально-східних регіонів України (зокрема, Полтавської та Кіровоградської областей). Селами скупчення переселенців на Отинійщині стали громади Тарновиці Пільної, де станом на травень 1946 року було 292 переселенці, та Глибокої [7, 110]. Всі вони були із лемківських сіл Розтока Велика та Мохначка Новосанчівського повіту.

Незначна частина переселенців зуміла швидко зайняти впливове соціальне становище, чи влитися в ряди місцевої інтелігенції. Джерела фіксують, що із числа переселенців на керівних посадах в органах влади працювало 347 осіб. З них: голів сільських рад 17, секретарів сільських рад 18, голів земельних відділів 14, вчителів 44, бухгалтерів 20, агрономів 11 [16, 6].

Цікаво, що переселенці не поспішали вливатися в ряди партійно-советської системи. Документи повідомляють, що усі були безпар-

тійні. У Більшівцівському районі переселенців із Польщі, які були в членах і кандидатах ВКП(б) станом на 1 грудня 1947 р. немає. Натомість на керівних роботах були всі безпартійні [11, 20-22].

Однією із складових політики советизації була колективізація села, яку виселені з Польщі українці, сприймали з особливим упередженням. У березні 1948 року в Кутському районі з 54 родин переселенців тих, хто б мав бажання вступити до колгоспів, не було жодного [12, 43]. Аналогічна ситуація спостерігалась у Більшівцівському, Галицькому, Гвіздецькому та інших районах, де переселенці віддавали перевагу індивідуальному типу господарства, натомість вступ до колгоспів був самотнім [11; 128, 146, 166].

У зв'язку з цим влада краю звітувала, що „протягом короткого часу переселенці будуть членами колгоспів. У цім відношенні ведеться широка організаційна робота нашим парткомом і колгоспами” [12, 49]. Служителі системі намагалися в різний спосіб заманити до колгоспів переселенців, штучно створюючи та обіцяючи їм кращі умови.

Життя новоприбулих із Польщі в нових умовах було вкрай складним. Про це свідчить багато листів та заяв до органів влади, в яких вони благали про допомогу. В одному з них дописувач, що ідентифікує себе „українським переселенцем з Польщі”, П. Ляшук із с. Ворона Отинійського району до Іосіфа Сталіна скаржить: „Приїхав в червні 1946 р. Ніхто мені не допоміг добитися правди [...], ми, переселенці – тут чужі, мусимо брати тільки те, що поляки залишили, але ж і того упустить не хочуть. Так

що я не знаю, на що я маю право, а на що ні. Як ми їхали на Україну то їхали як додому, а опинились як в приймах. На нас дивляться як на якихось прибуду, в селі ми чужі. Місцеве населення що хоче, те й зробить і ніхто їх за самоправство не карає” [10, 15].

В іншому листі до Нікити Хрущова один із переселенців родом із села Мушинка Новосанчівського повіту, переселений у село Маріямпіль Жовтневого району, на догоду владі намагається писати російською мовою: „Я мало прожил в СССР, плохо мне владеть усяким языком и я не могу объяснить районным работникам о их, по моему мнению, неверных действиях [...]. Мне материально очень тяжело, не имею на зиму хотя немного своего хлеба” [14, 252]. Він просить дозволу зібрати засіяний ним клаптик пшениці.

Маючи проблеми із поселенням, зокрема, нестачею вільних будинків, влада намагалася вирішити її, як повідомляють документи, методом „уплотнення”. Із звіту *Про влаштування переселенців з Польщі в Жовтневому районі станом на липень 1946 року* довідуємося, що „керівництво району неспроможне розмістити нормально переселенців, а змушене їх уплотнити серед місцевого населення, на підставі чого мають місце антагоністичні відносини місцевого населення до переселенців” [8, 363]. Проблеми з забезпеченням житлом були практично у всіх районах.

Аналіз матеріалів архівних джерел, зокрема, заяв та листів, свідчить, що питання ідентичності серед переселенців не викликали непорозумінь. Вони були свідомі,

що є українськими переселенцями з Польщі. У різного роду заявах від індивідуальних до колективних зустрічаємо: „Ми переселенці-українці (10 осіб) живемо в даний час у с. Делієв Жовтневого району” [13, 279]. Із села Шевченкове збереглася заява від М. Пеци, в якій вона пише, що „до червня 1946 р. жила у Польщі, але за рішенням уряду була евакуйована, так як за національністю українка в западну Україну” [10, 65]. У заяві М. Сагаля із Делієва читаємо: „В 1946 р. нас всіх українців переселили на Україну з Польщі” [13, 179].

Водночас відзначимо, що часто советська пропаганда давалася взнаки. Прикладом може бути лист від групи переселенців із села Шевченкове Вигідського району (24 підписи) за жовтень 1947 р., в якому вони пишуть: „Ми, група переселенців Вигідського району [...], ось уже два роки, як ми переселились до вільної України” і просять переселити їх до с. Тур’я Велика Долинського району на місце німецької колонії [10, 60]. Подібною за своїм характером є заява Лемка Теодора Івановича із села Дубок Чернелицького району, який народився у селі Бонарівка Рясівського воєводства. З проханням допомогти у пошуках документів він писав: „Переселившись на свою Батьківщину з Польщі нічого лихого для Батьківщини не зробив крім корисного [...]. Я сам активно все виконую те що мені советська влада поручила...” [9, 320].

Серед західноукраїнських регіонів, куди прибувало багато переселенців із Польщі, була Тернопільщина. Загалом, в області зареєстрували 35 106 родин (155 620 осіб) переселенців. Наймасовіше Тернопільщи-

ну заселили саме лемківська етнографічна група (44% від кількості депортованих лемків) і надсянці (50,1 %) [1, 13]. Поряд із основним вектором руху депортованих зі заходу сформувався потужний реверсний потік колонізації Тернопільщини з боку попередньо розселених у східних та південних областях України. Соціальне пристосування закерзонської інтелігенції відбувалося в умовах підозрливості та недовіри влади до фахівців, вихованих у Польщі [1, 14].

Переселенка Надія Демчук (Задорожна) із села Вислічок Сяноцького повіту у с. Великі Бірки на Тернопільщину згадує про складний процес соціальної адаптації: „Лемки збиралися й весь час говорили про поїздку на батьківщину. Але так було рік, два, три, а потім зрозуміли, що того не буде і на всіх вже чекає колгосп... Старше покоління довгий час тужило в Україні за рідними Бескидами. Люди так і доживали до смерти в надії повернутися на свою землю. Молодим, звісна річ було легше пристосуватися до нових умов” [22].

У селі Ношів Тербовлянського району на Тернопільщині був створений Лемківський самодіяльний народний хор колгоспу „Маяк”, який виступав на Львівському радіо. В основному у селі мешкали переселенці із Короснянського та Горлицького повітів. Хор нараховував 60 осіб. Художнім керівником був Остап Крицак, який закінчив Харківську консерваторію. У назвах на оголошеннях всюди фігурувало слово “Лемківський” [19, 5].

Одним із західноукраїнських регіонів де чисельно осідали лемки-пе-

реселенці можна назвати Львівщину. Станом на лютий 1946 року до Львівської області прибуло з Польщі 9205 сімей (34670 осіб), з яких із східних областей повернулось 348 сімей (1376 осіб). Найбільше на цей час переселенців було у Винниківському (2525 сімей; 11010 осіб) і Пустомитівському (2221 сімей; 9065 осіб відповідно). Подібно як і в інших областях умови поселення та адаптації були жахливі. Джерела повідомляють, що у цей час в області переселенців, які жили „по уплотненію” нараховувалось 914 господарств, а у Городоцькому районі у селі Любин Великий 21 сім'я переселенців проживала разом із поляками [18; 7, 13, 17, 48].

Подібно як і в інших областях, частина переселенців мала високе соціальне становище. З довідки *Про розміщення і господарське влаштування переселенців станом на 22 травня 1946 р.* довідуємось, що в області висунено і працює з переселенців: 18 голів сільських рад, 26 заступників, 2 голів колгоспів, 30 секретів сільських рад. Однак вступ до колгоспів відбувався дуже повільно, оскільки вступило тільки 135 родин [18, 41 зворот].

Натомість вкрай упереджене ставлення до переселенців було з боку властей. Директор радгоспу села Дюрнфель Ширецького району Г. Бойко на посутні і буденні питання переселенців погрожував їм: „Якщо Ви не будете працювати в радгоспі”, то „підете туди, де білі лебеді ходять / в Сибір” [17, 66].

Водночас тут, як і в інших регіонах, влада намагалась розвинути активну пропагандистську кампанію спрямовану на советизацію краю

та його жителів. Активністю у цих роботах відзначався Щирецький район, де було проведено 205 бесід і лекцій та 68 доповідей на різноманітну тематику [17, 63].

Особливості суспільної адаптації переселенців на Львівщині добре ілюструє один із дописувачів, який у записці голові виконкому Львівської обласної ради депутатів трудящих (таємно, без прізвища, тільки за підписом Куш) відзначає: „Перебуваючи в Краснянському районі я бачив декілька сімей переселенців з Польщі, які прибули з Одеської і Запорозької області. Переселенка Катерина Петрина з 4 дітьми зверталася до голови сільської ради села Красна в присутності багатьох селян і вчителів і казала: „Давайте мені головоде-небудь на 2 доби залиште дітей, я побігаю по недалеких селах, може де знайду хату. Приїхала я з Запорізької області... Там не можна жити... ніхто нам нічого не допомагає, і не дивляться як ми по хлівах жили по декілька місяців...” [17, 99].

З самого початку дисперсного побутування лемків на території України частково робилися спроби зберегти їх культурну спадщину насамперед через музейне колекціонування. Відомо, що у селі Шляхетське Львівської області переселенці організували духовий оркестр в складі 12 осіб, керівником якого був переселенець Зорена [17, 18].

*Центральньо-східні регіони України (Полтавська, Луганська, та Донецька області)*

Серед центральних українських регіонів, куди влада чисельно направляла переселенців із Польщі була Полтавщина. Із загальної кількості плянованих 460 500 пересе-

ленців було передбачено відправити на Полтавщину 12 280 осіб (тобто 2,6 % від усієї кількості). Проте плян залишився невиконаним. Станом на 1 січня 1945 р. на Полтавщину було доправлено тільки 1,63 % усіх переселенців [20, 115].

Найбільше сімей переселенців із Польщі на Полтавщині осіло у Зіньківському районі (більше 50 родин), Козельщинському (45), Чорнухінському (32), Нехворощанському (26) та Машівському (25) [25, 33].

Відносини українських переселенців з Польщі з місцевим населенням, яке часто називало їх „поляками”, як практично в усіх інших регіонах, були дуже напруженими.

Загалом адаптація українських переселенців у регіоні, відбувалася украй складно. Переселенці були незадоволені советською владою. Так Харитина Глюз із колгоспу „Червоний прапор” Пирятинського району привселюдно заявляла: „Ми жили в неволі під поляками, але такої неволі, як в Советському союзі, такого голоду, не було ніде”. Подібне у 1945 році полтавському начальству доповідав голова сільради села Мачухи про настрої 15 родин переселенців: „Советською системою незадоволені усі” [26, 8].

Будучи невдоволеними життям, тисячі переселенців намагалися повернутися, якщо не на батьківщину то хоча б західні області України, поближче до кордону. Станом на 1 жовтня 1949 р. на Полтавщині залишилося 359 родин переселенців [26, 10].

До цього часу жива традиція лемків збиратися на храмове свято на Спаса в Лютениських Будищах, а на Різдво – в Шилівці. У перші роки піс-

ля переселення це був єдиний спосіб спілкування. Це були незабутні дні, коли з усього району лемки сходилися пішки за 20–30 кілометрів, щоб зустрітися зі своїми рідними і близькими. Співали пісень, згадували рідні місця, ділилися радощами і проблемами [23, 30].

Серед областей куди власті направили переселенців з Лемківщини були також східні регіони України, зокрема Луганська область. Згідно зі списками, складеними у Польщі в область з квітня по вересень 1945 року прибуло 23 ешелони, які привезли 6663 особи, або 1348 сім'ї, які прибули з Краківського воєводства [3, 175]. Виселених із Польщі було розселено у 12 районах області, з них найбільше у Ново-Айдарському районі (316 сім'я) і Ровеньківському (224 сім'ї).

Намагаючись виокремити причини, які притягували українських виселенців у східні регіони України дослідник Дмитро Байкеніч стверджує, що „люди їхали саме в Східну Україну, оскільки цьому сприяло те, що більшість советських агітаторів, які працювали на Закерзонні, були вихідцями із Східної України, „знали мову та „вміли хреститись” [3, 172]. Автор також акцентує увагу, що більшість переселенців, яка була направлена до східних областей України упродовж другого етапу евакуації, походила з повітів, заселених лемками де було русофільство місцевого населення [2].

Важкі матеріальні умови, в які потрапили виселені з Польщі, незвичне соціокультурне середовище та ідеологічні настанови призвели до того, що багато лемків ви-

їжджали з Луганщини до західних регіонів України.

Засвоєння лемками місцевої мови в процесі безпосереднього повсякденного спілкування було проявом природної асиміляції. Проте політика влади в галузі освіти та культури, відсутність можливості навчатися рідним діалектом були чинниками насильницької асиміляції лемків. Тому не дивно, що після переселення до російськомовного середовища ці люди відчули певний мовний бар'єр. Потенційно конфліктогенною була також та обставина, що лемки, які мали високий рівень релігійності, потрапили в атмосферу офіційного атеїзму та значно нижчого рівня релігійності місцевого населення [4]. Загалом, незважаючи на значні асиміляційні процеси, лемки на Луганщині зберігають ідентичність, як своєрідна частка українського етносу.

Доволі цікавим у цьому контексті є дослідження польської дослідниці Наталі Кляшторної, проведене на підставі свідчень лемків-переселенців із східної частини України у селі Мічуріно Темпанівського району Донецької області. Водночас, на нашу думку, автор занадто оптимістично відзначає, що лемківська група в цьому селі, незважаючи на свою малу кількість і русифікаторську політики в регіоні, „має шанси на збереження своєї самобутности”. Щодо свого етнічного походження, інформатори лемки майже одногласно ідентифікують себе як українці. Одна з респондентів зауважувала „Наші люди – то плем'я лемківське, а то плем'я, – то правдиві українці, народ слов'янський” [27, 91].

Проте багато хто із новопоселених лемків дуже швидко намагався переїхати до західних областей. Станом на вересень 1946 року з Луганської області вибуло 639 сімей. Місцевій владі було заборонено надавати будь-які документи на переїзд до західних областей України. Була видана спеціальна постанова виконкому Ворошиловградської обласної ради від 12 жовтня 1945 року *О неотложных мерах по хозяйственному устройству украинского населения, прибывшего из Польши на территорию Ворошиловградской области и работе среди них* (Про першочергові заходи господарського облаштування українського населення, яке прибуло із Польщі на територію Ворошиловградської області і роботу серед них. – рос.), де йшлося про передачу переселенцям будинків у німецьких колоніях, та вільних будинків – із фонду сільських рад, колгоспів [21].

Загалом мусимо констатувати, що насильницьке виселення українців із своїх етнічних земель після Другої світової війни призвело до руйнування етнокультурного середовища регіону та надзвичайно ускладнило проблему збереження лемківської етнокультурної самобутності. Вони опинилися у складних соціальних та суспільних умовах існування. Виселені зі своїх етнічних земель, вони зіткнулися з цілковитою неможливістю продовжувати на новому місці звичний для них спосіб життя, а одночасно й зі значними труднощами в адаптації до нових умов своєї традиційної етнокультури.

### Bibliography and Notes

1. Боднарчук Юлія, *Особливості розселення й адаптації на Тернопільщині українського населення, депортованого з території Польщі (1944 – 1947 рр.)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.01, Історія України, Чернівці 2009, 18 с.
2. Байкеніч Дмитро, *Переселення українців із Польщі до Східних областей УРСР у другій половині 1940-х років*: дисертація ... кандидата історичних наук, 07.00.01, Історія України, Луганськ 2013.
3. Байкеніч Дмитро, *Українські переселенці з Польщі на території Ворошиловградської області в 1944 – 1945 рр.: планування, кількість і географія розселення*, [у:] Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, Луганськ 2010, № 23 (210), с. 170-177.
4. Віхрова Тетяна, *Особливості етнічної культури лемків на Луганщині*, [у:] 16 Сумцовські читання: конференція, присвячена 90-річчю з часу заснування Харківського історичного музею, Харків 2010, с. 113-119.
5. Гальчак Богдан, *Проблеми національної ідентичності лемків в Польщі*, [у:] *Етнічна історія народів Європи* 2008, Випуск 26, с. 21-28.
6. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 10.
7. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 12.
8. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 13.
9. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 16.
10. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 21.
11. *Державний архів Івано-Франківської області*, Фонд 249, Опис 1, Справа 22.

12. *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 249, Опис 1, Справа 24.*
13. *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 249, Опис 1, Справа 29.*
14. *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 249, Опис 1, Справа 34.*
15. *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 295, Опис 1, Справа 256 "а".*
16. *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 295, Опис 1, Справа 294 "б".*
17. *Державний архів Львівської області, Фонд 221, Опис 1, Справа 25.*
18. *Державний архів Львівської області, Фонд 221, Опис 2, Справа 26.*
19. *Донський Михайло, Серед лемків на Україні, "Наше Слово" 1968, 21 січня.*
20. *Кіцак Володимир, Розселення українців Польщі в УРСР, [у:] Молода нація. Альманах, Київ: Смолоскип 2000, № 1.*
21. *Лемки на Луганщині: сторінки історії і культури Краєзнавчий нарис, Луганськ 2012.*
22. *Тимошук Леся, Депортація лемків, "День" 21.05.2013.*
23. *Ткачик Микола, Довга дорога з батьківських земель на Велику Україну (спогади про колишніх мешканців с. Кам'яна), [у:] Межею чужини розірване життя: депортація лемків із Польщі в Україну 1944 – 1947 рр. / Ред. проф. М. Якименко, Полтава: Сімон 2007, с. 27-32.*
24. *Фільм „Клятва”, “Радянська Галичина” 1946, 31 серпня.*
25. *Шаповал Лариса, Доля лемків в Україні (Полтавщина) у 40-х роках – на початку XXI століття: питання самоідентифікації, Web. 22.09.2017 <[www.etnolog.org.ua/zmist/2011/29pdf](http://www.etnolog.org.ua/zmist/2011/29pdf)>.*
26. *Якименко Микола, Депортація лемків з Польщі на Полтавщину у 1944 – 1945 роках та її соціально-економічні, [у:] Межею чужини розірване життя: депортація лемків із Польщі в Україну 1944 – 1947 рр. / Ред. проф. М. Якименко, Полтава: Сімон 2007.*
27. *Klasztorna Natalija, Łemkowskie pojmowanie „swego świata”: jego obraz, utrata i poszukiwania, [w:] Biuletyn Ukrainoznawczy. Południowo-wschodni instytut naukowy w Przemyślu 2001, № 7.*



**Oleh Babenko**

**SPECIFIC FEATURES OF FORMATION AND ACTIVITIES  
OF THE BODY OF BUILDERS AND PERSONNEL  
OF THE KREMENCHUK HYDRAULIC POWER STATION**

State Archives of Kirovohrad Region, Ukraine

**Олег Бабенко**

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ  
ТА ДІЯЛЬНОСТІ КОЛЕКТИВУ БУДІВЕЛЬНИКІВ  
І ПРАЦІВНИКІВ КРЕМЕНЧУЦЬКОЇ ГЕС**

*Abstract:* The article deals with specific features of the process of formation and activities of the body of builders of the Kremenchuk HPS.

It concerns the leadership of the construction, its management and the technical staff. The following points are viewed: the formation of the body of builders at various stages of construction; working conditions of the bulk of employees and workers; wage rates; social benefits; working discipline; reasons for high rate of flow of the working force. There are described main methods of stimulating workers, examples of work enthusiasm and of work achievements.

There are examined problems of everyday life, particularly the ones concerning lodgings for the builders; delinquency within the body of workers; as well as some methods of solving them by the leadership of the construction, bodies of Soviet and Party power.

*Keywords:* Kremenchuk hydraulic power station, industrial construction, body of workers, social environment, social benefits, living conditions, working conditions

Висвітлення історії промислового будівництва найчастіше базується на оцінці статистичних даних, що характеризують власне промисловий об'єкт, його очікуваний економічний ефект та значення для розвитку країни в цілому. Проте не менш важливою характеристикою зведення будь-якої новобудови є висвітлення соціальних проблем трудового колективу, який і є рушієм

самого процесу будівництва. Історія побудови ГЕС у районі Кременчука у цьому пляні зачіпає подібні проблеми лише наполовину. У офіційній советській історіографії висвітлені насамперед трудові досягнення колективу будівельників станції. Проте досі існує потреба у комплексній оцінці всього спектру соціальних умов життєдіяльності трудового колективу гідробудівників. Саме

спроба такої оцінки і є завданням цієї статті.

Очолював «Кременчукгесбуд» Гнат Новіков. До свого призначення на цю посаду в 1954 році, він працював заступником начальника будівництва Горьковської ГЕС. На Кременчуцькій ГЕС Г. Новіков був до середини літа 1958 року, а потім, з 13 липня, перейшов на посаду заступника міністра будівництва електростанцій СРСР. З грудня того ж 1958-го він вже – Міністр.

Головним інженером і заступником начальника будівництва було призначено Григорія Строкова. З літа 1958 року саме Г. Строков очолював «Кременчукгесбуд» і працював на цій посаді до повного завершення будівництва Кременчуцької ГЕС. Потім його призначили керувати будівництвом Київської ГЕС.

Тягар першого, підготовчого, періоду будівництва разом з начальником будівництва Новіковим та його заступником-головним інженером Строковим також несли М. Кіль – заступник начальника будівництва з загальних питань; В. Клещев – начальник плянового відділу; Г. Криворучко – начальник відділу кадрів; І. Лубенець – головний бухгалтер; начальники дільниць – М. Максименко, М. Тіден, В. Дев'ятов; начальник служби-головний диспетчер – С. Клименко [4, 1-5]. Всі разом вони керували надзвичайно складним господарством. Методи ж їхнього керівництва відповідали духові епохи і не вирізнялися демократичністю.

Станом на 16 серпня 1954 року керівників різних служб, включно з очільниками будівництва, налічувалося 28 осіб. У той час заробітна пла-

та Г. Новікова та Г. Строкова сягала 4200 крб. щомісячно. Звичайний інженер отримував 1320 крб., бухгалтер – 768 крб. [4, 5].

Безпосередньо до управлінського апарату «Кременчукгесбуду» належало 9 різних служб.

Лише з метою особистого обслуговування Новікова й Строкова працювали 7 осіб – секретарі, помічники, телефоністи, водії і т. п.

До так званого «лінійного персоналу» належали загалом 91 працівник: начальники дільниць, старші виконроби, виконроби, майстри, техніки, інженери-геодезисти, рахівники, табельники. Всі вони та інший управлінський апарат налічували на кінець літа 1954 року 137 осіб і належали до т. зв. «головного виробництва», тобто будівництва власне ГЕС. Інше, «неголовне виробництво», було надзвичайно громіздким і складалося з понад 50 різних управлінь, служб і відділів. Їх теж очолювали начальники, підлеглі особисто Новікову. Так, тільки до апарату управління промислового будівництва належали 16 осіб [4, 6].

Перші робітники та спеціалісти на будівництво ГЕС прибули в травні 1954 року. Їх, перших, у II кварталі 1954 року налічувалося 950 осіб. У третьому кварталі числилося вже 1454 робітників, інженерів та службовців. Загалом через відділ кадрів пройшли того року 2976 осіб. Але до кінця року протрималися 2765 осіб. Впродовж 1954 року будівництво полишили 489 робітників [6, 6].

Серед найголовніших причин постійної плинності кадрів можна назвати низькі заробітні плати, важку фізичну працю, необлаштований побут. 32 робітники було звільнено

за прогули та порушення дисципліни праці, 5 осіб втекли з будівництва самочинно.

Головними джерелами поповнення робочої сили стали Кіровоградська, Черкаська та Полтавські області. Гігантська новобудова завжди вимагала величезної кількості некваліфікованої робочої сили, тож потреба в ній стала шансом для тисяч, перш за все юнаків та дівчат, необтяжених сім'ями, вивратися із сільських злиднів. Тому колгоспники саме цих областей, скориставшись нагодою, залишали рідні домівки і відправлялися до села Табурища, де їх, через постійний дефіцит робочих рук, радо оформляли на різні, зазвичай, малокваліфіковані роботи. Так, із загальної кількості працівників Кременчуцької ГЕС у 2765 осіб (станом на 1.01.1955 р.) робітників-будівельників налічувалося 2487 [5, 71].

Серед робітників т. зв. першого, початкового етапу будівництва, майже не було тих, хто раніше працював на великих будівництвах взагалі і на спорудженні ГЕС зокрема. Станом на 1 січня 1956 року на будівництві працювали 267 інженерно-технічних працівників та 147 службовців. 68 інженерів впродовж 1955 року будівництво покинули [7, 94].

Місячні зарплати кваліфікованих працівників коливалися в межах 700-900 крб. і подеколи навіть вище. В той же час різноробочі та підсобні працівники «Кременчукгесбуду» отримували, зазвичай, менші заробітні плати. Наприклад їздовий на конях отримував 380 крб.

Значно менші зарплати за однакові об'єми виконаної роботи, ніж працівники «головного вироб-

ництва» отримували робітники, наприклад, «Спецбудтресту» № 2 Міністерства міського і сільського будівництва УССР, які споруджували житло для переселенців із зони затоплення. Їхні норми розцінок належали до так званої «II групи будівництва».

Однак порівняно з колгоспною, заробітна плата будівельників Кременчуцької ГЕС вважалася для вихідців із сіл великою. До того ж робітники користувалися певним пакетом соціального захисту: нормованим робочим часом, правом на щорічну відпустку, забезпеченням спецодягом, виплатою лікарняних у випадку травм чи захворювань тощо. Всього цього селяни-колгоспники у ті часи не мали. Тож гігантська новобудова перетворилася на величезний магніт, що притягував колгоспну молодь, попри важку роботу майже на всіх її дільницях [7].

У 1955 році середня річна зарплата робітника досягла 7909 крб., а середньорічний об'єм виконаної роботи склав 38487 крб. [7, 123]. Тобто, виробляючи продукції на 1 крб., робітник теоретично отримував 20-25 коп. на свою заробітну плату. Податки й відрахування з заробітної плати суттєво зменшували ці відсотки. Однак з кожним роком середньодобові зарплати зростали на декілька карбованців, від чого збільшувалися також і середньомісячні. Так, якщо в 1956 році середньоденна зарплата сягала 31,16 крб., то наступного року вона склала 34,64 крб. [12, 181]. За місячну зарплату середньостатистичний кваліфікований робітник міг тоді купити вовняний костюм.

На будівництві вже в перший підготовчий період запровадили і

моральні форми стимулювання з метою досягнення ще більшої продуктивності праці, а, отже, й результатів. Так, серед дільниць організували «соціалістичні змагання». Переможцям вручали перехідні червоні прапори або червоні вимпели. Окремим робітникам присвоювали звання «кращого у професії». Декому вручали грошові премії, на які в перші роки керівництво будови було дуже скупим. У стінгазетах містилися, а згодом друкувалися в багатотиражці «Кременчукбуд» світлини передовиків.

Серед перших «ударників комуністичної праці» називався бригадир каменоломів Роговський, який разом з робітниками в кар'єрі видобував камінь, виконуючи при цьому норму на 183%. Бригаду арматурників на чолі з бригадиром Беляєвим двічі нагороджували «перехідним червоним прапором» за виконання норм на 220-230%. За результатами роботи в 1957 році на обласну «дошку пошани» в Кіровограді занесли аж 30 працівників «Кременчукгесбуду». 400 особам вручили «Почесні грамоти» за підписом начальника «Кременчукгесбуду». Згодом на будівництві з'явився «свій» Герой соціалістичної праці Михайло Карпов. Це тогочасне високе звання бригадир арматурників отримав у 1958 році. Щомісячно бригада, очолювана М. Карповим, виконувала норми на 140-160%. За це її присвоїли звання «бригада комуністичної праці» [14].

У 1954 році на будівництво Кременчуцької ГЕС прибула Катерина Головка. З 1955 року і до пуску ГЕС в дію, жінка працювала трактористкою. Виробничі завдання виконувала на 170-185%. К. Головка на-

городили медаллю «За трудову доблесть», а також обрали депутатом Верховної Ради УРСР [2, 38].

У 1961 році звання Героя соціалістичної праці отримав і колишній начальник «Кременчукгесбуду» Г. Новіков, значний особистий внесок якого у побудову нової ГЕС на Дніпрі є незаперечним.

Проте діяльність колективу будівельників не складалася лише з самих трудових досягнень. Насправді значний обсяг робіт на будівництві потребував важкої та некваліфікованої праці. Відсутність механізмів у перший період призвело до того, що всі вантажно-розвантажувальні роботи здійснювалися вручну, а найпоширенішими «механізмами» були тачки і ноші. Неймовірний тягар припав і на гужовий транспорт.

Найскладніша ситуація виникла на причалі с. Табурища. Використання тільки фізичної сили при розвантаженні великих суден значно подовжувало час усіх робіт, суттєво його здорожчувало. Так, за плянної вартості всіх робіт на причалі з розвантажування барж в 943 тис крб., насправді затратили 1 млн. 279 тис. крб. Фактичне здорожчання сягало 336 тис. крб. Відсутність механізмів у кар'єрі, зокрема каменедробилок та грейдерів на будівництві доріг, а також потужних бетономішалок призводило до збільшення кількості задіяних працівників. Ще й у 1957 році, коли закінчувався підготовчий період до спорудження ГЕС, заготівля каменю, його навантаження, а також розвантажувальні роботи з лісом, щебенем, металом, бетоном часто відбувалися вручну [12, 142].

Виключно ручна праця застосовувалася під час здійснення штукатурних та малярних робіт. На виробництві не було в достатній кількості або й зовсім таких електроінструментів, як електрорубанки, електропилки, електричні дрилі, електрокабелі, фарбопульти, конвеєри. Це призводило до високого травматизму та захворюваності, прогулів, що обчислювалися тисячами так званих «людиноднів». Фактично кожен десятий робітник не виконував плянових завдань і норм [5, 80]. Тільки в 1955 році від хвороб робітників було пропущено 26154 «людиноднів», а прогуляно 16647 «людиноднів» [7, 94].

Від недотримання техніки безпеки часто калічилися та навіть інколи гинули працівники. Так, в 1955 році важко травмувалися 95 робітників, один із них загинув. Із розгортанням основних робіт факти каліцтва та травматизму зросли [7, 95].

Не дивно, що у 1957 році з будови розрахувалися й вибули 2054 осіб, з них робітників 1923. Не всі залишали будівництво за власним бажанням, хоча таких налічувалося 1381, тоді як заарештували 17 робітників і службовців, 40 звільнили за порушення трудової дисципліни, інших – за пияцтво на робочому місці та за інші провини [12, 169].

Великою проблемою для робітників та службовців, які щойно прибували у зону будівництва ГЕС, стала відсутність впорядкованого житла. Для них швидкими темпами зводили каркасно-щитові гуртожитки, а у «Новому місті» – двоповерхові (з вісьмома переважно комунальними квартирами) будинки з цегли (їх спромоглися побудувати аж 9, але в

одному з них розмістили штаб будівництва) та бараки. З кожним роком темпи будівництва зростали, тож значна частина будівельників ГЕС з часом таки отримали впорядковане житло [15]. Однак, у перший період будівництва робітників і службовців селили в селянських хатах у найближчих до будівельних майданчиків селах і містах. Так, у Кременчуці розселили 1100 осіб, в селі Табурище – 1800, у селах Ревівка, Павлівка та в м. Крюків – по 300 працівників [4, 5].

З протоколів засідань виконавчого комітету Табурищанської сільської ради Новогеоргіївського району чітко проглядається картина неймовірного зростання кількості жителів села. Так, наприкінці 1955 року на території сільської ради вже проживали до 10 тис. громадян. Тільки з 1 січня по 14 лютого 1956 року до села прибули 671 робітник. До 1 травня очікувалося прибуття ще майже 2 тис. працівників. За кількістю жителів – постійних та тимчасових, с. Табурище перевищило свій районний центр – м. Новогеоргіївськ. Не дивно, що селянські хати ущільнювалися мешканцями і невдовзі, окрім господарів, у хатах проживали по 8-10 «квартирантів» [3, 43].

Також упродовж 1958 року з «Кременчукгесбуду» звільнилися 48 % раніше зарахованих робітників і службовців [14, 58].

Таким чином, фактично кожен другий робітник залишив будову гідровузла. Причини різні. Серед них і звільнення за прогули. Так, якщо в 1956 році за них звільнили 179 осіб, то в 1958 таких виявилось вже 303. Інші причини звільнення –

важкі умови праці, низькі зарплати, хвороби, виходи на пенсію, смерті. В 1957 році через інвалідність, набуту на будівництві, та смерті, вибуло 73 особи [12, 155].

В 1956 році на будівництво ГЕС прислали 548 в'язнів. Їхня провина була незначною, тож їх розконвоювали і «перевиховували» працею [11, 14]. За період з 1954 до 1958 року осіб, які приїхали на будівництво з інших регіонів Советського союзу за так званим «організаційним набором», налічувалося 2107.

Тож упевнено можна зробити висновок, що головний тягар будівництва винесли на собі жителі трьох областей України: Кіровоградської, Полтавської та Черкаської. Приїжджі з поза меж цих адміністративно-територіальних одиниць становили лише 10% від загальної кількості всіх працівників.

Щороку робітники та службовці працювали в середньому по 277-280 днів, також кожен з них прогуляв від 2 до 5 днів впродовж року.

Станом на 1 січня 1958 року на будівництві гідровузла тільки в системі «Кременчукгесбуду» працювали 8884 особи. Безпосередньо робітниками числилися 7752 особи, 868 належали до інженерного корпусу та службовців. У довідці, що її підготував промисловий відділ Новогеоргіївського районного комітету комуністичної партії, констатовалося: «50-60 % із загальної кількості робітників на ГЕС – це люди з Новогеоргіївського району» [2, 38].

Величезний тягар усіх робіт на гідровузлі припав також на жіночі руки. На початку 1958 року серед робітників жінок налічувалося 2397, інженерами працювали 92, службов-

цями – 181. Тож майже 30 % усіх працівників на спорудженні Кременчуцької ГЕС були жінки [12, 158].

Всупереч величезній пропаганді щодо спорудження на берегах Дніпра нової ГЕС, проголошення її черговою комуністичною будовою, це не спричинило масового напливу до неї громадян не тільки з інших республік ССРСР, а навіть з більшості областей України. Це явище фіксувалося не тільки на початку будівництва, а й тоді, коли воно доходило до свого екватору. Так, в 1957 році з загальної кількості зарахованих на роботу в понад 4800 осіб, 4087 були «місцевими», 23 приїхали, щойно демобілізувавшись зі служби в армії, 170 прибули за «оргнабором». Партійні та комсомольські комітети направили за «набором» всього 287 своїх членів [12, 169].

Величезна напруга з трудовими ресурсами, спричинена їхньою надзвичайною плинністю, значне відставання від графіка будівництва змушували його керівництво шукати нові джерела поповнення робочої сили. Весною 1958 року одне з таких джерел знайшли: комсомол України взяв «шефство» над Кременчуцькою ГЕС. 14 квітня 1958 року відбулося засідання бюро ЦК комсомолу України, де й взяли на себе ці шефські зобов'язання. Бюро зобов'язало Волинський, Кіровоградський, Львівський, Полтавський, Сумський і Чернівецький обласні комітети комсомолу направити на будівництво КремГЕС за «комсомольськими путівками» 3000 комсомольців. Найбільшу кількість молоді – по 750 осіб – мали відправити з Кіровоградської, Полтавської та Сумської областей. Із усієї кількості комсо-

мольців, які за путівками прибували на ГЕС, 2040 осіб вважалися «різно-робочими». З метою задоволення «культурних потреб» тих, хто працював на будівництві, ЦК комсомолу України взяв на себе зобов'язання направити на новобудову письменників, концертні бригади, майстрів мистецтва та учасників художньої самодіяльності. 6 жовтня 1958 року секретаріат цей ЦК затвердив положення про нагрудний значок «За спорудження Кременчуцької ГЕС» [8, 7-24].

Об'єктивною і вичерпною характеристикою стилю і методів керівництва, що склалося в «Кременчукгесбуді» став лист начальника Кіровоградського обласного управління КГБ. У ньому мовилося про реальний стан речей: неорганізованість, перевитрати, простої, брак, посилені некомпетентність, неосвіченість, елементарним хамством і грубощами з боку керівників усіх рівнів. Попри патосні реляції про турботу комуністичної партії й советського уряду про робітничу клясу, зокрема, і той, чиїми руками здійснювалося будівництво грандіозної будови на Дніпрі біля Кременчука, дійсність не відповідала деклярованому. Так, у вересні 1959 року, коли до пуску перших енергоблоків Кременчуцької ГЕС залишалось фактично 2 місяці, відбулося засідання пленуму Новогеоргіївського районного комітету комуністичної партії, на якому обговорили питання побутового обслуговування населення, зокрема й того, яке задіяне на будівництві. Було вказано на значні недоліки в організації торгівлі на спорудженні КремГЕС.

Згідно зі звітами, робітники поганим було постачання овочів і молочних продуктів, мали місце постійні порушення розпорядку дня роботи магазинів, культура торгівлі низька, будівництво магазинів «Кременчукгесбудом» здійснювалося незадовільно. Зокрема, промтоварний магазин біля автотранспортної контори будувався майже два роки, також усе ніяк не могли добудувати м'ясо-молочний і овочевий магазин. Кількість їдалень для робітників Кременчуцької ГЕС все ще була недостатньою, а в тих, що діяли, якість страв була низькою. У них не було організоване виготовлення дієтичних страв, також санітарний стан окремих їдалень та культурне обслуговування в них перебували на низькому рівні. В системі торгівлі мали місце обмірювання, обважування та обрахунків покупців. Допускалися розкрадання і розбирання дефіцитних товарів. Незадовільно працювали майстерні побутового обслуговування, їх кількість не задовольняла потреби споживачів [15, 13].

Проблеми будівельників Кременчуцької ГЕС цим не вичерпувалися. Так, ті з них, хто вже станом на літо 1959 року оселився в селищі Хрущов (перша офіційна назва «Нового міста»), постійно потерпали від нестачі питної води. Для розгляду цієї проблеми у липні 1959 року зібрався виконком Новогеоргіївської районної ради депутатів трудящих і затвердив рішення № 189, яким зобов'язав «Кременчукгесбуд» щодоби заготовляти не менше 800 м куб. води для забезпечення нею західної частини міста [16, 17].

Ура-патріотичний запал, що його демонстрували будівельники Кременчуцької ГЕС під час різноманітних «свят на Дніпрі», швидко згасав. Про це засвідчила четверта сесія сьомого скликання Новогеоргіївської районної ради депутатів трудящих, що відбулася 30 листопада 1959 року. Так, сесія відзначила, що на будівництві Кременчуцької ГЕС особливо розповсюджене хуліганство й розкрадання матеріальних цінностей. Боротьба з пияцтвом ведеться незадовільно, техніка безпеки праці порушується, допускаються незаконні звільнення з роботи. Часті порушення законодавства про працю допускали керівники Манжосін, Щербак, Ніяковський та ін. [15, 45].

На останньому, завершальному етапі будівництва Кременчуцького гідровузла – на початок осені 1960 року, чисельність всіх працівників, безпосередньо зайнятих на будівництві та в суміжних організаціях і підрозділах, становила 13385 осіб, з них жінок – 4543. Упродовж 1960 року на будівництво прибуло 2795 працівників, а звільнилося за цей час з різних причин 3317 осіб. 10 з них заарештували за різні злочини [17, 27].

Оскільки напруга на будівництві Кременчуцької ГЕС значно спала (адже майже всі основні пляни й завдання з введення їх у дію виконувалися), дирекція «Кременчукгесбуду» значну частину працівників відправляла у сусідні колгоспи для надання їм різноманітної «шефської допомоги». На кінець 1960 року наявність великої кількості працівників у системі «Кременчукгесбуду» та інших організаціях й установах,

пов'язаних із ГЕС, була вже непотрібною. Злагоджені й випробувані в умовах постійної напруженої роботи бригади робітників колективно залишали Кременчуцький гідровузол й відправлялися на інші будівельні об'єкти Советського союзу.

3 жовтня 1961 року відбулося засідання колегії Міністерства будівництва електростанцій СРСР, де зобов'язали начальника «Кременчукгесбуду» до 1 листопада 1961 року відправити в цілинний край, а ним, як відомо, проголосили степи Казахської ССР та деякі області Південного Уралу РСФСР, спеціалістів для використання на будівництві цілинних радгоспів та селищ біля них [10, 20].

Чимало будівельників Кременчуцької ГЕС направилися на Дніпродзержинську ГЕС, будівництво якої розпочалося ще у 1956 році. Також тисячі робітників їздили до м. Кременчука, де будувалися корпуси автомобільного заводу. Його будівництво доручили колективу «Кременчукгесбуду». На 1961 рік запланували випустити тут 13200, а на 1965 рік – 23200 великовантажних автомобілів [9, 9].

До кінця 1965 року на Кременчуцькій ГЕС залишився тільки так званий промислово-виробничий персонал кількістю у 354 працівників, 50 осіб непромислового персоналу, 112 працюючих у машинному цеху, 61 – у ремонтно-турбінному цеху, 63 – у гідротехнічному цеху та 84 – у котельному цеху [13, 23].

Підсумовуючи, можна зробити певні висновки. Колектив будівельників Кременчуцької ГЕС протягом самого будівництва складався з різних соціальних груп. З одного



боку це управлінці, інженери, висококваліфіковані робітники, що виконували найскладніші роботи, займалися виконанням різних завдань. З іншого – значна маса рядових будівельників, яку складали робітники з низькою кваліфікацією, що займалися важкою допоміжною працею. Необхідність у такій праці виникла через постійний брак машин та механізмів на будівництві. На долю перших припадали пошана, нагороди, різноманітні заохочення, адже вони склали станційну еліту, більш-менш усталений колектив. Інші терпіли основні побутові незручності, мали низьку заробітну платню, що у свою чергу викликало велику плінність основної маси робітників. Таке становище чітко відображає подвійні стандарти советського життя, у якому ніколи не було реальної рівності, а протиставлення нешанованого простими людьми поняття еліти і привілейованого стану, що мало певні особливості, робітникам і колгоспникам ніколи не втрачало актуальності.

### Bibliography and Notes

1. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд П-437, Опис 1, Справа 523: Письма райкома компартии Украины министерствам и ведомствам ССР по вопросу строительства Кременчугской ГЭС, 11.02.1957 – 23.12.1957 pp., 7 арк.*
2. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд П-437, Опис 1, Справа 565: Справки, сведения и предложения предприятий, организаций и учреждений по организации переселения в связи со строительством в районе Кременчугской Гидроэлектростанции, 01.03.1958 – 05.11.1958 pp., 95 арк.*
3. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-5466, Опис 1, Справа 80: Книга протоколів засідань виконавчого комітету сільської Ради депутатів трудящих за 1955-1956 роки, 6 січня 1955 р. – 29 грудня 1956 р., 63 арк.*
4. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 1, Справа 1: Утвержденное штатное расписание на 1954 год, 10 квітня 1954 р. – 30 листопада 1954 р., 88 арк.*
5. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 1, Справа 7: Годовой отчет по капитальным вложениям с объяснительной запиской за 1954 год, 1954 р., 103 арк.*
6. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 1, Справа 11: Протоколы технических совещаний по вопросам строительства за 1954 год, 19 травня 1954 р. – 11 грудня 1954 р., 60 арк.*
7. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 1, Справа 21: Годовой отчет по основной деятельности с объяснительной запиской за 1955 год, 1955 р., 139 арк.*
8. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 4, Справа 40: Приказы Министерства Электростанций, Главгидроэнергостроймонтаж, постановления партии и правительства, 31.12.1958 р., 12 арк.*
9. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 4, Справа 43а: Постановления партии и правительства, приказы Министерства строительства электростанций и «Главгидроэнергостроя», 31.12.1961 р., 39 арк.*
10. *Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 4, Справа 44а: Приказы Министра строительства электростан-*

ций, «Главэнергогостроя», служебные записки, постановления партии и правительства, 22.12.1961 р., 21 арк.

11. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 3, Справа 51: Переписка с вышестоящими организациями по строительству Кременчугской ГЭС за 1956 год, 1956 р., 29 арк.

12. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 1, Справа 54: Годовой отчет по основной деятельности подрядной организации с объяснительной запиской за 1957 год, 1957 р., 229 арк.

13. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-6713, Опис 3, Справа 57: Краткие конъюнктурные обзоры о строительстве Кременчугской ГЭС за 1966 год, 1966 р., 23 Арк.

14. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд

Р-6713, Опис 1, Справа 72: Годовой отчет по основной деятельности промышленных предприятий за 1958 год, 1958 р., 69 арк

15. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-3026, Опис 1, Справа 239: Протоколи № 17, 18 засідання виконкому районної Ради депутатів трудящих, 16.10.1962 – 29.10.1962 рр., 56 арк.

16. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд Р-3024, Опис 1, Справа 240: Рішення і розпорядження виконкому Новогеоргіївської районної Ради депутатів трудящих, 19 березня 1959 р. – 30 листопада 1959 р., 49 арк.

17. Державний архів Кіровоградської області, м. Кропивницький, Фонд П-437, Опис 1, Справа 613: Справки, мероприятия, постановления, собрания партактива «Кременчуггэстроя», 20.06.1960 р. – 26.10.1960 р., 124 арк.

# Cultural Studies

**Mariya Zalevska**

## **HISTORICAL REVIEW OF THE DEVELOPMENT OF GOLDEN EMBROIDERY IN UKRAINE**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Марія Залевська**

## **ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ ЗОЛОТНОГО ШИТВА В УКРАЇНІ**

*Abstract:* The article deals with the origin, development and formation and role of golden embroidery in Ukrainian decorative art. There is revealed combination of artistic, aesthetic and symbolic properties of golden embroidery in church and secular life. Its sophistication and beauty occupies a central place in the embroidery art of the cultural heritage of the Ukraine. It was prospering or declining during various historical periods of its development. In the independent state of Ukraine, golden stitching has reborn and now it is a unique phenomenon in Ukrainian art.

*Keywords:* embroidery, harping, golden embroidery, embroidery art

У запропонованій статті ми намагатимемося дослідити, проаналізувати і розкрити історичний розвиток і становлення золотого шитва в українському декоративному мистецтві, яке є унікальним видом вишивального мистецтва і складає культурне надбання українського народу. Золотне шитво на українських землях появилось ще у IV – III тис. до Р. Х., використовувалось для оздоблення одягу у скитів і сарматів, але особливий розквіт і поширення отримало на території Русі-України після хрещення. Своєю вишуканістю і красою було відоме в далеко за межами цієї держави.

Розвиток золотого шитва зазнавав утиску в різні історичні періоди. Після відновлення незалежності в Україні відбувається відродження, розвиток і розквіт в українському декоративному мистецтві унікального феноменального явища – золотого шитва. Закономірним слід вважати вивчення, дослідження і популяризацію золотого шитва в нинішній період.

Теми золотого шитва у своїх дослідженнях торкалися науковці Т. Кара-Васильєва, В. Зайченко, Р. Захарчук-Чугай, А. Варивода, О. Крайня, М. Гелітович, К. Герелес, Т. Мінжуліна та ін. Утім, на сьогодні публікації в науковій літературі щодо розвитку

і становлення золотного шитва на українських землях епізодичні і не-системні. Тому ми спробуємо проаналізувати особливості історичного розвитку золотного шитва в українському декоративному мистецтві та застосування і еволюції золотного шитва на теренах України в різних середовищах церковного і світського життя.

Вишивка в Україні – найпоширеніший, найдавніший вид народного мистецтва. В ньому повністю розкривається матеріальна та духовна культура українців. У вишивці зберігається і передається від покоління до покоління різноманіття орнаментів, багатство швів і технік виконання, композиційно-орнаментальна побудова візерунків, мелодійність народних мотивів, високого рівня майстерності і віртуозності, своєрідності художніх замислів і прийомів. У декоративно-прикладному мистецтві вишивка займає достойне місце. Українське декоративне мистецтво протягом всіх віків розвивалось в складний економічний і політичний час. На формування української культури значний вплив мала народна духовність, етнічна самобутність, національні риси, виражені в мистецтві, економічні і культурні зв'язки із сусідніми країнами.

Глибокий філософсько-символічний зміст вишитих творів і речей розкриває і формує парадигму традицій української національної культури. Вони мають виховну, пізнавальну, символічну, побутову, святкову тощо функції. Вишивка слугує у різних варіантах використання, призначення і оздоблення церковних, обрядових, інтер'єрних тканин. Вишивання золотними і срібними нитками – не-

від'ємна складова української народної вишивки й перлина українського декоративного мистецтва.

Декоративне мистецтво в Україні, і зокрема вишивка, мають прадавні витоки. Важко визначити, хто і коли почав використовувати голку і нитки для оздоблення одягу, речей і предметів побуту. Через віки дійшли до нас зразки шедеврів вишивок. «Славнозвісні пам'ятки археології часів палеоліту на Україні, зокрема Мізина на Чернігівщині та його аналогів, розкривають складну абстрактно-знакову систему відбиття дійсності, початки зародження геометричного орнаменту. Він активно розвивається у різних видах декоративного мистецтва і досяг художньої довершеності саме у вишивці» [1, 133].

Протягом багатьох тисячоліть за допомогою ромбів, кругів, зигзагів, зубців, спіралей відтворювались сюжетні зображення землі, людей, води, птахів, тварин. Вишивальні мотиви і орнаменти змінювались на основі історичних і соціальних умов. Дослідниця О. Никорак зародження вишивки відносить до далеких тисячоліть і пов'язує її з виникненням ткацтва. Найперші відомості про ткацтво на землях України знаходимо в археологічних дослідженнях енеолітичної культури IV – III тис. до Р. Х. (трипільської), періоду скитів (VII – III ст. до Р. Х.), давніх слов'янських племен та в стародавніх історичних довідках Руси-України. Це дає можливість мати загальне уявлення про рівень і розвиток культурних процесів [8, 9].

На твердому підґрунті розвивалася самобутня мистецька культура Руси-України: вона має прадавні корені. Життєдайні джерела розквіту

народної творчості зумовили формування історії декоративно-прикладного мистецтва. Давні українські ремісники творчо засвоювали і втілювали їх у високохудожні твори. Художня мистецька традиція формується на основі прийомів і принципів у відповідному середовищі. Розвиток мистецтва в Русі-Україні за рівнем майстерності і художнього розвитку літописці і мандрівні іноземці в своїх описах ставили після Візантії на друге місце [2, 166]. Декоративно-прикладне мистецтво в Україні розвивається і вдосконалюється на основі народного досвіду шляхом збагачення взаємозв'язків з іншими народами і культурами.

У Русі-Україні «вишивка спочатку з'явилася на одязі (сорочки з вишитими маніжками та ін.), предметах побуту, пізніше на церковному вбранні. У похованнях X ст. знаходять вишиті золотими нитками фрагменти. Навіть “кам'яні баби” прикрашені зображенням вишивок» [11, 14].

Вишивка золотими і срібними нитками на українських землях розвивалась на міцних народних традиціях, найбільший розквіт і поширення отримала у Русі-Україні після прийняття християнства. «Серед найдавніших пам'яток золотого шитва, що дійшло до нас, – фрагмент вишитого шовку 900 – 1100 рр. з села Жішава, деталі одягу для священників з тайників Десятинної церкви у м. Києві. Відомо близько 20 способів прикріплювання золотих і срібних ниток, внаслідок чого утворюються ромби, зигзаги, кривульки та інші візерунки» [11, 14]. Вишивки золотими і срібними нитками прикрашали святковий і цивільний одяг для знаті, ритуальні тканини для церков і

храмів, одяг для священнослужителів. Літописець (1146 р.) згадує про тканину «индичьку» і «платы служебные и все шито золотомъ» (йдеться про Путивль) [7, 67].

Золотне шитво ділиться на орнаментальне та сюжетне. Стилістично вони відтворюють основний напрям розвитку українського декоративного мистецтва і пов'язані з художнім зображенням в іконописі. Тетяна Мінжуліна у *Дослідженні й реставрації музейного текстилю* зазначає, що «для оздоблення церковного одягу, а також парадного вбрання високих урядовців використовували вишивки золотими й срібними нитками, часто в поєднанні з перлами та самоцвітами» [11, 14]. Фрагменти археологічних розкопок на Чернігівщині, Київщині, біля с. Городниці, що понад Дністром та в багатьох інших місцях дають уявлення про вишивки X – XII ст. Реконструювати візерунки складно із-за втрати ниток і частково збережених тканин, однак можна виявити орнамент за проколами ниток на тканинах. Віднайдені вишивки X – XII ст. розкривають високий рівень виконавської майстерності орнаментальних композицій у поєднанні рослинних, антропоморфних і зооморфних мотивів. Тканини мають мистецьку художньо-сюжетну виразність.

Збережені вишиті пам'ятки X – XIII ст. засвідчують високу майстерність виконання вишитих композицій. «Важливими знахідками срібно-золотого гаптування з фігурними зображеннями XII ст. є фрагменти епитрахилі, знайдені 1936 р. у Софійському соборі. Вісім постатей – жіноча Оранта, п'ять чоловічих (двоє святих і три святителі), двох анге-

лів – вишиті золотою, срібною сукнозліткою та світлим шовком “в прокол”, “в прикріп” і “в настил”» [1, 135]. Знахідки при розкопках гаптованих речей свідчать про органічне і вишукане поєднання орнаментальних і сюжетних зображень у вишивальному мистецтві.

У вишитих пам’ятках пізніших періодів, зокрема в золочівському фелоні (XIII – початок XIV ст.) віртуозно відтворено індивідуальність кожного обличчя в поєднанні з орнаментальними мотивами. За допомогою різних технік виконання, з використанням стібків, покладених в різному напрямку, створюються різного виду ромби, хрести, зубці, ламані, прямі, зигзагоподібні площинні стрічки.

На розвиток вишивального мистецтва мали вплив різні фактори і чинники. «Через тисячоліття тягнуться зв’язки орнаментальних схем, які постійно видозмінювались, збагачувались залежно від конкретних соціально-історичних умов. Дослідники неодноразово підкреслювали, що саме орнамент української вишивки найповніше проніс крізь віки тотожність з орнаментом попередніх епох, передусім з античним геометричним» [1, 133]. Розвиток декоративного мистецтва відтворює суть життя, його внутрішню єдність і цілісність, а «мистецтво кожної епохи – важливий показник рівня її матеріально-духовного розвитку» [1, 11]. Різні види мистецтва об’єднує синкретизм і синтез – важливі фактори розвитку художнього рівня культури. Давні українські мистці зберігали багатівкові традиції і надбання східнослов’янського декоративного мистецтва. Про високохудожню оригінальну твор-

чість свідчать віднайдені і збережені пам’ятки, літописи.

В Європі кінець XVI – перша половина XVII ст. – період пізнього Ренесансу, кінець XVII – XVIII ст. – відзначився бароковим стилем, а пізніше – рококо. В українському декоративному мистецтві на відміну від західноєвропейського лише Бароко знайшло яскравий розвиток, використовуючи національні самобутні риси. Розквіту українського декоративного мистецтва в XVI – XVII ст. сприяла національна визвольна боротьба, формування і становлення козацької Запорозької Січі [12, 31]. Відбудовуються монастирі, церкви, створюються центри розвитку художніх ремесел. «Кінець XVII – XVIII ст. засвідчує формування національних рис українського декоративного мистецтва з його оптимістичним, яскраво піднесеним світовідчуттям та народно-естетичними ідеалами, що стали тим свіжим подихом, який наповнював його життєствердною святковістю» [5, 6].

З плином часу поступово орнаментально-сюжетні зображення з геометричними формами замінюють рослинні орнаменти з хвилястими лініями гілок, січених листочків, квітів, шестицелюсткових розеток, пуп’янок, тюльпаноподібних візерунків. Розширюються техніки виконання за рахунок закріплення різними методами золотних ниток, з’явився панцирний шов вишивки. М. Новицька на прикладі вишитих пам’яток XVII ст. вперше на початку XX ст. провела класифікацію закріплення срібних і золотих ниток.

Цінні вишивки сріблом, золотом, шовком у XVII ст. виконувались у гетьманських, монастирських май-

стернях для власних потреб і на замовлення. Процвітали знані центри гаптувального мистецтва в Києві, Львові, Чернігові, Корці, Острозі, Луцьку та ін. Майстрині виготовляли різні вироби і речі для побутового і церковного призначення на матеріялах місцевого та привізного закордонного виробництва. Орнаментальні візерунки гармонійно поєднувались у вишивці фелонів, риз, плащаниць, шат для ікон, завісів, ска-тертин, антимісів, 'воздухів' та інших виробів.

Гаптування срібними, золотними та шовковими нитками мало велику популярність серед шляхетської еліти, було поширеним процвітаючим видом у народній творчості. У XVII ст. замовниками дороговартісних речей, вишитих золотими нитками, були козацька старшина, шляхетська верхівка, Церква. Не менше визнання коштовних вишивок було й у купців, заможних селян, міщан.

Найвищий розквіт і розвиток українське мистецтво досягло в період гетьманування Івана Мазепи, який був великим поціновувачем і шанувальником усіх видів мистецтв. На його пожертви будувалися церкви, собори, школи, колегіюми, розбудовувалася Києво-Могилянська академія. Завдяки меценатам і жертводавцям споруди соборів і церков оздоблювались іконами, цінними виробами із срібла і золота, коштовними церковними речами і предметами, гаптованими золотним шитвом.

Започатковується «київська школа гаптування, де народжувалися неперевершені твори шитва, що були взірцем для інших осередків і впливали на весь православний світ» [5, 7]. В Україні розвиток бароковий

стиль яскраво проявився на Чернігівщині: у різьблених іконостасах, гаптуванні, шитві тощо. Гаптовані речі виконувались за ескізами видатних художників-граверів І. Щирського та Л. Тарасевича: «Твори Бароко позначені внутрішньою напругою й динамікою, світ його образів сповнений руху, мінливості, метаморфоз та алегорії» [5, 7].

Із архівних матеріялів відомо, що за ескізами «кужбушків» малярами та іконописцями Києво-Печерської лаври створювались предмети і речі літургійного призначення, зокрема вироби золотного шитва. Іконографія мала значний вплив на гаптування. Бароковий стиль знайшов яскраве відображення в українській національній культурі як в професійному, так і в народному декоративному мистецтві, а «переплетений із місцевими традиціями, був тим катализатором, що пробуджував схильність народного мистецтва до підвищеної декоративності, образної наснаженості. В декоративному мистецтві він перетворився на яскраво виражений національний стиль. Це проявилось в особливій ошатності й урочистості виробів, пишності й розкоші їх декоративного оздоблення. Бурхливого розквіту набуває в них рослинна орнаментация, форми якої наповнюються соковитістю, динамікою внутрішнього руху, посиленням об'ємно-плястичного і живописного рішення» [5, 9]. Багатим орнаментом оздоблювались гаптовані речі культового і світського призначення. Поширювалося й утверджувалося гаптування на епитрахілях, зокрема сюжет «Дерево Ісееєве» – священне «дерево життя», де відображався родовід Ісуса Христа.



У XVII – XVIII ст. в українському мистецтві майстерність вишивальниць золотними і срібними нитками досягла незвичайного живописного рівня. Декоративне мистецтво, і вишивка зокрема, зазнавали подальшого розвитку. Кінець XVII – початок XVIII ст. у вишивці і гаптуванні ознаменувався ускладненням орнаментів із вибагливими динамічними формами, новими рослинними елементами барокового типу. Відкриті частини тіла (руки, обличчя) вишивальниці гаптують шовковими нитками, а, починаючи із 1720-х років, їх малюють олійними фарбами маляри або майстри окремо, а гаптувальниці нашивають їх на поверхню покривів, фелонів, епитрахилей тощо.

У XVII ст. основним центром гаптарства був Печерський Києво-Вознесенський жіночий монастир, де ігуменею була Марія Магдалина – мати гетьмана Івана Мазепи. У XVIII ст. гаптарство найбільш інтенсивно розвивалось у П'ятницькому Чернігівському і Києво-Флорівському монастирях. «Гаптування було доведене до найвищої майстерности і зорієнтоване на кращі досягнення західноєвропейського мистецтва» [5, 10].

Із розвитком барокового стилю у XVIII столітті відбуваються зміни в гаптарському мистецтві з проявом образної і художньої системи світобачення. «Пам'ятки гаптування цього часу – це синтез творчості іконописців чи граверів, які створювали мистецький образ, та майстринь, котрі втілювали його в матеріалі. Саме тому образотворче гаптування розвивалося в єдиному руслі із загальним напрямом українського

мистецтва і насамперед, іконопису, гравюри, стінопису» [5, 10].

Як уже наголошувалося, протягом багатьох століть декоративне мистецтво і вишивка зокрема розвивались у складних політичних, економічних, соціальних умовах. «Іноземна експансія впродовж тривалого часу призвела до етнічного нівелювання суспільства, космополітизму, часткової втрати власної самобутності» [6, 5]. Українське національне мистецтво, починаючи з XIX ст., досягло рівня культурного розвитку європейських країн. Музейні експонати вишивок вражають виразністю і довершеністю композиційних прийомів і художніх рішень. Зберігаються давні традиції, орнаменти, архаїчні мотиви, техніки виконання. Розвиток національної культури відбувається завдяки українській інтелігенції і під безпосереднім впливом ідей із західної Європи [9, 79].

Стилістичні напрямки світського мистецтва XVIII – XIX століть мали вплив на розвиток оформлення сакрального опорядження. Відбувається творча співпраця в мистецтві професійних малярів і народних майстрів. Неоднозначний і складний час в XIX ст. наступив в церковному мистецтві. Московський синод своїм указом у 1803 році дозволив на землях України будувати храми тільки в «синодальному стилі» [4, 28]. Посилений контроль за церковним богослужінням призводить до спрощення оздоблення богослужбових атрибутів в церковному інтер'єрі.

Важливо, що «у XIX ст. у країнах Західної Європи, а також в Україні увага суспільства до народного мистецтва проявилася через сприяння його розвитку, підтримку майстрів,

організацію виставкової діяльності» [6, 7]. Створення експозицій для виставок посприяло організації перших громадських і приватних музеїв, де збираються і колекціонуються цінні етнографічні, історичні, археологічні, мистецькі експонати української спадщини. В музеях систематизувались, опрацьовувались колекції старожитностей, пропагувалась народна творчість, проводились виставки. У XVIII – XIX століттях золотне шитво в Україні досягає особливо великої слави; в музеях зберігається багато шедеврів цього періоду.

Кінець XIX ст. в Україні ознаменувався формуванням нових політичних і економічних відносин. Зростає інтерес і зацікавленість до народних звичаїв, традицій, напрямків розвитку декоративного і образотворчого мистецтва. З кінця XIX століття вишивку почали розглядати як вид мистецтва, що дало можливість розвивати і вдосконалювати здобутки в золотному шитві. На жаль, подальший розвиток і розквіт золотного шитва в Україні на початку XX ст. занепадає - у зв'язку з бурхливими політичними, економічними й історичними подіями. Відбувся розрив між набутками і реальною дійсністю в гаптуванні. Новий період розвитку золотного шитва частково відновився в 1970-х роках. На рубежі XX – XXI століть, в період відродження української державності, свідомості та віри відбувається становлення українських культурно-мистецьких традицій.

Основу гаптувального мистецтва України складає церковне золотне шитво. Втрачені зразки гаптованих творів не дають змоги достеменно вивчити і дослідити весь процес від

початку зародження золотного шитва на українських землях, із повним уявленням про цілісний ряд розвитку. Але наявність архівного, наукового, музейного, частково збереженого фрагментарного матеріалів дають можливість при глибокій пошуковій, науково-практичній і консультативній роботі зробити дослідження по розкриттю історичного розвитку і становленню золотного шитва на українських землях.

Золотне шитво – вишуканий і дороговартісний вид української вишивки. В усі часи золоті предмети і прикраси характеризували розкіш і багатство власників. Особливо в давнину, коли для вишивання використовували натуральні золоті нитки, а роботи оздоблювали перлами і дорогоцінним камінням, золотне шитво було цінним і пошанованим.

У XI ст. для золотного шитва використовували нитки з натурального золота, яке звалось «волоченим золотом». З одного грама нагрітого натурального золота чи срібла витягували вузькі тонкі плоскі дротики – довгі ніжні золоті нитки. Починаючи із XVI століття, чисте золото для виготовлення золотих ниток замінили позолоченим сріблом. Плискуваті тоненькі вузькі дротики обвивають шовкову нитку (білу під срібло, а жовту під золото). Складається враження суцільної рівної металевої нитки [10, 55]. Такі нитки дістали назву «золотні», а звідси і назва «золотне шитво». У золотному шитві поряд із волоченими (витягнутими) нитками використовувалися прядені нитки, скань, біть, канітель, трунцал. В порівнянні з натуральними золотими нитками вони менш вартісні, але від

усіх інших набагато дорожчі. Золотні і срібні нитки в теперішній час виготовляють різного ґатунку багато виробників, але вони залишаються найдорожчими при виготовленні і найціннішими в застосуванні.

За допомогою срібних чи золотих ниток оздоблюються коштовні ошатні тканини: оксамит, різного ґатунку парчу, шовк та інші. Ніжна, м'яка витончена поверхня оксамиту чи інших дорогих тканин підсилює розкіш і багатство речей, вишитих золотними нитками. У вишивках золоті і срібні нитки викладають щільно одну до однієї. Гладенька блискуча вишита поверхня у місцях прикріплення ниток до поверхні тканини завдяки грі світла та тіні переливається, іскриться і своїм сяйвом і блиском заворює магічною виразністю.

Золотне шитво – красивий, розкішний, складний і копіткий різновид вишивки. Гаптування вимагає від майстринь старанности, великої уваги, терпіння, акуратности, відповідальности, неабиякого хисту. Золотошвей при виготовленні узорів високого художнього рівня повинні мати філігранну ювелірну майстерність, вишукане відчуття смаку [3, 8].

У складних композиційних високохудожніх зображеннях майстрині використовують рослинні орнаменти: стилізовані квіти, галузки, листочки, пуп'янки, розетки; геометричні візерунки з різноманітним поєднанням ромбів, зигзагів, зубців, ламаних, прямих, зигзагоподібних стрічок, а також зооморфні узори [1, 133]. У творчій спадщині українців золотне шитво має велику мистецьку і художню цінність.

Золотне шитво на українських землях розвивалось упродовж багатьох століть у різних історичних, політичних і економічних умовах. Важливим є виявлення художньо-стильових особливостей виробів і творів церковного і світського призначення, виготовлених золотним шитвом на території України, проведення аналізу процесів розвитку і становлення золотного шитва у мистецьких осередках, типологізації його прийомів у контексті художніх аспектів.

### Bibliography and Notes

1. Антонович Євген, *Декоративно-прикладне мистецтво*, Львів: Світ 1992, с. 133-139.
2. Археологія України: В 3-х томах, Київ 1985, Том 1.
3. Бабушкіна Н. В., *Золотое шитье*, Москва 2003, 64 с.
4. Довганюк Ігор, *Архітектура українських церков*, Львів 1997.
5. *Історія декоративного мистецтва України: У 5-ти томах, Том 2, Мистецтво XVII – XVIII століття*, Вінниця 2007, 490 с.
6. *Історія декоративного мистецтва України: У 5-ти томах, Том 3*, Київ 2009, 516 с.
7. *Історія України*, Том 1, Київ 1997.
8. Никорак Олена, *Українська народна тканина XIX – XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Інтер'єрні тканини*, Львів 2004.
9. Когут Зенон, *Коріння ідентичності*, Київ 2004.
10. Новицька Марія, *Датовані епітрахилі Лаврського музею 1640-1743 рр.*, [у:] *Український музей*, Київ 1927, с. 53-70.
11. Мінжуліна Тетяна, *Дослідження й реставрація музейного текстилю*, Київ 2005, 176 с.
12. Щербак Віталій, *Гене́за і становлення українського козацтва*, Київ 2004.

**Roksolana Diakivnych**

**THE IMPACT OF CULTURAL AND EDUCATIONAL, SPORTS AND  
RELIGIOUS SOCIETIES ON PREMARITAL INTERACTION OF YOUTH IN  
WESTERN GALICIA (OPILLIA)  
(END OF THE 19<sup>TH</sup> – FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Роксолана Дяківнич**

**ВПЛИВ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИХ, СПОРТИВНО-РУХАНКОВИХ ТА  
РЕЛІГІЙНИХ ТОВАРИСТВ НА ДОШЛЮБНЕ СПІЛКУВАННЯ МОЛОДІ  
СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ (ОПІЛЛЯ)  
(КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)**

*Abstract:* The article shows the process of establishment and development of cultural and educational, sports and exercising, and religious societies and their impact on the premarital interaction of youth in Western Galicia at the end of the 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> century. The analysis of the impact of these organizations on shaping socially significant ideals, national and political, and cultural views and beliefs in young people of marriage age is based on archive materials and data taken from academic literature. A separate description is given to the way politically-, educationally-, and sports-oriented organizations created special forms of interaction and leisure for youth, where boys and girls of marriageable age could get acquainted, communicate, and flirt in an informal atmosphere. In addition, these organizations involved the youth in public life, shaped their political, cultural, and religious views and beliefs, etc.

*Keywords:* youth, Opillia, premarital interaction, “Prosvita”, “Sokil”, “Luh”, “Plast”, “Sich”, “The Ukrainian Women’s Union”, “Marian Youth Society”

В Україні традиційним інститутом соціалізації хлопців та дівчат шлюбного віку були молодіжні громади [12, 410]. Саме останні творили спілку неодруженої молоді, яка за функціональним призначенням орієнтувалась на укладення шлюбу, збереження народних традицій, продовження роду [8, 40]. Проте парубо-

чі та дівочі громади були не єдиними інститутами, навколо яких гуртувалась молодь Опілля наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. Так, саме тоді на села починають проникати та створювати власні відділення і філії різноманітні спортивні, просвітницькі, політичні, релігійні товариства. До таких організацій можна зараху-

вати товариства “Просвіта”, “Сокол”, “Січ”, “Пласт” і “Луг”, “Союз українок”, “Марійське товариство молоді”, московільське “Общество имени Качковського” та інші [6, 149-159]. Кожне з них переслідувало власні ідеологічні цілі, проте у контексті цього дослідження нас цікавить передовсім гуртування молоді у межах цих організаційних осередків, поширення у сільському молодіжному середовищі певних політично-просвітницьких, релігійних, культурних, спортивних ідей, які в подальшому відігравали важливу роль у формуванні світогляду хлопців та дівчат шлюбного віку. Висвітлення всіх вищезазначених аспектів існування молодіжних громад і є метою нашої публікації, адже цей аспект діяльності такого роду товариств недостатньо висвітлений у сучасній історіографії. Основу дослідження склали архівні матеріали, які розкривають різні етапи створення, функціонування та розвитку різноманітних молодіжних гуртків, товариств та об’єднань та їх вплив на тогочасну українську молодь.

Передусім належить сказати про значення, яке відіграло товариства “Просвіта” у житті молоді Опілля наприкінці XIX – на початку XX ст. Товариство розпочало свою діяльність у грудні 1868 у Львові, проте майже одночасно стартував процес поширення його діяльності й на містечка та села Галичини, де створювали самостійні відділи товариства [7, 143].

Метою діяльності товариства було поширення освіти та піднесення народного добробуту шляхом популяризації освіти, підтримки культури, зменшення рівня неписьменності, видання та поширення популярних читанок, календарів, творів

клясиків української літератури, заснування хат-читалень, бібліотек, різного роду гуртків, кас взаємодопомоги тощо [40, 138-140].

На Опіллі утворення читалень набуло значного розмаху. Так, якщо в 1891 р. їх було лише п’ять, у 1900 році – 924, то у 1909 році – уже 2185 [40, 138]. Цікаво, що селяни самі домагалися створення відповідного осередку саме у своєму селі, що підтверджують численні листи з такими проханнями, які направлялися до центрального відділу Товариства [27, 2]. Сільські читальні ставали осередками освіти і культури. Силами аматорів тут влаштовували вистави, вечорниці, вечори пам’яті діячів української культури, організовували хори, оркестри, драматичні гуртки [40, 138]. Так, мішаний просвітянський хор, який складався із 30 осіб, існував у с. Брюховичі [29, 26], а в сусідній Болотні він налічував аж 40 хористів [28, 49]. Існування таких хорів покращувало комунікативні стосунки між молоддю різних населених пунктів, адже часто проводилися різноманітні змагання, святкування, зібрання, завдяки яким могли знайомитися та спілкуватися хлопці та дівчата з різних сіл і міст [3, 293]: “Стверджуємо, що мішаний хор Неслухова під проводом диригента Шостака Михайла брав участь у співочих змаганнях у конкурсі хорів Бузеччини...” [2, 6].

“Просвіта” організовувала і драматичні гуртки, учасниками яких ставали переважно молоді хлопці та дівчата. У 1920-х – 1930-х роках такі гуртки діяли, зокрема, у селах Брюховичі [29, 29] та Бачів [26, 33].

Традиційними були і збори членів товариства у хатах-читальнях,

адже одним із основних напрямів роботи Головного виділу товариства було видання популярних книг. Тільки упродовж 1899 – 1909 років було видано близько 70 книг на історичну, релігійну, економічну та іншу тематику [40, 139].

Від початку ХХ століття суспільно-політичне життя Львова та всієї Галичини було пов'язане і з організаціями спортивно-руханкового спрямування [9, 78]. На початку існування такі організації діяли лише у Львові, проте пізніше почали поширювати свою діяльність на теренах усїєї Галичини [10, 27].

Одним із найбільш авторитетних товариств даного спрямування можна вважати товариство “Сокіл”. Сокільство позиціонувала себе як національно-визвольний рух, основною метою якого була підготовка до майбутньої боротьби за незалежність. У статуті товариства зазначалося, що на основі, фізичних вправ повинні виховуватися не просто українські громадяни, а українські воїни [15, 18]. Організатори наголошували, що “Сокіл” – це не лише тіловиховне товариство, але і засіб до пробудження народної свідомості та піднесення тілесної та духової й духовної сил народу [4, 112].

У Львові товариство “Сокіл” було засновано 11 лютого 1894 року, що дало поштовх до закладання його філій у містечках і селах Галичини [5, 11]. Так, уже впродовж 1894 – 1914 років кількість створених товариств у Галичині становила 974 [4, 25]. Зокрема, на території Опілля товариство “Сокіл” мало свої філії у селах Бібрка [16, 3] та Дуліби [19, 2] Бібрського повіту; Банюнин [17, 85] та Дідилів [19, 5] Кам'янка-Струмилів-

ського повіту; Гуменець [18, 10] та Лани [21, 33] Пустомитівського повіту; Дунаїв [20, 10] Перемишльського повіту; Великий Любінь [22, 8] Городоцького повіту тощо.

Варто зазначити, що міські й сільські сокільські осередки мали певні відмінності у напрямі діяльності товариств. Так, міські осередки зосереджувалися на гімнастично-спортивному вихованні молоді, а у селах акцент робили на пожежно-руханковій діяльності [11, 115]. У «Сокільських домівках» були спеціальні склади, де зберігалося протипожежне приладдя, ручні та кінні вогнегасні установки тощо [11, 109]. Задля підвищення професійного рівня боротьби з пожежами систематично проводилися пожежні вправи (так, у 1933 р. у с. Гуменець Пустомитівського повіту було проведено 15 годин пожежних вправ, під час яких учасники набували практичних умінь та навичок володіння протипожежним реманентом [18, 21]).

Сокільські товариства відіграли значну роль у підвищенні культурно-освітнього рівня українців, адже сприяли створенню бібліотек, мистецьких та театральних колективів, хорів, оркестрів. Систематично відбувалися фестини, на які збиралася молодь сусідніх сокільських гнізд і запрошувалися представники Центрального Виділу Товариства. Наприклад, велику забаву проводили сокільці з Бібрки 7 липня 1927 року, у якій взяло участь близько 100 осіб з Бібрки, Жидачева, Ходорова, Вільховця, Глібовичів, Стрілок [16, 48].

Систематично проводилися різноманітні спортивно-руханкові вправи. Так, у с. Банюнин у 1934 році сокільцями було проведено наступ-

не число вправ: 70 разів – учасники, 85 разів – учасниці [17, 87]. Тіловиговні вправи відбувалися у неділю на сільському майдані чи спеціально облаштованому майданчику. Найпопулярнішими були вправи із м'ячем, руханкові вправи вільноруч, прогульництво, наколесництво, веслування, лещетарство, кошиківка, “копаний м'яч” тощо [11, 117].

Часто влаштовувалися “прогульки” (прогулянки) “соколят” у сусідні села. Так, у липні 1935 р. побратими з с. Лани організували “прогульку” до Гуменця, щоб позмагатися зі своїми сусідами у кулачних боях, вправах вільноруч, у бігу [16, 101]. Цього ж року соколята з Гуменця відбули пішу “прогульку” до Комарна (20 учасників) та Кліцькового (15 учасників) [18, 25].

Долучалися сокільці і до господарських робіт та релігійного життя. Так, у 1935 р. у селі Дідилів сучасного Кам'янка-Бузького району учасники товариства допомагали у зведенні Українського народного дому [19, 44]. “Соколята” із села Лани виконували обов'язки почесної сторожі у церкві при Божому Гробі [21, 92] та організували урочисту процесію на похоронах [21, 70].

Подібними до “Сокола” за ідеологічним спрямуванням та метою діяльності були й молодіжні товариства “Січ” та “Луг”. Так, своїм головним завданням товариство “Січ” визначило виховання членів у дусі спортивного та духового розвитку і постійного вдосконалення [11, 117].

У 1925 році було засновано товариство “Луг”. Організаційна структура “Лугу” включала три ступені: центральний відділ товариства у Львові, а також повітові й місцеві осередки

[14, 412-413]. Основною метою цієї організації стало національно-патріотичне виховання молоді й підготовка її до майбутньої боротьби за незалежність Української держави. “Луг” мав чітко виражений військовий характер та забезпечував активну участь своїх членів у військовій підготовці. Великої популярності набули “Лугові свята”, що давали хлопцям і дівчатам нагоду поспілкуватися із ровесниками, разом відпочити і навіть позалицятися [41, 217]. Про популярність серед української молоді цього товариства свідчить і статистика: у 1939 р. у Галичині існувало 805 місцевих осередків, у яких нараховувалось близько 50 тисяч членів [1, 34].

Одним із найбільших громадсько-просвітницьких жіночих товариств України, яке започаткував свою діяльність у Львові в 1917 році, був “Союз українок”, що ставив за мету покращення становища жіноцтва, незважаючи на гендерні стереотипи й упередження розширення, та пошук нових сфер діяльності для дівчат та жінок, що забезпечували б покращення їх фінансово-матеріальної незалежності та підвищення рівня освіченості й культурності загалом [13, 22].

Широкої популярності “Союз українок” набув і на теренах Опілля. Так, у 1920-х – 1930-х роках “кружки” (гуртки) товариства діяли у селах Глібовичі Горішні, Лани, Романів (філія – с. Бібрка), Бартатів, Зашковичі, Мшана (філія – м. Городок), Городище Королівське, Жирова, Демидів (філія – м. Ходорів), Никоновичі, Острів, Містки (філія – м. Щирець), Стратин, Черче, Чесники (філія – м. Рогатин), Боршів, Липівці, Подусільна (філія –

м. Перемишляни) тощо [23; 5-6, 11, 15, 23, 26-27, 35].

Одним із пріоритетних напрямків роботи “Союзу українок” стало проведення господарсько-виробничих курсів для жінок та дівчат із сільської місцевости. Особливої популярности набули курси крою та шиття, килимарства, художньої вишивки, куховарства тощо [13, 22]. Зокрема, у 1936 році філія товариства у Бібрці провела курс домашнього жіночого господарства та курси мистецтва вишивки тривалістю два тижні для 25 учасниць [24, 1]. У 1935 р. кухарський гурток діяв і в селі Глуховичі Пустомитівського повіту, в якому взяло участь 18 учасниць задля підвищення рівня кулінарної майстерности, ознайомлення з новими технологіями приготування, переробки та зберігання продуктів харчування тощо [25, 3].

“Союз українок” приділяв увагу і культурно-освітньому розвитку своїх учасниць. У 1936 році “Союзу українок” у Бібрці влаштував “Народний вечір”, де відбувся показ національних весільних звичаїв, вечорниць, танців тощо [24, 4]. Учасниці товариства в Городку в 1939 р збиралися колядувати на Йордана, а на Великдень плянували відновити традиційні гагілки біля церкви [25, 173]. Систематично проводилися концерти. Так, гурток у с. Лисиничі першого ж року свого існування організував два великі концерти – на честь Тараса Шевченка та Свято Матері [25, 1]. Свята на честь Лесі Українки, Тараса Шевченка, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської проводила філія “Союзу українок” у Городку, запрошуючи на них учасниць із сусідніх гуртків [25, 155]. Крім того, жінки та дівчата зби-

ралися на спільне читання преси та літератури у селах Бібрка [24, 4] та Мшана [25, 171]. Влаштовувалися курси для неграмотного жіноцтва. Так, у 1929 р. освітня секція при філії “Союзу українок” діяла у Винниках [25, 3]. Взимку 1929 – 1930 років у Городку функціонував курс для неграмотної жіночої молоді, ученицями якого стало вісім дівчат [25, 167]. Загалом можна стверджувати, що у середовищі “Союзу українок” виховання дівчат зводилося до того, щоб “зробити з кожної жінки та дівчини українку, а згодом – свідому українку” [24, 176].

Доцільно згадати і про скаутські організації, зокрема, “Пласт”, історія якого у Львові сягає 1911 року [14, 413]. Основним своїм завданням “Пласту” визначив патріотичне виховання молоді через організацію таборів та вишколів для молоді, де пропагувалися здоровий спосіб життя, повага до національної історії, патріотичне виховання тощо. Так, у липні 1928 року пластовий табір Бережанського коша був проведений на горі Лисоні, де було висипано пам’ятний знак та могилу воїнам, які загинули у боях 1916 – 1920 років [30, 19].

Організовував “Пласт” і масові свята, приурочені до певної історичної події чи на честь діячів культури. Так, у 1926 р. святкування на честь Івана Франка організував курінь Віщого Олега, який діяв у Бібрці [31, 2]. Цікаво, що на це свято були запрошені всі “соколята” та “луговики” з округи, тобто можна стверджувати, що представники різних молодіжних організацій підтримували контакти між собою та залучали побратимів до власних заходів і святкувань [30, 5]. Того ж року відбулося аналогічне



масове святкування золочівських пластунів, присвячене Маркіянові Шашкевичу [32, 16].

Значної популярності на теренах Опілля набули товариства релігійного спрямування, які сприяли морально-етичному вихованню молоді. Особливої популярності у досліджуваному краї набуло “Марійське товариство молоді”, відділення якого діяли в селах Тейсарів, Нараїв [35, 2], Комарно, Краснопуца [34; 55, 61], Межигір'я, Мшана [35; 2-7, 12], Пикуловичі, Підгайці [36; 26, 29-30], Унів, Цуцилівка [37; 4-22, 42-56] (сучасне село Вільхівці Жидачівського р-ну) тощо. Учасницями “Марійських дружин” ставали дівчата віком від 15 років, які підтримували порядок у церквах, прикрашали їх перед святами та прибирали після богослужінь [35, 2]. Часто вони брали участь у релігійних прощах. Так, учасниці “Марійського Кружка Дівчат” у Краснопуці (Бережанський повіт) у 1936 році здійснили пішу прощу до Гошова [34, 61]. Проводилася й інша активна робота. Так, “Марійський Союз” села Пуків сучасного Рогатинського району організував у 1928 році драматичні вистави, в яких грали виключно учасниці товариства [33; 64, 66].

У 1932 році при Унівському монастирі було засновано “Марійський Кружок” для хлопців, учасниками якого стали 37 хлопців шкільного віку [37, 13]. Члени Унівського кружка збиралися на сходи для читання книжок, співання релігійних пісень, організували урочисте прийняття Святих Тайн тричі на рік тощо [35; 13, 15, 17, 20, 22].

Отже, підсумовуючи можна стверджувати, що наприкінці XIX – на початку XX ст. на Опіллі діяла широко

розгалужена мережа різноманітних за своєю структурою, функціями та цілями культурно-просвітніх, спортивно-руханкових, освітніх та релігійних організацій. Оцінюючи вплив молодіжного суспільного руху на дошлюбне спілкування молоді загалом варто підкреслити, що завдяки участі хлопців і дівчат у різноманітних товариствах, гуртках, організаціях, відбувалося їх залучення і до громадського життя. Під впливом ідей, які генерували ці товариства, у молодих людей формувалися певні політичні, національні, культурні погляди, зростав рівень освіченості й зацікавленості національною ідеєю та втіленням її у життя. Завдяки спільним вишколам, культурним вечорам, фестивалям, концертам, прощам активізувалося спілкування молоді з різних сіл та регіонів, що, як наслідок, сприяло розширенню меж пошуку потенційного шлюбного партнера, зменшенню ролі батьківського впливу на дошлюбні стосунки, зростанню самостійності хлопців та дівчат у виборі моделей та форм спілкування з особами протилежної статі.

### Bibliography and Notes

1. Андрухів Ігор, *Українські молодіжні товариства Галичини: 1861 – 1939 рр. (короткий історичний нарис)*, Івано-Франківськ 1995, 73 с.
2. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд 119, Опис 17, Справа 643-Е (Польові етнографічні матеріали до теми “Традиції дошлюбного спілкування української молоді”, зібрані в Кам'янка-Бузькому р-ні Львівської обл. 18 липня 2017 року Роксоланою Дяківнич), 21 арк.*
3. В. С., *Просвітянські хори, “Життя і знання”, 1935, Рік. VIII, Число 10 (97), с. 293-294.*

4. Вацеба Оксана, *Спортивно-гімнастичний рух в Західній Україні (кінець XIX – 30-ті роки XX ст.)*: дисертація ... кандидата педагогічних наук, 13.00.04, Київ 1994, 360 с.

5. Винничук О., *Галицькі українські товариства спортивного спрямування та національна ідея напередодні Першої світової війни*, [у:] *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції "Оптимізація процесу фізичного виховання у системі освіти*, Київ-Тернопіль 1997, с. 10-13.

6. Горинь Ганна, *Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX – 30-ті роки XX ст.)*, Київ: Наукова думка 1993, 200 с.

7. Коробка Микола, *Становлення і розвиток українських товариств "Прогресу" як осередків національно-культурного відродження (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, [у:] *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*, Київ 2014, Випуск 42, с. 142-148.

8. Кушнір В'ячеслав, Петрова Наталія, *Традиційна весільна обрядовість українців Одещини (20-80-ті рр. XX ст.)*, Одеса: Гермес 2008, 255 с.

9. Мельник М., *Розвиток українського футболу на Коломиїщені (Прикарпаття) в 20–30-х роках XX століття*, [у:] *Молода спортивна наука України: Збірник наукових праць із галузі фізичної культури та спорту*, Випуск 6, Львів 2002, с. 72-81.

10. Нагірняк Андрій, *До історії створення та діяльності спортивного товариства "Сокіл" у Львові (кінець XIX – початок XX століття)*, [у:] *Вісник Національного університету "Львівська політехніка": "Держава та армія"*, Львів 2008, № 634, с. 26-31.

11. Папенко Євген, *Український сокільський рух у Східній Галичині (1894 – 1914 рр.)*, [у:] *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*, Київ 2013, Випуск 40, с. 114-119.

12. Пономарьов Анатолій, *Традиції дошлюбного спілкування*, [у:] *Українці: Історико-етнографічна монографія: У*

двох книгах / Ред. А. Пономарьов, Опішне: Українське народознавство 1999, Книга 1, с. 409-419.

13. Потапюк Лілія, *Діяльність жіночих громад в Україні як джерело забезпечення гендерного паритету (друга половина XIX – перша третина XX століття)*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Педагогіка, Тернопіль 2015, № 1, с. 18-23.

14. Плазова Т., *Західноукраїнський молодіжний рух в 1894 – 1939 роках*, [у:] *Науковий вісник ЛНУВМБТ імені С. Гжицького*, Львів 2013, Том 15, № 3 (57), Число 4, с. 411-418.

15. Родак Степан, *Ідеологічні засади українського гімнастичного руху Галичини першої половини XX століття як основа формування національного спорту*, [у:] *Молода спортивна наука України*, Львів 1997, с. 18-20.

16. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокіл-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 190, 156 арк.*

17. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокіл-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 207, 145 арк.*

18. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокіл-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 263, 50 арк.*

19. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокіл-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 279, 67 арк.*

20. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокіл-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 298, 16 арк.*

21. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312:*

Українське спортивне товариство "Сокил-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 419, 178 арк.

22. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 312: Українське спортивне товариство "Сокил-Батько", м. Львів, Опис 1, Справа 436, 20 арк.

23. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 319: Центральне українське товариство "Союз українок", м. Львів, Опис 1, Справа 115, 97 арк.

24. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 319: Центральне українське товариство "Союз українок", м. Львів, Опис 1, Справа 135, 57 арк.

25. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 319: Центральне українське товариство "Союз українок", м. Львів, Опис 1, Справа 136, 112 арк.

26. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 348: Товариство "Просвіта", м. Львів, Опис 1, Справа 988, 42 арк.

27. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 348: Товариство "Просвіта", м. Львів, Опис 1, Справа 1108, 1 арк.

28. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 348: Товариство "Просвіта", м. Львів, Опис 1, Справа 1217, 64 арк.

29. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 348: Товариство "Просвіта", м. Львів, Опис 1, Справа 1319, 34 арк.

30. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 389: Верховна пластова команда, м. Львів, Опис 1, Справа 210, 24 арк.

31. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 389: Верховна пластова команда, м. Львів, Опис 1, Справа 212, 9 арк.

32. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 389: Верховна пластова команда, м. Львів, Опис 1, Справа 57, 42 арк.

33. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 508: Марійське товариство молоді, м. Львів, Опис 1, Справа 52, 55 арк.

34. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 508: Марійське товариство молоді, м. Львів, Опис 1, Справа 58, 34 арк.

35. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 508: Марійське товариство молоді, м. Львів, Опис 1, Справа 61, 39 арк.

36. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 508: Марійське товариство молоді, м. Львів, Опис 1, Справа 62, 42 арк.

37. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 508: Марійське товариство молоді, м. Львів, Опис 1, Справа 67, 35 арк.

38. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 847: Головний січовий комітет гімнастичного і пожежного товариства "Січ", м. Львів, Опис 1, Справа 2, 543 арк.

39. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 847: Головний січовий комітет гімнастичного і пожежного товариства "Січ", м. Львів, Опис 1, Справа 4, 36 арк.

40. Чуприна Василь, Біла Наталя, *Культурно-освітня діяльність "Просвіти" та українських політичних партій в селах Галичини (кінець XIX – початок XX ст.)*, [у:] Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність, Львів 2010, Випуск 19: "Просвіта" – оберіг незалежності та соборності України, с. 138-144.

41. Юзик Ольга, *Освітньо-виховна діяльність молодіжних товариств Галичини у 20 – 30-х роках XX ст.*, [у:] Вісник Львівського університету, Серія: педагогічна, Львів 2003, Випуск 17, с. 214-223.

**Nataliya Kysla**

**TRANSFORMATION OF THEATER CULTURE AT THE BORDER  
OF CLASSICAL AND POST-NON-CLASSICAL IMAGE OF THE WORLD**

Petro Tchaikovsky National Musical Academy, Ukraine

**Наталія Кисла**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА МЕЖІ  
КЛЯСИЧНОГО ТА ПОСТНЕКЛЯСИЧНОГО ОБРАЗУ СВІТУ**

*Abstract:* Contemporary cultural studies divide culture into classical, non-classical and post-non-classical. Modern theater requires new tools for understanding and consideration. Globalization, the dictates of the digital world, pluralism and the idea of tolerance; leaving the ideology of the previous stages are the most important cultural trends of the modern world. Their influence transforms theatrical culture. This process is specially notable in comparison of characteristics of the classical and post-non-classical image of the world. Thus, in the art of the post-unclassical era, theatrical principles completely deviate from logocentrism and mimetic forms. Theatrical culture is gradually disappearing giving way to spectacular forms.

*Keywords:* theater, culture, transformation, actor, director, image of the world

Трансформації культурного універсуму в нашу епоху актуалізують завдання пошуку наукових інструментів розв'язання комплексу культурологічних проблем, що відчутно сприяє оновленню базових основ гуманітарних знань. Останнім часом за аналогією з моделлю типологізації науки здійснюється *поділ культури* на класичну, некласичну і постнекласичну [9]. Сучасний етап у розвитку науки називають постнекласичним, оскільки, порівняно з класичним, радикально змінюється картина світу в оптиці науковців. Отже, й

театральна культура потребує нових інструментів пізнання.

Сучасний театральний простір надає дослідникові розлогу картину співіснування різних театральних моделей. У кожній із них прихована своя індивідуальна опція бачення картини світу. Видається цікавим прослідкувати їх параметри, отже напрями трансформації театральної культури формують і напрями її розуміння, і метамову мистецтвознавчої науки.

Існує широке коло театрознавчих досліджень. Нашу увагу привертають роботи Неллі Корнієнко [6],

[7], які прокладають нові шляхи вивчення традиційного театрального простору, започатковуючи вектор нелінійного театрознавства у постнеклясичному ландшафті. Погляд у позарамповий театральний простір теоретиків та практиків мистецтва Пітера Брука [3], Александра Бенуа [2] та Леся Курбаса [6] дозволяє під новим кутом зору знову й знову придивитися до мінливої картини театральної культури складних історичних епох. Віктор Стьопін [9] та Володимир Кізіма [5] розвивають постнеклясичну методологію дослідження гуманітаристики, доходючи до розробки її синтезованої течії – тоталогії (й нової онтології як метафізики тотальності). Усі компоненти нових теорій взаємопов'язані як складові однієї системи, що є своєрідною надбудовою абстрактних смислів над світом духовних феноменів та явищ, яким є мистецтво театру<sup>1</sup>. Тому, мету статті ми формулюємо наступним чином: за допомогою нових векторів гуманітарної методології розглянути проблематику театральної культури клясичного, неклясичного та постнеклясичного образу світу. Для її вирішення необхідно поставити наступні завдан-

<sup>1</sup> Зазначимо, що переосмислений із позицій постнеклясичної парадигми термін цілісність (тотальність) стає наріжним каменем у побудові сучасної світоглядно-методологічної системи. У цьому переконує, зокрема, позитивний досвід дослідників [5], що спеціально зосередили свої зусилля на розробці тоталогії, постнеклясичного філософського вчення про тотальність як особливу цілісність, що, трансформуючись і розгортаючись у собі, зберігає водночас саму себе, є такою ідентичністю у собі, в якій всі просторові й часові варіації процесу постають формутвореннями одного і того ж, мають характер оновлення.

ня: дослідити “надсистемний дух” театральної культури клясичного, неклясичного та постнеклясичного образу світу; проаналізувати театральне видовище “поза рампою”, яке вербалізоване у висловлюваннях видатних театральних діячів (їх мемуари, щоденники – як джерела такого дослідження); виявити напрями трансформації театральної культури (від збереження цілісності – до руйнації та перетворення на видовище).

У сучасній науці поняття *клясична культура* трактується в широкому і вузькому значеннях. У широкому розумінні – це вся постпервісна культура Євразії, у вузькому – культура Античності і європейська міська культура, яка в тій чи іншій мірі відтворює в своїх формах античні зразки. Характерною рисою такого типу культури є її обумовленість владною ідеологією, пропагандою якої ця культура займається. Клясична театральна культура характеризується гранично чітким баченням опозиційних параметрів, для неї актуальним є розподіл світу на добро і зло, гарне і погане, милостиве і гріховне, правильне і неправильне. Основний тип свідомості тут *логоцентричний*, всі художні форми клясичної культури, як правило, *міметичні*.

Друга половина XIX століття суттєво трансформує сприйняття і інтерпретації світу у свідомості людей. Цей поворот у культурі пов'язаний з її *неклясичним періодом*. У такому типі культури найбільшого розголосу набула ідея контекстуальної залежності будь-якої істини; навіть простір і час є продуктом вселенського контексту. Тому, не-

клясичною театральною культурою були розроблені нові культурні форми, які прийшли на зміну клясичним і, як найповніше, виявили себе у мистецтві авангардного театру початку ХХ віку.

В останній третині ХХ століття як наслідок науково-технічного перевороту виникає нова дистанційна система міжособистісної комунікації (інтернет, масове користування індивідуальними комп'ютерами і розвиток соціальних мереж). Одночасно у науці відбулося становлення нової дослідницької парадигми, названої постнеклясичною. Її автор В. Стюпін розрізняє чотири "людинимірні" історично динамічні системи з трансформованими гуманітарними цінностями [9, 619-640]. Це істотно вплинуло на культуру і призвело до переходу від книжкової до екранної культури, чим розгорнуло процес соціального превалювання масової культури в епоху *постмодернізму*.

Тоталогія [5] видовища – це реальність сучасної культури, яка має свою оптику, суб'єкта бачення і певний алгоритм самоздійснення, засоби ідентифікації. Можна говорити про те, що виникає новий суб'єкт культури, який визначають як "натовп", "охлос", "маса" на площі. Він проявляє себе у мас-медіях, в екранних мистецтвах і на театральній сцені. Адже, це негативні ознаки. Можна, однак, говорити й про позитивну реальність сучасного видовища, яка позначила людину в екстенсивних вимірах технологій та авангардних мистецтвах, що показали межі деструкції, деформації – як образу людини, так і образу світу.

Пітер Брук – один із відомих театроетиків і майстрів театральної справи, режисер, наводить суто формальні відзнаки театру – це наявність будинку, рампи, завіси, входу, сам дух клясики, який присутній у будинку. Тобто театр – це окреслений простір, у якому є визначене місце для гри, є крісла, є глядачі, є диспозиція актор-глядач і є дія, яка відіграється за рампою [3]. Рампа – це умовна межа між грою на сцені і спостереженням цієї гри. Якщо цієї межі не буде, то й не буде театру. Можна сказати, що театральне видовище – це певна умовність, яка бере життя в рамку, і саме від цієї рамки залежить яким буде театр: чи театр пристрасти, за Станіславським, чи театр механістичної комбінаторики, за Бертольдом Брехтом.

Театральний простір видовища – це теж своєрідна метафора, яку можна інтерпретувати по-різному: як локальне явище, за П. Бруком, і як явище широче, коли йдеться про театралізацію життя у тоталітарних масових подіях, в олімпійській іграх та ін. Ми спробуємо театральне видовище розглянути універсально, починаючи з виразу Плятона, що весь світ є ляльковим театром (потім цю фразу повторює Шекспір). Люди є акторами, але навіть не акторами, а маріонетками, які мають душу, сповнені душевної сили, волі і відіграють пристрасті подій.

Ми можемо сказати, що театральне видовище – це досить своєрідний феномен, який існує одвічно. Ще до нової ери були відомі театри, де архітектурна перспектива продовжувала простір театральної зали і саме там, у глибині, актор знаходив собі притулок, умовне існування. Те-

атр сучасності – це складний симбіоз, який можна умовно розчленувати на декілька структур:

- клясична, яка пов'язана із театром першого і другого десятиліття ХХ століття. Це театр, який ідентифікують зі стилем модерн;
- авангардний театр, або неклясичний, що заперечує клясику;
- театр постнеклясичний, або театр постмодерну, який теж є своєрідним явищем ХХ та ХХІ століть.

Розподіл на три просторових зони, або рампі є достатньо умовним, бо театральне видовище завжди є ідентичним, починаючи з його народження. Але сучасність створила свої системи і ми намагаємося дослідити надсистемний дух театральної культури, яка відтворилася саме у постклясичному та постнеклясичному просторі. Ментальні передумови трансформації театральної культури відбуваються й сприймаються у двох напрямках: як катастрофа, або як регенерація. Радикальний злам театральних традицій клясики – це катастрофа із наслідками очищення від штампів. Навпаки, звернення до першовитоків – це регенерація, віртуалізація театральних подій.

Але видовище за рампою, залишається саме видовищем “за” рампою. Найцікавішим полем дослідника є завдання побачити реакцію причетних (актори, режисери, художники) на зміни у театральній культурі перемінного світу. Саме ця реакція є важливішою для характеристики театральної культури, ніж самі об'єктні описи, які потребують спеціального, окремого, наукового дослідження.

Александр Бенуа у своїх спогадах писав про те, які трансформації

відбулися в театрі Сергея Дягілева. Від клясики, що існувала у межах усталених традицій, він зміщується до авангарду. Бенуа, як прихильник клясичного мистецтва і сам маляр світу мистецтв, відчував, що це катастрофа: „Проводячи дев'ять років у розлуці із другом і не отримуючи ніяких звісток про нього, що твориться в Парижі, і чим Дягілев зайнятий, я в 1923 році побачив нові твори дягілевської антрепризи. Мене охопило важке, смутне почуття. Цей смуток був тим сильнішим, ніж я міг залишатися до цього байдужим. Що в цьому було нового? Інакше кажучи – привабливим, талановитим. Мені добре була знайома схильність Сергея до будь-якого роду крайнощів, що служили тому, щоб створити улюблені «пампаси». Але ж минулі роки багато все ж стримували його, і більш всього його стримував контроль друзів. Після того, як з усіх його попередніх друзів, залишився один лише Бакст, талант якого він охоче експлуатував і з думкою якого мало радився, Сергій піддався своїй схильності до епатажу” [2, 538].

Новий дух дягілевських сезонів мало хто сприймав. Сергій Дягілев міг експериментувати не тільки тому, що він просто був талановитим антрепренером, а й тому, що його підтримували, і особливо його підтримувала Габріель Шанель. Йому давали гроші на його “сезони”, тому він і міг вільно експериментувати завдяки тому, що існувало середовище, яке спонукало до цих експериментів. Це був Ж. Кокто, Г. Шанель і багато інших. Але А. Бенуа цього не бачить і не хоче бачити; він засвідчує, що головними консультантами С. Дягілева “стали тепер нові люди:

Жан Кокто, який за роки війни встиг зайняти вакантне (звільнене після Монтеск'є) місце арбітра паризьких елегантностей, а разом із ним Б. Кахно, який був у Дягілева секретарем і став його натхненцем і підбурювачем, і, нарешті, чоловік Н. Гончарової – М. Ларіонов” [2, 539].

Якщо нині з дистанції часу подивитися на творчість Міхаїла Ларіонова, на його наївне мистецтво, на роботи Наталії Гончарової, навіть на весь той вибух, який здійснили у театральному світі Бакст, Шанель з її костюмами, то судження Бенуа видаються занадто категоричними. Вражають дії мистців, які почали не просто нищити клясику, створюючи авангардне або новітнє мистецтво, а їх свідома участь у процесі *завершення клясики*. Тобто, вони намагалися поставити завершальну крапку там, де її не можна було ставити. Для театральної культури клясичного, традиційного світу вони намагалися знайти народні, глибинні, пасторальні паралелі, як це свого часу намагався зробити у своїх картинах Антуан Ватто. І ці комплементарні лінії знаходилися, як от у музиці балетів Ігоря Стравінського. Виникають та актуалізуються мотиви протослов'янського світу, який начебто був Парижу дуже і дуже “потрібний”.

“Мене вразило створення одного твору Стравінського *Пульчінелля*. Я був захоплений. Затія зв'язати культ музики Перголезі із якимось знущанням над нею ж вдалась Стравінському у найвищій мірі. Я не знаю в музичній літературі твору, в якому подібне святотатство було б утворено у таких захоплюючих формах. Може це й не слід було б робити, але воно було зроблено так, що ніяк не

можна було казати, що отриманий результат був не тим. Виверт, гримаса до вподоби геніальній музичній клоунаді. І як це було схоже на Стравінського, а саме Стравінський продовжував бути тоді одним із моїх найдорожчих музикантів” [2, 539].

Можна стверджувати, що дивний симбіоз театру із перетином усіх культур та усіх театральних моделей був передчуттям постмодерної естетики у той час. Саме в естетиці верхівки модерну, у завершені клясики, коли театральне буття набувало своїх “осінніх маньєристичних форм”, виникає новітній образ світу, видобутий на перетині синтезу плястичних форм танцю та музики.

Всі ті метаморфози, які відбувалися у дягілевських театральних сезонах, якоюсь мірою пасували до тих процесів, які відбувалися у Советському союзі. С. Дягілев у певній мірі на сцені створював своєрідний макет советського ладу. *Сталевий стрибок* С. Прокоф'єва у його постановці можна цілком зрозуміти як одну із казенних вистав, які прославляли індустріалізацію і пролетаріят, де відбулася цинічна репрезентація зусиль авторів і постановників балету, які дійшли до того, щоб відобразити фабричні рухи будівників і знущатися над елітою. “На сцені поруч із усіма представниками переможного клясу, топталися ті дами суспільства, що намагалися на ринку збувати за декілька копійок випадкові залишки свого малого благополуччя” [2, 571].

Ці мемуарні спогади суттєво доповнюють інформацію про той внутрішній злам, ті метаморфози, які відбулися у театрі. Театр клясичний (імітаційний, міметичний) і те-



атр, який уже створював нову добу, не могли бути одним театром. Дягілев – той мистець, що знаходився саме усередині надзвичайних трансформацій у мистецтві; він не міг бути осторонь цих подій.

Проте, можна сказати, що театральна культура ХХ століття відразу формувалася саме як постклясичне видовище. Російська класика, яка прийшла із ХІХ століттям, із Рімським-Корсаковим, із Глінкою, з усіма операми Чайковського й нині залишається певним “музеєм” у оперних театрах, але постклясичний театр, театр драматичний і драма, не просто як жанр, а як *над-образ театру*, звичайно, стає образом досить своєрідним.

Цей напрям подає панораму загального конструювання нового театру, у якому природньо формуються: *образ над-маріонетки*, (за Гордоном Крегом); *образ пустого простору*, за Пітером Бруком. Таким чином, можна вважати, що постклясичний театр почав народжуватися саме в отаких складних метаморфозах драми класичного та некласичного бачення світу.

В українській театральній культурі таким велетнем, який став уособленням доби і образом театру ХХ століття, був Лесь Курбас. Після довгого замовчування, в 1986 – 1988 роках вийшли декілька видань про нього [1], [6] і Курбас був повернутий українській культурі й українській історії.

Лесь Курбас був обізнаною людиною, і в унісон з ідеями Віктора Шкловського, Бертольда Брехта, Макса Рейндгарта намагався розбудувати свою мітологію театру як своєрідну композиційну систему

“конструктивного театру”. Можна сказати, що вплив сугестії, підвищений емоційний струс, експресіонізм – всі ті ознаки його новітнього театру вже й є некласичними. Будемо казати, що сама експериментальна студія Курбаса, була тим теоретико-лабораторним експериментом, де актори намагалися відтворити простір впливу, або простір дії. Окреслюючи симбіоз теоретичних, лабораторних, мистецьких та саме хореографічних констеляцій драматургії Лесь Курбас, Неллі Корнієнко пише: “У Курбаса багато іпостасей: він актор, режисер, публіцист і перекладач, драматург і педагог, сценічний діяч і разом із тим – своєрідний театральний філософ етики. Одним із центральних була для Курбаса проблема: як побудувати українську національну культуру? На якому фундаменті? Якими засобами? Розрішити проблему культурного відродження, за переконаннями Курбаса, можна було лише на моністичних шляхах підсилення колективної етики. Всі художні замисли педагогіки Курбаса і його реальна практика були просякнуті пошуками нового, нової етико-естетичної єдності, яка повинна була мати в своїх засадах післяреволюційний український національний патос культури” [6, 251]. Відбувається певна гра-підстановка: з одного боку, Курбас виступає як людина, яка вихована в традиційній культурі, яка всіма силами намагається повернутися до театру Античності й реалізувати демократизм гри, міць, велич театру Греції. З іншої, діє вже в некласичних формах, чим спонукає нас до бачення людського духу як маси, певної єдності індивідів. У його часи поняття

колективної етики – це сурогат, це “соцяз”<sup>2</sup>. Звичайно, етика не може бути не колективною, якщо говорити про велику етику театральної системи. Етика не може бути для одиниць, для обранців, або етикою для загалу. Тобто йдеться про те, що етос, сугестія, вплив, який помітив Юрій Бобошко у Леся Курбаса, якраз і відбувалися як певна культурологічна цілісність. Це – унікальний шлях єднання з духом Шевченка, з духом його гайдамаків, із духом Греції в творах Курбаса.

Цей етос справді стає ментальною силою театральної культури України, стає видовищним могутнім духом. Художники, які з ним працювали, – Меллер, а згодом Екстер, Косарев, згадують про те, що саме Курбас привніс цю ідею синтезу, а не руйнування, знищення культури. Канонізація нового театру відбувалась, як певна низка подій, у єдності теоретичного, лябораторного і мистецько-естетичного симбіозу, що створювало театральну-культурну реальність як послідовність волеви-явлення актора, мистця, режисера.

Лесь Курбас не був самотній у своїх пошуках саме такого симбіозу. Неллі Корнієнко пише: “Розрішення конфлікту бачилось художникам, учасникам театру Курбаса то у відмові від незавершеного, на кшталт незграбної людини на впадобі сучасної маріонетки, як це було у Крега, то – як заперечення обдуреної людини предметного світу, і

<sup>2</sup> Останнім часом набуває розголосу новий концептуальний термін соцяз (sots-speak), який складений на подобу новояза (newspeak) Джорджа Орвела; термін має на меті об’єднати всю багатоманітність мовних режимів, які з’явилися у країнах соціалістичного світу [4].

це – позиція кубістів; то в підсиленні уяви до минулого як до ретро, до мистецтва давніх, коли художники в черговий раз зверталися до Еллади і давнього Єгипту. Метерлінк пропонував втечу у світ ілюзій, Євреїнов вважав панацеєю від цих битв будівництво театру для себе, а Дункан співала оду Діонісу і культу оголеного тіла. Дехто сповідував простоту, хтось відверто балаганив, епатував міщанина, а дехто молитовно очікував чуда, звернувшись до містики і магії” [6, 253].

Ми бачимо – це увесь набір тих спонук театральних систем, які прийшли в простір культури початку століття. Але цей набір ніколи не був оригінальним. Він так саме існував і в іншій епосі, але сьогодні набув саме персональних ознак персональних поетик. Саме тому його театр не можна перетворити на машину, що відтворює гру, як у Бетольда Брехта. Можна сказати, що Лесь Курбас був один із тих, хто вважав себе метафізиком театру, він бачив видовище як певну генеалогію. Так, якщо Фридрих Ніцше у своїх студіях буквально “працює молотом” і розбиває моральні й філософські системи, створює хрестовий похід на християнство, то Лесь Курбас у своїх роботах із генеалогії театру намагається розбудувати театр як багатовікову культурну традицію.

Дослідники українського театру твердять, що хата була театальною колискою буття гри. Цей факт не пройшов поза увагою театральних систем ХХ століття. Деякі діячі авангарду – як Казимир Малевич та Олександр Богомазов – походили із сільської інтелігенції. Свого часу вони всотали з дитинства “хатнянь-

ську архітектуру” і створили свій мистецький світ як видовище – живописне, театральне. Так, Василь Кричевський відобразив у власній творчості інтуїції хатнянської архітектури. Цікаво, що Віктор Прокураков в одному з розділів своєї монографії “Українська хата – колиська українського театру” наголошує: “Головним вмістилищем українського театру, його простором і сутністю була і є українська хата, адже не деінде, як в українській хаті відправлялися похорони й весілля, діяли вертепи, молодь організувала вечорниці з танцями, співами, іграми, продовжували жити старовині магічні дії. Тому, принципи побудови простору українського театру, форми організації дії, слід також обов’язково шукати і в архітектурі української хати, типологія якої була і є надзвичайно різноманітною. Ще в XVII столітті німець У. фон Вердум дав опис селянської садиби: «Сільські хати – як ковчеги Ноя, бо в них при печі громадаються поруч з людьми також коні, корови, телята, вівці, свині, гуси, та інші звірята...» [8, 88-89].

Таким чином, розглянувши проблематику театральної культури клясичного, неклясичного та постнеклясичного образу світу можна помітити наступне. У постнеклясичному театрі естетика видовища виникає як своєрідне забарвлення авангардної поетики та, одночасно, як її заперечення. Конструктивізм, позбавлення емоцій вже стають нецікавими, і режисер знову звертається до емоційної сфери, більш того, до підсвідомого, некерованого екстатичного почуття, яке стає предметом самодостатнього любу-

вання. Якщо в постклясичному театрі носієм або формотворчим елементом була мізансцена як просторовий образ, то в постнеклясичному театрі головним носієм видовища стає жест. Саме цей факт свідчить, що акцент на тілесності, на жестуальності як трансформації тілесних імплікацій, стає головною агенцією театального видовища в постнеклясичну добу. Кінетика жестів несе у собі спосіб стилізації й спосіб трансформації інформації.

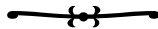
Таким чином, чим далі, тим більше система просторових відносин стає більш технологізованою, але при цьому багато і втрачається. Втрачається хорове, соборне “тіло” театру, театального центру дії (театрону), що оточує простір глядачів. Втрачається мізансцена як спосіб конструювання актів і втрачається сама жестуальність, яка перетворюється на технологію. Тобто театральна культура сьогодні існує не як система, конструкція, яку здійснили в постклясичну добу великі конструктори театральних систем (наприклад, Дягілев, Курбас), а як демонтаж образу, деконструкція театральної системи взагалі. Так, у мистецтві постнеклясичної доби театральні принципи майже повністю відходять від логоцентризму та *міметичних* форм. Театральна культура поступово зникає, поступаючись місцем видовищним формам.

Отже, на тлі соціокультурних процесів останніх десятиліть чітко окреслилася необхідність пошуку нових підходів при дослідженні мистецьких явищ, особливо, – розгляду трансформацій театральної культури на межі клясичного, неклясичного та постнеклясичного образу сві-

ту. Глобалізація, імперативи інформатизації, плюралізму та толерантності, очищення від нашарувань та констант попереднього етапу багатяться найважливішими культурними трендами сучасного світу. Вони наполегливо висувають завдання інтеграції усіх наявних уявлень про світ задля універсалізації знання.

### Bibliography and Notes

1. Бобошко Юрій, *Режисер Лесь Курбас*, Київ: Мистецтво 1987, 198 с.
2. Бенуа Александр, *Мои воспоминания*, Москва: Наука 1990, 744 с.
3. Брук Питер, *Пустое пространство*, Москва 2004, 468 с.
4. Венявкин Илья, *Международная конференция "Соцяз: языковые режимы при социализме"* (Принстон, 20-22 мая 2011 г.) [в:] *Новое литературное обозрение* 2012, № 113. Web. 10.08.2018. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113>>.
5. Кизима Владимир, *Тоталлогические аллюзии* [у:] *Totallogy. Постнеклясичні дослідження*, Київ 1995, с. 20-105.
6. Корнієнко Неллі, *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*, Київ: Факт 1998, 468 с.
7. Корниенко Нелли, *Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея*, Київ: Альтерпресс 2014, 310 с.
8. Проскураков Виктор, *Архитектура украинского театра. Простір і дія*, Львів: Львівська політехніка; Срібне слово 2004, 584 с.
9. Стёпин Виктор, *Теоретическое знание*, Москва 2000, 744 с.



**Serhiy Demyanenko**

**ALL-UKRAINIAN THEATER FESTIVAL “PREMIERES OF THE SEASON”  
IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE**

Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University, Ukraine

**Сергій Дем'яненко**

**ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ПРЕМ'ЄРИ СЕЗОНУ”  
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

*Abstract:* The aim of article is to investigate the origins of the professional theater festival of Ukraine in 1993. The article deals with the importance of festival activities in Ukraine. The author refers to archival data and confirms that festivals in Ukraine bring theater to another level - that is level of cooperation and self-realization of actors and also producers and playwrights. The research is based on a systematic approach to the analysis of organizational aspects of festival activities. There is analyzed repertoire policy and organizational aspects of the festival movement. Thanks to the festival direction, spectators had the opportunity to watch shows of various levels. The festival played an important role in the theatrical life of Ukraine and in the development of Ukrainian stage art in general.

*Keywords:* festival, theater, show, actor, producer

Популяризація регіональних театральних фестивальних оглядів почала прослідковуватися лише за період незалежності України. Зокрема, на західноукраїнських теренах фестивальний рух почав стрімко розвиватися лише у ХХ столітті. Фестиваль театального мистецтва «Прем'єри сезону» разом із іншими міжнародними та регіональними фестивалями «Флорар 1988», «Золотий Лев» [1, 26], «Тернопільські театральні вечори. Дебют» [2] та іншими, посідає вагоме місце. Дослідження пробле-

матики організаційних аспектів та збагачення репертуарної політики фестивального руху під назвою «Прем'єри сезону» не в достатній мірі проводилося у наукових студіях. Зокрема, у дослідженні Валентини Заболотної *Фестивальні клопоти «Золотого гуцула»* [3, 39], де розкривається аналіз лише репертуарної політики. Анна Липківська у статті *Фестиваль в Івано-Франківську переформатовується* [4], подає лише загальну характеристику у фестивальних оглядах станом на 2015 рік.

Одночасно з іншими фестивалями театрального мистецтва Західного регіону України, на теренах Прикарпатського регіону, на базі музично-драматичного театру імени Івана Франка в Івано-Франківську було організовано конкурсний фестиваль. Згідно з наказом Міністерства культури України № 2 від 10 січня 1993 року [5], йшлося про проведення фестивалю театрального мистецтва «Прем'єри сезону» між театральними колективами Західної України в місті Івано-Франківську на конкурсній основі. Спробуємо проаналізувати місце цього фестивалю у соціокультурному просторі України.

Перший фестиваль «Прем'єри сезону» тривав із 24 січня, по 3 лютого 1993 року. Він мав на меті продемонструвати театральний рівень професійних колективів. Більшість учасників була із західного регіону України, а саме з міст Луцьк, Рівне, Чернівці, Дрогобич, Мукачево, Тернопіль, Ужгород, Львів. Головним директором фестивального дійства було призначено художнього керівника Івано-Франківського музично-драматичного театру імени Івана Франка – І. Желтоножську. Також до проведення фестивальних оглядів було долучено державний театр «Дружба» під керівництвом Є. Калганова, який разом із дирекцією музично-драматичного театру ім. І. Франка тісно співпрацював та сприяв під час проведення фестивального заходу.

Учасниками першого фестивалю театрального мистецтва «Прем'єри сезону» були: Закарпатський музично-драматичний театр (м. Ужгород); Закарпатський музично-дра-

матичний театр (м. Мукачево); Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка; Львівський академічний музично-драматичний театр ім. М. Заньковецької; Рівненський музично-драматичний театр; Чернівецький музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської; Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Юрія Дрогобича; Луцький музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка; Духовний театр «Воскресіння» (м. Львів); Перший український театр для дітей та юнацтва (м. Львів); Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса.

У протоколі засідання журі Республіканського фестивалю «Прем'єри сезону» міста Івано-Франківськ від 2 лютого 1993 року, відзначено, що закордонний досвід організації фестивальних заходів позитивно вплинув на усі організаційні аспекти в цілому. Журі складалось із п'яти осіб. Зокрема: голова журі – О. Гай, народний артист Советського союзу; С. Веселка, театральний критик; І. Волицька, кандидат мистецтвознавства; С. Максименко, театрознавець та С. Приходько, кандидат мистецтвознавства. Думки членів журі стосовно репрезентованих спектаклів протягом півфінальних оглядин були досить однотайними. Члени журі прослухали звітну програму результатів оглядин. Внаслідок чого, було ухвалено, що визначення кращих учасників основного підсумкового показу фестивальних оглядин «Прем'єри сезону» будуть проводитися у Києві. Також за рішенням журі, було підтримано ініціативу Рівненського театру про включення в число учасників фестивалю театру Луцька. Перший фес-

тиваль акцентувався, головним чином, на драматургії Лесі Українки. Також було обрано претендентів, які були включені до заключного туру фестивального огляду «Прем'єри Сезону». Серед цих колективів були: *Наймичка* І. Карпенка-Карого – Івано-Франківського театру; *Служниці* Ж. Жене – Чернівецького театру; *Купальські бувалиці* Б. Жолдака – Першого українського театру для дітей та юнацтва, місто Львів.

Заключний етап Республіканського фестивалю «Прем'єри сезону» тривав у травні 1993 року в Києві. Серед учасників у фестивальных оглядинах спостерігався змагальний характер творчого процесу репрезентації спектаклів. Журі було визнання високий театральний рівень заходу. Під час фестивалю три театральні колективи було відзначено за трьома номінаціями. У номінації «За творчий пошук режисера», було нагороджено режисера О. Мосійчука, Рівненський театр, із спектаклем *Лісова пісня* Лесі Українки. «За кращу постановочну культуру» було нагороджено А. Канцедайла, Івано-Франківський театр із постановкою *Наймичка* І. Карпенка-Карого. «За режисерську майстерність» відзначено Р. Валька, Перший український театр для дітей та юнацтва, місто Львів, з виставою *Купальські бувалиці*.

Окрім відзначення режисерських робіт організаційним комітетом було запроваджено відзнаки для акторського складу учасників фестивальных оглядин. У списку відзначених акторських робіт були: артисти А. Наталушко, Л. Скрипки, Л. Максименко за ролі у виставі *Служниці* Ж. Жене, Чернівецького

театру. Також був відзначений акторський склад на чолі з О. Шлемко, А. Сороку, С. Романюка Івано-Франківського театру з постановкою *Наймичка* І. Карпенка-Карого.

Були схвалені акторські роботи О. Дейцева та А. Максимюк Львівського Першого театру для дітей та юнацтва у виставі *Купальські бувалиці* інсценізація Б. Жолдака.

Разом із іншими номінаціями, були відзначені учасники художнього підрозділу театральних колективів. Зокрема номінацією «За високу постановочну культуру» були нагороджені художники Івано-Франківського театру. Завдяки художнім засобам виразності О. Семенюка у виставі *Наймичка*, відбулося художньо-образне вирішення вистави. Також відзнаку отримав художник вистави *Гетьман Дорошенко* Л. Старицької-Черняхівської М. Данько, де чітко проглядався ансамбль режисера та художника.

В. Гакман, диригент оркестру Чернівецького театру був відзначений за «Музичну культуру». Члени журі оцінили злагожденість та якість звучання всього оркестру. Таким чином були відзначені усі мистецькі напрямки, які були задіяні для створення того чи іншого спектаклю. Відзначено векторний внесок театральних критиків І. Волицької та С. Максименко у процес фестивалізації.

Високе місце посів Львівський театр ім. Юрія Дрогобича із постановкою *Гола душа* Павла Загребельного. Попри зауваження до технічного виконання акторських робіт, цей спектакль високо оцінили представники громадського журі на чолі з Ольгою Данилишин. Після репре-

зентації спектаклю було відзначено блискучу акторську роботу А. Шко-ндіної у ролі Клеопатри та А. Цибульського в ролі Кібця.

На історичну тематику було презентовано спектакль Волинського театру Дмитра Строїча *Я кличу всевишнього Бога*. Театральний критик Дарина Назарчук зазначила, що ця вистава, яка розкриває постать Івана Мазепи, отримала ряд зауважень. Вони акцентувалися, головним чином, на «декларативності, плакатності та недостатності психологізму». Як виявилось, точка зору журі щодо спектаклю Волинського театру була не одноставною.

Вистава Александра Островського *На всякого мудреца довольно простоты (На всякого мудреца доволі простоти)* Закарпатського обласного російського драматичного театру отримала схвальну оцінку громадського журі та вручено призи. Проте у професійного журі, на чолі з Олександром Гаєм, були деякі зауваження. Зокрема, зазначалось, що від цього спектаклю залишилося хаотичне враження, однак кожен театральний колектив має право на свою точку зору щодо тієї чи іншої проблематики. Особливо це стосується класичного матеріялу. Враховуючи європейський досвід із проведення фестивалів оглядів, фестиваль театального мистецтва «Прем'єри сезону» у 1993 р. пройшов на високому рівні.

Наступні фестивалі огляди проводилися регулярно, окрім 2010 року. В 2003 році, під керівництвом Романа Іваницького, фестиваль було відкрито спектаклем Театру ім. Марії Заньковецької *Неаполь – місто Попелюшок* Надії Ковалик – у

постановці художнього керівника театру Федора Стригуна [6, 86]. Репрезентував свою прем'єрну виставу Чернівецький театр *Шерше ля фам* К. Мон'є, режисер – Олег Мо-сійчук. На наступний, третій день фестивалю – представив свою роботу Волинський театр *У.Б.Н.* Галини Тельнюк, режисер – Федір Стригун. Тернопільський академічний музично-драматичний театр імени Т. Шевченка представив виставу *Не судилося* за мотивами М. Старицького. Господарі фестивалів оглядин «Прем'єри сезону» – Івано-Франківський театр показав постановку *Перед потопом* Василя Босовича, режисер – Володимир Грицак. Репрезентованою виставою театральним колективом було продемонстровано насиченість репертуарного матеріялу. Редактор журналу «Театральна бесіда» Володимир Григоренко зазначав, що репрезентована вистава потребувала великої режисерської праці, та зроблена ґрунтовно та цікаво для глядацької аудиторії. Грамотна побудова мізансценічних образів, не допускаючи при великій кількості учасників вистави на сценічному майданчику, перенасиченості сценічного простору. З точки зору технічних елементів все чітко розведено, логічно та продумано. На думку В. Григоренка сценографія Сергія Ридванецького заслуговує визнання журі. Ця вистава емоційно сприймається глядачем, відповідає режисерському задуму, функціонально насичена. Значним успіхом була досконала робота Романа Іваницького, виконавця ролі Ноя, який інтонаційно і плястично створив яскравий образ, який вплинув



на атмосферне сприйняття вистави загалом. Рівненський театр запропонував свою прем'єрну виставу *Гальшка Острозька* Омеляна Огоновського, режисер Мирослав Гринчишин. Серед учасників фестивалних оглядин були також закордонні театральні колективи: Брестський театр драми та музики «Саламея Русецкая». До учасників вперше долучився Київський академічний «Молодий театр» із виставою *Трагедія Гамлета, принца Данського* за мотивами Вільяма Шекспіра.

За високу акторську майстерність було відзначено: жіноча роль другого плану – Лариса Зеленкова, за роль Олени у виставі *У.Б.Н.* (Волинський театр); чоловіча роль другого плану – Степан Глова; за роль Ніколя у виставі *Неаполь – місто Попелюшок* (Львівський театр ім. М. Заньковецької); найкраща жіноча роль – Світлана Прокопова, за роль Катрі Дзвонарівни у виставі *Не судилось* (Тернопільський театр); найкраща чоловіча роль – Роман Іваницький, за роль Ноя у виставі *Перед потоком* (Івано-Франківський театр); найкраща хореографія – Олексій Яриш та краща сценографія – Сергій Ридванецький – у тій же виставі; найкраща режисерська робота – В'ячеслав Жила *Не судилось* (Тернопільський театр).

Спеціальний приз журі «За відданість театральній справі і високу професійну майстерність» отримав Ісаак Пуц (Волинський театр).

У 2008 році фестиваль тривав з 12 по 18 травня [7, 77]. У конкурсних оглядинах прийняли участь Івано-Франківський театр з постановкою трагіфарсу *Ігри імперато-*

*рів* – сценічною версією за творами Миколи Куліша, Альбера Камю та Григорія Сковороди. Львівський театр ім. М. Заньковецької презентував комедію на три дії *Комедіянти* – за мотивами Аурела Баранга.

Чернівецький театр виступив із виставою *Барбара* Пауля Путнія. Волинський театр виступав із мюзиклом на дві дії *Моя чарівна леді*, за мотивами п'єси Бернарда Шов *Пігмаліон* (інсценізація П. Ластівки).

Хмельницький український музично-драматичний театр брав участь із сатиричною комедією на дві дії *Мина Мазайло* Миколи Куліша. Львівський театр ім. Юрія Дрогобича презентував спектакль на дві дії *Дракон* Євгенія Шварца. Тернопільський театр приїхав із виставою *Сльози Божої Матері* за романом Уласа Самчука *Марія*.

VII регіональний театральний фестиваль «Прем'єри сезону – 2009» відбувався на базі Івано-Франківського театру. Метою заходу було збагачення мистецької репертуарної політики театрів новими прем'єрними спектаклями та засобами виразності. Фестивальне дійство дало змогу обмінятися досвідом, показати «зріз» діяльності театрів західного регіону України та зробити висновок щодо їх направленості та якості.

Факт такої вагомої соціокультурної події, як фестиваль є дуже показовим та вигідно представляє не тільки установу, де відбувається така подія але й позитивно репрезентує місто, виступаючи важливим культурним феноменом на мистецькій карті України. Для учасників дійства – це серйозне випробування: представлення сценографічних здо-

бутків, мистецької злагождености, винахідливости, та спільної роботи акторського складу із режисером. Попри всі проблемні фактори, у першу чергу – фінансові, організаторам систематично вдавалося адекватно ілюструвати обране ними гасло «Театр. Не впускай кризу у свою душу». Фестиваль театрального мистецтва «Прем'єри сезону» вже багато років репрезентує можливість творчих колективів боротися із кризовими явищами, привертає прихильну увагу громадськості та сприяє популяризації та елітизації театального мистецтва. Це й є ті постулати, які є основною метою фестивалю [8, 21].

За багато років проведення фестивалів оглядів, організаторами було зроблено багато кроків назустріч глядацькій аудиторії. Вони працювали над тим, щоб театральне дійство було подією не лише для учасників, щоб воно стало частиною життя та душі мешканців міста, його звичною потребою. Одним із таких кроків було перенесення відкриття фестивалю на міські вулиці. Урочище відкриття оглядин було запозичене від фестивалів міжнародного статусу. Фестивалі розпочинались святковою карнавальною ходою від площі біля ратуші, до приміщення драматичного театру. У святковій ході брали участь молоді актори театру, балет, хор та оркестр.

Репертуарна політика фестивального конкурсу своєю насиченістю позитивно впливає на глядацьку аудиторію, демонструючи багатство тематики та жанрів сучасного українського театру, та має векторну скерованість на різноманітні глядацькі смаки.

На цьому фестивальному огляді виступили творчі колективи театрів західної України. Львівський театр ім. М. Заньковецької репрезентував сучасну фантастику: *Два дні...дві ночі* Б. Ревкевича та трагедію *Ромео і Джульєтта* В. Шекспіра. Відзначалась чіткість та злагоженість ансамблю акторської гри, завдяки яким було розкрито почуття двох закоханих на тлі холодного, безкрайого, байдужого міста. У виставі була задіяна уся молодь театру.

Закарпатський театр запропонував спектакль *По ревізії* Марка Кропивницького – гротескову комедію; постановка та режисура Віталія Семенцова. Сценографія та костюми – Віталій Семенцов та Віра Степчук. Робота отримала позитивне схвалення із боку журі. У комедії розкривалася проблематика підлабузництва, хабарництва, дріб'язковости провінційного начальства – увесь цей розмаї «чеснот» української сільської старшини XIX століття.

Серед учасників був й Чернівецький театр із драмою у двох діях *Мадам Боварі* Я. Стельмаха (за Г. Фьобером) режисера-постановника П. Колісника; художник-постановник – А. Александрович-Дочевський. Автор сценічного вар'янту Ярослав Стельмах створив п'єсу-розповідь самої героїні про її власне життя. Спектакль продемонстрував оригінальні декорації, яскраві костюми та чудовий акторський ансамбль. Волиинський театр приїхав із музичною драмою на дві дії *Кармен* за мотивами однойменної новели Проспера Меріме (режисер П. Ластівка; музика

Ж. Бізе). Репрезентована вистава була створена на основі трьох творів – поєднуючи у собі драматичний матеріал, оперу та балет.

До учасників у фестивальных оглядах також долучився й Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імени Є. Шерегея – з музичною комедією на дві дії *За двома зайцями* за М. Старицьким (сценографія – В. Якубовського, балетмейстер – А. Гончарик). Відомий сюжет представлено було в інтерпретації режисера-постановника В'ячеслава Жили: триразового переможця міжнародного театрального фестивалю «Бру-ха-ха» у Ліверпулі – у номінації «краща вистава».

Рівненський театр представив драму на дві дії *Останній строк* Валентіна Распутіна (режисер-постановник та сценограф – В. Петрів, музичне оформлення З. Крета). Цей твір написаний як повість у 1970-х роках. Згодом, на основі п'єси за твором, рівненський письменник Віктор Мазаний адаптував її для Рівненського театру й переклав українською мовою, замінивши сибірську говірку на поліську.

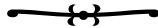
Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка (Київ) виступав з психологічним детективом *Маленькі подружні злочини* Еріка-Емануеля Шмітта (режисер-постановник – К. Зануссі; режисер – Д. Чирипюк, композитор В. Киляр, сценографія та костюми – Е. Старовірської). Віртуозність інтриги та діалогу, досконала психологічна розробка персонажів та непередбачуваність їхніх вчинків, а також глибина філософських роздумів про людську сутність – домінанта твор-

чості французького драматурга Е.-Е. Шмітта. Розуміючи своєрідність авторського почерку, керівництвом театру було запрошено до постановки польського кіно- та театрального режисера Кшиштофа Зануссі. Сценограф вистави – Ева Старовірська, яка разом із Кшиштофом Зануссі створила не одну постановку на кращих сценах Європи. Господарі фестивалю театрального мистецтва «Прем'єри сезону» – Івано-Франківський театр на розсуд глядачів запропонував дві вистави: сценічну фантазію *KURAZH* М. Гринишина та драму *Солодка Даруся* за романом М. Матіос в інсценізації Р. Держипільського.

Порівняльний аналіз репертуарної політики та організаційних аспектів показав, що фестивальний рух дає змогу не лише репрезентувати здобутки окремих театральних колективів, а й також переймати досвід інших учасників [9, 11]. Разом із тим фестивалізація, як напрямок професійного сценічного мистецтва акумуляуючи у собі всі види репрезентаційного мистецтва, є важливою складовою у соціокультурному просторі. Зі статусу регіонального захід під назвою «Пем'єри сезону» трансформувалася у всеукраїнський театральний фестиваль. Протягом проведення цих сценічних оглядів відбувається налагодження зв'язків на різних рівнях суспільного простору, зокрема й у його культурно-мистецькій парадигмі. Запропонована стаття демонструє, що театральні огляди є важливим елементом соціокультурного ландшафту.

**Bibliography and Notes**

1. Грицук Валентина, *Стрибки «Золотого Лева»*, [у:] *Кіно-Театр* 2001, № 1 (33), с. 25-28.
2. Гарбузюк Майя, *Молоді тернопільські вечори*, [у:] *Просценіум* 2002, № 2, с. 66-72.
3. Заболотна Валентина, *Фестивальні клопоти «Золотого гуцула». Вистави і проблеми*, [у:] *Просценіум* 2002, № 2003, № 2 (6), с. 39-44.
4. Липківська Анна, *«Фестиваль в Івано-Франківську переформатовується»*, Web. 11. 06. 2018, <<http://www.day...chas-teatru-ukrayinskyu-kontekst.2015>>.
6. Міністерство культури України. *Документи про підготовку та проведення фестивалю «Прем'єри сезону» театрів західного регіону України в м. Івано-Франківську (Наказ Міністерства культури України)*, [у:] *Центральний державний архів мистецтва і літератури України*, Фонд 616, Опис 8, 1993, № 178, 17 січня – 2 лютого, Арк. 1-9.
7. Загурська Е., Терещенко Г., *«Прем'єри сезону» вчетверте: як воно було*, [у:] *Просценіум* 2004. № 3 (10), с. 86-89.
8. Шашко Світлана, *Динаміка руху «Прем'єр сезону»*, [у:] *Просценіум* 2008, № 1-2 (20-21), с. 77-80.
9. Заболотна Валентина, *PRO! (продовження)*, [у:] *Кіно-Театр* 2001, № 1 (33), с. 21-22.
10. Суботіна Лариса, *«Прем'єри сезону – 2002»*, [у:] *Кіно-Театр* 2002. № 5 (43), с. 11.



# Musical Studies

**Nataliya Beliavina**

**POLISH ROYAL COURTIER CHAPEL IN THE 16<sup>TH</sup> CENTURY: HISTORY OF DEVELOPMENT, CREATIVE PERSONALITIES, CONCERT STYLE**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Наталія Белявіна**

**ПОЛЬСЬКА КОРОЛІВСЬКА ПРИДВОРНА КАПЕЛА У XVI СТ.: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ТВОРЧІ ОСОБИСТОСТІ, КОНЦЕРТНИЙ СТИЛЬ**

*Abstract:* The research is devoted to the 500th anniversary of foundation the Polish Royal Courtier Chapel. XVI century was a special period of its development when King Sigismund I (1467–1548) and Queen Bona Sforza (1494–1557) reigned. They reorganised a courtier chapel in 1520, and since then it developed in different periods of Jagiellon dynasty reign. The article emphasizes the special role of Queen Bona Sforza, an educated and musically gifted woman of that time who formed customs and musical tastes at the Polish royal courtyard. Scientific novelty of the work consists in the generalization of data about historical personalities, their role in the development of the European musical culture, their influence on the development of musical styles and genres of that time performed by the Polish, Italian and German, Belarus and Ukrainian musicians. In the Ukrainian researches, the history of the Polish Royal Courtier Chapel is researched for the first time.

*Keywords:* Jagiellon dynasty, royal residences as the playing music centres, the Polish Royal Courtier Chapel, concert style

У 2020 році виповнюється 500 років з дня професійного становлення Польської королівської придворної капели, коли в 1520 році польський король Сигізмунд I Старий (1467 – 1548) та королева Бона Сфорца (1494 – 1557) здійснили реорганізацію придворної капели. Ці події, на думку Зоф'ї Лісси відкрили новий етап польського Ренесансу й дали поштовх для розвитку елементів «нової функції музики» та

вирізнення окремих кіл «музичного імпрезу» [8; 24, 111].

На жаль, в Україні не було умов для створення самостійних інституцій для розвитку світського музикування й концертування: кращі українські музиканти перебували на придворній службі спочатку у Великому князівстві Литовському та Речі Посполитій, а потім у Московії, у маєтках і палацах литовської, польської та московитської знаті. Пізніше, у XVII ст. почали розвивати-

ся світські професійні музичні сили й в Україні, але це відбувалося на території західних земель, що входили до складу різних європейських країн, центральна ж Україна підпала під російську експансію – її культурний розвиток украї сповільнився й не підтримувався правлячою верхівкою імперії.

Основний масив даних із цієї проблематики викладено у роботах Зофії Лісси та Юзефа Хомінського *Muzyka polskiego Odrodzenia* (1953), Едварда Рудзького *Polskie Królowie. Żony Piastów i Jagiellonów* (1985), Юзефа Хомінського *Історія гармонії та контрапункту* (1979). Необхідно зауважити, що про королівську капелу йдеться у працях засновників львівської школи музикології Адольфа Хибінського *Materialy do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu* (1910), у *Słowniku muzyków dawnej Polski do roku 1800* (1949) та Здіслава Яхімецького *Muzyka na dworze Władysława Jagiełło, 1424 – 1430* (1915), *Muzyka polska. Polska, jej dzieje i kultura* (1929). Тут знаходимо відомості про королівських осіб та їх родини, виконавців, композиторів та їх твори, особливості творчої манери та загальні дані щодо періоду «польського Відродження» та його характерних ознак.

Слід відзначити й сучасних білоруських дослідників, таких як Тетяна Галуза з її роботою *Білоруська реформація і протестантська хорова культура XVI століття*, 2007) з інформацією про білоруські музичні сили цього періоду.

Серед українських джерел назвемо працю Лідії Корній *Історія*

*української музики* (1996), де представлені імена музикантів українського походження, які перебували при польському дворі. В українських дослідженнях історія Польської капели вивчається вперше у наших статтях [1], [2].

Певним джерелом інформації щодо Польської королівської капели є й праця Ігоря Белзи *Історія польської музикальної культури*, 1954), у якій наведено дані про творчий склад капели, приклади окремих творів та їхній аналіз. Окремі відомості ми знаходили у працях Льва Гінзбурга та Владіміра Грігор'єва *Історія скрипичного мистецтва* (1990) та інших.

У запропонованій статті ми спробуємо простежити процес зародження світського музикування й концертування на прикладі Польської королівської придворної капели, означити осередки музикування (приватні палаци, королівські резиденції), установити виконавські сили та персоналії придворних музикантів (композиторів, співаків, інструменталістів), які вплинули і сформували стиль Польської королівської придворної капели. Ми намагатимось показати картину музичного життя Польської придворної капели у XVII ст.; окреслити значення королівських осіб у її розвитку, перевірити гіпотезу про роль польських королев у піднесенні придворної світської культури й вихованні естетичного смаку принців і принцес, майбутніх осіб королівського титулу; вивчити стилістичні особливості музики при дворі, представити імена музикантів придворної капели,

які вплинули на музичне життя Речі Посполитої та Великого князівства Литовського.

Слід зауважити, що професійне формування такої придворної капели відбувалося протягом XVI століття, коли здійснилося декілька знаменних мистецьких подій: перебудова Вавельського замку та Королівського палацу в 1507 – 1536 роках; будівництво придворної церкви – Ягеллонової каплиці у 1519 – 1533 роках; реорганізація Королівської придворної капели у 1520 році та початок діяльності Капели рорантистів у 1540 році.

Необхідно зазначити, що активний вплив на розвиток музикування та концертування при дворі Ягеллонів здійснювали королівські особи, які мали гарну загальну освіту, у тому числі й музичну.

Так, у XVI ст. першим представником Ягеллонської династії королів був Сигізмунд I Старий. Історики репрезентують його як «мудрого, уважного, чуйного, набожного, лояльного, справедливого та сумлінного» [7].

За традицією та вимогами його батька – короля Казімежа IV – королевичі виховувались як лицарі та військові. Тому, як писав теолог та історик Петро Скарга, вони «скромно їли та одягалися». Вихователем та вчителем королівських дітей був історик, дипломат, літописець Ян Длугош, який їх виховував (з 1476 року) за прийнятими в той час сімома науками, серед яких мови (латина та німецька), математика, історія та музика. На розвиток дітей вплинула й мати королева Ельжбета – Єлизавета Габсбурзька Ракушанка, яку називали «донькою, се-

строю, дружиною і матір'ю королів. Вона отримала гарну освіту – крім німецької мови знала латину, угорську, а також – морально-етичне виховання, яке було головним для жінок того часу [7].

Відомо, що Сигізмунд I керував думкою як сановників польського двору, оскільки «король нічого не вчинить сам, а зробить усе, що хочуть поважні сенатори», так і бажаннями своєї дружини, Бони Сфорци, оскільки «королева до того опанувала короля, що без її волі нічого не робиться» [7].

Герцогиня Бонна Сфорца Арагонська, яка стала королевою польською в 1518 році, походила з відомої родини мілянських герцогів Сфорца. Як відомо, герцогські двори у Міяні та Пармі, королівський двір у Неаполі були осередками розвитку культури і мистецтв періоду Відродження, де існували придворні капели, звучала музика й поезія, влаштовувалися вистави та маскаради тощо.

Королева Бона була освіченою жінкою – вивчала латину, історію, теологію, філософію, право, математику, музику, танці. Вона зі своїм оточенням здійснила вплив на традиції та культуру польського двору: завоювала авторитет серед впливових осіб та багатих сімейств, вела переписку із магнатами, які підтримували її політику; приділяла увагу інтелектуальному розвитку дітей, увела моду на інший жіночий одяг (декольте), обмежувала деякі непристойні звичаї.

Син Сигізмунда I Старого Сигізмунд II Август був єдиним спадкоємцем трону. Цей король був досить освіченою людиною, «вільно воло-



дів латиною, італійською та німецькою мовами, за культурним вихованням на декілька голів перевищував магнатів та шляхту» [7].

Його дружина королева Барбара Радзивілл не встигла через ранню смерть вплинути на придворне життя у Кракові – адже вона виховувалась у родині, яка розвивала музикування у власних маєтках. Особливо велике значення мала меценатська діяльність її двоюрідного брата – князя, великого канцлера литовського Миколая Радзивілла Чорного. У його друкарнях були надруковані перші нотні канціонали – *Брестський канціонал* (1558) та *Несвіжський канціонал* (1563). При дворі в Несвіжському замку існувала капела, яка складалася з хору та оркестру, працювали відомі музиканти, такі як співак і композитор Вацлав із Шамотул, тут була також популярною лютневою та клавірною музикою Войцеха Длугограя, Валентина Бакфарка, Якуба Рейса [4].

*Осередки концертування: королівські палаци та резиденції.* Як відомо, королева Бона Сфорца постійно займалася будовою та перебудовою замків і храмів, містечок і шкіл, закладала сади та зводила мости, відновлювала замки в ренесансному стилі: Королівський замок у Кракові, Верхній та Нижній замки у Вільно, замки та палаци у Сяноку, Городні та Кременці, Королівський та Уяздовський замки у Варшаві тощо.

Вавельський королівський замок у Кракові був перебудований у великий ренесансний палац із внутрішнім двором, оточеним колонадою аркадної галереї. Під впливом королеви Бони до будівництва Королівського палацу запрошуються

італійські скульптори, архітектори (Б. Береччі та Ф. делла Льоре) і навіть різьбярі по каменю. Чотирикутний палац мав багатоярусні галереї, верхній поверх яких містив тонкі колони з прикрасами у вигляді кам'яних глечиків, стрічок тощо. Форми італійського Ренесансу тут доповнені національними польськими мотивами, помітними в оформленні порталів, дверних перемичок, карнизів тощо.

Варшаву королева Бона Сфорца хотіла зробити центром придворного життя. Тут ще в XV ст. був збудований двоповерховий готичний палац – князівський Великий Двір та Малий Двір (для князівської родини), які з'єднувалися терасою на кам'яних мурах. У 1526 р. замок у Варшаві став власністю короля Сигізмунда I Старого, а у 1548 р. будівлю було передано в спадок королеві Боні. Вона перебувала у Варшаві разом із доньками майже 8 років (до 1556) і тому здійснювала реконструкцію Варшавського замку та палацу. Уяздовський замок (XIV ст.) був дерев'яним, із внутрішнім двором, двоповерховими вежами по кутах і монастирем, однак виявився замалим для королівського двору, і тому 1548 року почали будувати новий, більший палац.

Король Сигізмунд II Август здійснив значну реконструкцію Королівського палацу у Варшаві в 1569 – 1572 роках: було прибудовано до готичного Великого Двору новий будинок у ренесансному стилі (проект Дж. Баттіста ді Квадро); на стику двох будівель спорудили круглу вежу, з якої вели сходи до Великого Двору; відновили також залу Мазовецького сейму та Сенаторської

залі, яка слугувала тронною залою короля; змінили інтер'єри – живопис фризів (Г. Дюрер), мозаїчну кладку підлог, касетні пляфони, кахельні печі, багаті меблі, цінні картини й портрети, художні настінні arrasькі шпалери.

Отже, у XVI ст. у Кракові, Варшаві та інших містах, де були розташовані королівські резиденції, з'являються світські осередки – замки та палаци, сакральні будівлі – костели та каплиці, у яких розвиватимуться нові форми придворного музикування, у тому числі концертування.

*Королівська придворна капела.* Відомо, що у XIV ст. королівський двір утримував невеличку капелу з 20 інструменталістів, а на початку XV ст. у капелі вже було три групи виконавців: інструменталісти, що грали на духових інструментах для військової музики, інструменталісти, що грали на струнних інструментах (особливо популярні лютнярі) та співаки [ 5, 215-216], [8, 36].

Міколай із Радома був клавіцимбалістом з 1422 року польської королеви Зофії (з русько-литовських родів Гольшанських та Друцьких) – засновниці Ягеллонської династії польських королів та її сина – майбутнього короля Казімежа IV. Міколай із Радома є автором світських творів: тричастинної *Польської середньовічної симфонії*, тричастинного панегіричного мотету з інструментальним супроводом *Historigraphi* (присвяченого народженню сина короля Казімежа), гимну Кракова, жартівливого гимну студентів Краківського університету [3, 31-33].

При дворах трьох Ягеллонів (синів королеви Ельжбети Ракушанки –

Яна Ольбрахта, Александра Казімежа та Сигізмунда I Старого) багато років працював (до 1510 р.) саксонець Генрі Фінк (1445 – 1524), який пізніше став відомим за зібранням та обробками пісень, що були видані Мартіном Лютером (1483 – 1546): *Прекрасні, вибрані пісні високо знаменитого Генріха Фінка та інші нові пісні видатних музикальних талантів, приємних для співу та для гри на інструментах.*

За часів короля Яна I Ольбрахта перевагу мала військова музика. За правління короля Александра Ягеллончика капела складалася зі співаків, солістів-лютнярів, «пищиків», трубачів та «бубністів». Музика звучала в королівському палаці не тільки в урочисті часи, але й кожного дня. А під час подорожей короля добирали додаткових нових виконавців (лютнярів, арфістів, скрипалів) [8, 37].

За короля Сигізмунда I Старого та згідно з побажанням королеви Бонни почалася реорганізація в 1520 році Королівської капели. До її складу були запрошені італійські та німецькі музиканти: співаки, органісти, лютнярі, флейтисти, гобоїсти, трубачі, арфісти, вірджиналісти та клавіцимбалісти. Сама ж королева Бона любила лютню і вміла грати на ній.

У 1521 р. придворним музикантом королеви Бонни був італієць Алесандро Пезенті (помер у 1554), який організував хор з італійських співаків, що виконували твори нідерландців та італійців. Про це свідчать Органна табулатура Яна з Любліна (1540) та краківська Лютнева табулятура (сер. XVI ст.), де викладе-

но мадригали Я. Аркадельта, Ф. Верделло, шансон К. Жанекена тощо.

Після завершення будівництва Ягеллонової капели на Вавелі у 1533 р. Сигізмунд I Старий замислив запровадити тут співацький колегіум. Фактично це була друга королівська капела, під назвою Капела рораристів, яка розпочала свою діяльність у 1540 р., а перший її виступ відбувся у 1543 р. [8, 30]. Ця капела (від лат. *rorere*) складалася з дуже майстерних співаків (10 осіб та настоятель) і була, за задумом, подібна до Сикстинської капели у Римі. Завдяки покровительству королеви Бони до Польщі активно прибували італійські музиканти, які розповсюдили тут італійську поліфонічну музику та жанри меси й мотету. Стилістичною ознакою цих творів була нідерландська поліфонія з її імітаційністю та самостійністю голосів.

Протягом другої половини XVI століття найбільш відомими музикантами королівської капели були композитор і співак Кшиштоф Борек, співак і композитор Вацлав з Шамотул, композитор, теоретик та інструменталіст Миколай Гомулка, композитор Марцін Леополіта (Львівчик).

Кшиштоф Борек у 1547 – 1558 роках працював як придворний музикант, а з 1556 році – одночасно й у Капелі рорантистів. Його меси, наприклад п'ятиголосна меса *La Deum laudamus*, написані в техніці строгого стилю з контрапунктичною обробкою григоріянського наспіву.

Вацлава із Шамотул, якого йменували "*lux musicorum*", писав меси, мотети, псалми на латинські тексти, які вирізняються поліфонічною імітацією коротких мотивів та ва-

ріативним розвитком. Наприклад, *Lamentationes...* на тексти пророцтва Ієремії, вокально-інструментальна восьмиголосна меса *Tanto vocum concentu a symphoniacis modulatum fuit*. У 1554 р. у збірці *Psalmorum selectorum* було опубліковано його 4-голосний мотет *In Te Domine* поряд із відомими майстрами того часу А. Віллярта, Н. Гомберта та ін. [3, 50-54].

Серед світських творів – чотириголосні мотети на тексти сучасних йому польських поетів, наприклад Миколая Рея, одностайні піснеспіви з протестантських канціоналів. Останні роки свого життя (з 1550 року) Вацлав провів у Несвіжському замку, працюючи для придворної капели Радзивілів. У ці роки він створив низку кальвіністських творів: це щоденні пісні (*Kryste, dniu naszej swiatłosci, Powszednia spowiedź, Modlitwa, gdy dzietki spać idą*), декілька псалмів (*Psalm I, XIV, LXXXV, CXIV*) та святкові пісні польською мовою (*Pieśń o Narodzeniu Pańskim*) [4].

Миколай Гомулка був різностороннім музикантом – грав на багатьох інструментах (орган, труба, флейта, лютня, скрипка), співав, знав теорію музики та композицію. У 1580 р. була видана збірка *Melodiae na Psalterz Polski, przez Mikolaia Gomulke vczynione* – 150 псалмів у перекладі польською Яна Кохановського. У передмові до збірки псалмів зазначено, що їхні мелодії «неважкі для простаків» і створені «не для влахів» (тобто співаків-італійців – професіоналів), а для «поляків, для наших простих земляків» [8, 81]. Це чотириголосні співи для змішаного хору без супроводу, які характеризуються як гармонічни-

ми вертикалями, так і поліфонічною імітаційністю.

Марцін Леополіта в 1560 – 1564 роках був придворним «*compositor cantus*» у Кракові, але 1564 р. повернувся у рідний Львів, де зайнявся викладанням музики. Найбільш відома його п'ятиголосна *Missa paschalis* написана на теми чотирьох народних пісень у якості *cantus firmus*, а в *Gloria* – усі чотири основні теми контрапунктично об'єднуються.

Віртуоз-лютніст – «центральна фігура польської художньої культури часів Відродження», – зазначає Роман Грубер [6, 413]. При польському дворі перебували декілька відомих лютнярів: Валентин Грефф (Бакфарк, 1507 – 1576); Войцех Адальберт Длугоґрай (Войташко, біля 1550 – після 1619), Якуб Рейс (бл. 1545 – 1605 рр.).

Лютняр-віртуоз Валентин Грефф видав у Польщі два томи лютневих творів відомих композиторів К. Жанекена, Я. Аркадельта, Ж. Депре, О. Ляссо (світські пісні, мадриґали, шансон, мотети), а також власні ричеркари та фантазії, які засновуються на польських піснях, наприклад *Czarna krova* та *Albo już dalej trwać może*. Лютняр та співак Войцех Длугоґрай, відомий як український бандурист Войташко, був дуже популярним інтерпретатором. *Табулатура Длугоґрая* – це транскрипції творів західноєвропейських композиторів, власні твори, у тому числі польські та українські танцювальні мелодії. У багатьох збірках того часу друкували твори Якуба Рейса – куранти, транскрипції популярних пісеньок під назвою *Музична насолода*, а також *Польські танці* з їх характерним ритмом та інтонаціями.

Історію Польської королівської придворної капели у XVI ст. можна характеризувати таким чином: створились умови при королівському дворі для розвитку мистецтв, у тому числі музичного – будова та реконструкція королівських палаців та резиденцій, де виникли осередки для розвитку конвертування та утворення двох придворних окремих капел – світської Королівської придворної капели (1520) та храмової придворної Капели рораристів (1543); започатковано видання збірок (табулятури, канціонали); у сакральній музиці встановились норми багатоголосного поліфонічного співу *a'capella* італійського зразка з характерними особливостями – уведення у традиційні прийоми контрапункту варіаційного розвитку, використання інтонаційних зворотів та тематизму польського походження; розпочався розвиток концертуючих елементів: утворились світські вокальні жанри – багатоголосий мадриґал та духовна пісня; розквітло інструментальне виконавство – сольне авторське виконавство з уведенням польських елементів у лютневі твори (популярні танцювальні ритми та мелодії), виявилися нові виразні музичні засоби у лютневому виконавстві (хроматизація, увідні тони, передйоми, синкопи, секвенції, імітації з ефектом «луни», бравурна техніка); утворилися національні композиторські та виконавські (вокальна, інструментальна) школи, які розвиватимуть концертний стиль у сакральній (літургійній із латинськими текстами та реформаційній польською мовою) та світській (вокальній та інструментальній) музи-

ці; відбувся процес утвердження в мистецтві нових загальноєвропейських елементів.

### Bibliography and Notes

1. Белявіна Наталія, *Шляхи польської Королівської придворної капели у XVII – XVIII ст.*, [у:] *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ: Міленіум 2012, № 3, с. 133-138.

2. Белявіна Наталія, *Діяльність польської Королівської придворної капели у Кракові (XVI ст.)*, [у:] *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: Збірник наукових праць*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв 2012, Випуск 27, с. 12-20.

3. Бэлза Игорь, *История польской музыкальной культуры*: Том 1, Москва 1954. 335 с.

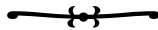
4. Галуза Татьяна, *Белорусская реформация и протестантская хоровая культура XVI века*, [в:] *Культура Христианская* 2007. № 8, Web. 21.03.2013 <<http://www.christian-culture.info/index.php>>.

5. Гинзбург Лев, Григорьев Владимир, *История скрипичного искусства*: Выпуск 1, Москва: Музыка 1990. 285 с.

6. Грубер Роман, *Всеобщая история искусств*, Часть 1, Москва: Музыка 1965, 484 с.

7. Рудзкі Эдвард, *Польськія каралевы*, [ў:] *Спадчына* 1994, № 2, № 5. Web. 06.01.2018 <[http://pawet.net/cache/library/history/bel\\_history/\\_books/rudzki](http://pawet.net/cache/library/history/bel_history/_books/rudzki)>.

8. Lissa Zofia, Chomiński Józef, *Muzyka polskiego Odrodzenia*, Warszawa: PIW 1953, 120 s.



**Myroslava Novakovych**

**VIENNESE OPERETTA IN THE GALICIAN CULTURAL SPACE  
OF THE LATE 19<sup>TH</sup> – EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURIES**

Mykola Lysenko National Music Academy of Lviv, Ukraine

**Мирослава Новакович**

**ВІДЕНСЬКА ОПЕРЕТА У ГАЛИЦЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

*Abstract:* The article analyzes the performances of the Ukrainian musical theater in Galicia, created in the late nineteenth and early twentieth centuries in the genre of Viennese operetta. It is alleged that the Viennese operetta serves as a reflection of the way of life and thinking of the general population of the Habsburg monarchy of the late nineteenth and early twentieth centuries. It is noted that Viennese operetta is representative not only for the Galician composers, but also for listeners and spectators who wanted to feel “civilized bourgeois”. In this context the creativity of the composer and writer S. Vorobkevych as the author of the first Viennese operettas in Galicia, written in Ukrainian is considered. It is noted that the great success of the Galician audience was the operetta *Young lady from Bosnia*, in which, in the form of allusions and reminiscences, are the texts from the operetta of J. Strauss. It is alleged that the comic opera *Aeneas on the journey of Ya. Lopatynsky* in its first version was also written in the genre of Viennese operetta. The choice of Ya. Lopatynsky’s plot from *Aeneid* by I. Kotliarevskiy is consonant not with the national context, but with the social context that became the fundamental moment of the “Viennese operetta”, with its ironic self-reflection and parody exposure of the theme of social differences.

*Keywords:* musical theater, Viennese operetta, Habsburg monarchy

Одним із найпопулярніших розважальних жанрів у західноєвропейському музичному театрі протягом усього ХІХ століття залишалась оперета. Однак можна стверджувати, що у ХХ столітті інтерес європейських культурологів і мистецтвознавців до неї був досить незначним. Оперету не сприймали серйозно, а тому й не досліджували не лише з точки зору

того соціокультурного контексту, у якому вона побутувала, але й із лише музичного погляду, як одну із форм музично-сценічного виду мистецтва. Певні зрушення у цьому напрямку відбулися наприкінці минулого та на початку нинішнього століття, свідченням чого є праці австрійського культуролога Моріца Чаки, американського театрознавця Ричарда Трауб-

нера та італійця Карло Рунті. Усі вони присвячені тому різновиду оперети, який з'явився на теренах Габсбурзької монархії у 1860-х роках і отримав свою назву від головного міста імперії Відня. На думку М. Чакі, ці та інші дослідження дали можливість по-новому подивитися на феномен жанру віденської оперети, побачити у ній один із важливих компонентів способу життя і мислення широких верств населення Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX століть [7, 16].

Незважаючи на те, що в очах високоінтелектуальної європейської спільноти віденська оперета завжди вважалась жанром із розряду «неповноцінних», її велика популярність на межі XIX – початку XX століть і навіть конкурентоздатність, у порівнянні з оперою, дозволяє детальніше дослідити смаки, уподобання та ментальність тогочасної широкої глядацької аудиторії не лише у Відні, Будапешті чи Праги, але й багатьох інших містах і провінціях Габсбурзької монархії, зокрема у Галичині у Львові. Водночас треба зазначити, що в українському музикознавстві ця тема також не стала предметом детального дослідження, хоча побіжно розглядалася у деяких працях з історії музичної культури Галичини. Ми спробуємо висвітлити особливості культурної та національної свідомості певних верств західноукраїнського суспільства кінця XIX – початку XX століть у контексті аналізу окремих музично-сценічних творів, написаних у жанрі віденської оперети.

Враховуючи тенденції, які домінували у тогочасному культурному житті Галичини, можна стверджувати, що віденська оперета стала одним із популярних жанрів національного

музичного театру кінця XIX століття. Однак причини її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також заохочувала увагу на етнічних та культурних відмінностях.

Від оперет та мелодрам галицьких композиторів першої половини XIX століття віденська оперета відрізнялася насамперед тим, що була пов'язана із міським соціальним середовищем Австро-Угорщини, як того вимагали закони жанру. Композитори та лібретисти «оперували культурним інструментарієм свого, а не якогось іншого часу та простору» і навіть, незважаючи на усі стилістичні відмінності, вносили у свої твори дух часу [7, 27]. Опереткові вальси та куплети, на думку Гуго фон Гофманстала, не потребували адаптації до місцевих умов [7, 41]. Тому віденська оперета є репрезентативною не лише для композиторів та лібретистів, але і для слухачів та глядачів, «які також мали певні культурні, соціальні, економічні та політичні переконання» [7, 28]. Окрім того, поява віденської оперети у великих містах імперії була майже одночасною, бо в театрах Габсбурзької монархії публіка вже звикла до оперет Жака Оффенбаха.

Слід зазначити, що у 1880-х роках оперети Жака Оффенбаха та віденські оперети Йозефа Штрауса становили невід'ємну складову в репертуарі львівського театру «Руська бесіда». Як стверджує письменник та театрознавець Степан Чарнецький, їх поява на галицькій сцені викликана

як внутрішніми потребами українського суспільства, так і матеріальними обставинами [8, 314]. Адже захоплене сприйняття галичанами інтернаціонально значущого офенбахівського мистецтва з його фешенебельно-«столичним» блиском слугувало підтвердженням думки, що глядачі отримували задоволення від того, що «відчували себе цивілізованими “буржуа”, зіставними з паризькою елітою», а не занадто демократичною публікою місцевого українського театру [7, 46].

Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім Сидора Воробкевича, який одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його вистава *Молода пані з Боснії* (1892) виконувалася не тільки українською, але й німецькою мовою, а її сюжет, який своєю фабулою частково нагадує *Москаля-чарівника* Івана Котляревського, порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії. Адже головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка.

Циганська тема стала особливо популярною після появи у 1885 році оперети Й. Штрауса *Циганський барон*. Як відомо, ця вистава увійшла до репертуару театру «Руська Бесіда» і часто виконувалася на його сцені. Зв'язок Шандора Баринка з удаваною циганкою Саффі, який вважається порушенням суспільної моралі, переноситься Воробкевичем на національний ґрунт у атмосферу сільської мелодрами. А це дає підставу говорити про інтертекстуальну складову *Молодої пані з Боснії*, в якій тексти *Москаля-чарівника* та *Циганського*

*барона* присутні у вигляді алюзій та ремінісценцій.

Вже сама назва оперети відсилає до Й. Штрауса, бо якщо дія *Циганського барона* відбувається десь на південному сході Угорщини, де пліч-о-пліч жили мадяри, серби, румуни і цигани, то героїня Воробкевича прибула з далекої Боснії. Незважаючи на те, що ставлення до ромів у європейців було завжди негативним, як до народу, якого не зачепила цивілізація, Штраус показує їх винятково з позитивного боку, демонструючи не лише свою ліберальну орієнтацію щодо цієї етнічної групи, але й виступає виразником настроїв тієї частини австро-угорського суспільства, яка було рішуче налаштована до урівнення ромів у правах із іншими народами монархії.

Треба зазначити, що цю проблему порушує у своїй опереті і С. Воробкевич, показуючи спочатку традиційно упереджене ставлення батьків Гриця до дівчини Катинки. Не випадково Санда, мати хлопця, виголошує думку, що: «Краще вже туркеня, ніж циганка». Подібно до героїні з *Циганського барона*, яку, щоб послабити негативний суспільний резонанс, видають за туркеню, циганку Катинку також передягають у туркеню. Такі збіги в сюжеті свідчать про небезпідставність думки про вплив оперет Й. Штрауса на музично-театральну діяльність С. Воробкевича. Те ж саме можна сказати і про музичний бік оперети *Молода пані з Боснії*, оскільки у більшості музичних номерів вистави (в опереті 17 музичних номерів) переважає танцювальне начало, зокрема вальс. Окрім того, у творі відчувається й угорський колорит, бо розпізнавальним знаком є тут чар-



даш, незмінно присутній у багатьох Штраусових оперетах.

Алюзії до Штрауса посилюються використанням Воробкевичем у *Молодій пані з Боснії* елементів військової музики – військових команд та маршів. Це пов'язано з тим, що головний герой оперети – вояк Пантелеймон Трубка – не може позбутися своїх казарменних звичок, що відчувається і в його мові, «пересипаній» німецькими військовими словами-командами: «Осьма рота... Wicegefreit-er Федько і маркитанка Санда... так, так... Nabacht! Presentirt! Disciplin!»

Типово оперетковими у виставі є й хори зі скоромовками: «федь-федь-федь-федь» чи «ко-ко-ко-ко». Особливо комічно звучить так званий «турецький» хор *Салям алейкум* із набором беззмістовних вигуків та слів: «Мека, Медіна, Стамбул, Аллах Ефенді і Магомет его пророк – йок-йок-йок –кі-кі-кі-кі-ку-кі».

Оперета *Молода пані з Боснії* мала неабиякий успіх у публіки. Про це свідчать рецензії Івана Франка, надруковані у газеті “Kurjer Lwowski”. Як відомо, письменник, починаючи з 1887 року, вів у ній рубрику *Teatr ruski*. У № 343 за 1890 рік він зазначив, що згадана вистава «належить до найбільш вдалих виступів руського театру. Глядачів було повно. І текст оперетки, і її музика ні в чому не поступаються зарубіжним творам цього типу. Артисти грали і співали добре» [6, 233].

Популярністю у галицькому середовищі користувались також оперети Сидора Воробкевича *Каспар Румпельмайер*, *Золотий мопс* та *Пан мандатор*. Так, особливість *Золотого мопса* (1879) – у винятково розважальному характері вистави, з легковажним та

несерйозним сюжетом, що, зокрема, не могло не відбитися і на музичній складовій, для якої характерна тотальна танцювальність, виразно відчутна як у сольних піснях, так і в ансамблях і хорах, написаних як польки і вальси. Комічність і несерйозність ситуації композитор підкреслює навіть у назві деяких номерів на кшталт: *Rauchtabak Lied* чи *Lied von studenten Liebe*. Не випадково І. Франко (на це звернула увагу М. Загайкевич) зауважив, що С. Воробкевич «найбільш заражений впливами легкої музики з шинку» [2, 66]. Підставою для таких тверджень може бути хор *Все кохатись, залицятись* чи дует під назвою *Bundeslied* («Як не стане нам гроша / juchajdi, juchajda/ знайдем їсти у попа»). Не менш банально звучить і вже згадана *Rauchtabak Lied* зі словами: «Коби мені зранку / кави філіжанка». Назви куплетів німецькою мовою, згадки про каву – все це свідчить про вплив на композитора розважальної тогочасної міської культури, а не народного театру, про що говорить Іван Франко, вказуючи на найменшу кількість рис народної музики у перелічених виставах. Адже у музичних номерах *Золотого мопса*, про що свідчать їх назви німецькою мовою, відчутними є традиції буршівських (студентських) німецьких пісень, оскільки в університетах Австро-Угорщини здавна існували студентські товариства. Не випадково віденську оперету гостро критикували за відсутність ціннісних орієнтирів, бо вона була адресована насамперед новій міській середній класі, який цей жанр сприймав досить серйозно.

Якщо композиторів Анатолія Вахнянина і Дениса Січинського, які працювали у жанрі опери, цікавила

передусім історична тематика, то Ярослав Лопатинський свою найуспішнішу виставу *Еней на мандрівці* створив у жанрі комічної опери. Відомий політичний та громадський діяч Микола Курцеба, автор лібрето твору, опублікував у 24 номері чернівецької газети “Неділя” за 1912 рік статтю, у якій розповів історію її появи. Він стверджував, що ідея створення *Енея на мандрівці* виникла під час тривалого спілкування з Я. Лопатинським під час відпочинку в Гогограх. Обговорюючи у цьому контексті оперету, як один із найважливіших розважальних жанрів кінця ХІХ – початку ХХ століть, Я. Лопатинський із М. Курцебою дійшли висновку, що чудовою темою для української оперети могла би стати *Енеїда* І. Котляревського [4, 3]. Відтак, у своєму першому варіанті, завершеному, можливо, ще у 1908 році, *Еней на мандрівці* мислився як оперета зі співами та хорами, переплетена прозовим текстом. Із тієї ж публікації можна довідатися, що автори ставили перед собою амбітну мету – репрезентувати твір на віденській сцені. Тому Ярослав Лопатинський у 1909 році вів переговори щодо постановки *Енея* на сцені віденського Карлтеатру (*Carltheater*), який здобув визнання у публіки передусім показами зінгшпільв Й. Нестроя, а згодом, починаючи з 1860-х років – оперетами Ж. Оффенбаха та віденськими оперетами. Серед композиторів, чиї твори ставилися на сцені Карлтеатру, – Ф. Зуппе, Й. Штраус (син), К. Целлер, Ф. Легар та О. Штраус. Оперета Я. Лопатинського була перекладена німецькою мовою і погоджена з дирекцією театру до показу. Але, як стверджує М. Курцеба, її прем’єра не відбулася через зміни у

керівництві закладу (раптова смерть директора).

Нині важко зрозуміти, чому для української сцени оперета була перероблена композитором у комічну оперу, якщо враховувати недостатню музичну підготовку тогочасних українських театральних труп. Відомо, що зміни стосувалися не лише розмовних діалогів, але й самого лібрето твору, а також текстів дуетів, куплетів і хорів. Можливо, причини такої «переробки» треба шукати в галицько-українському соціокультурному контексті початку ХХ століття, для якого цей жанр вважався втіленням космополітизму та тривіальності, що не зовсім узгоджувалось із націєтворчими прагненнями нової української інтелектуальної еліти.

Щодо вибору сюжету, то двома роками пізніше від Ярослава Лопатинського (у 1909 році) до поеми Івана Котляревського звернувся Микола Лисенко, створивши свій оперний варіант *Енеїди*. Прем’єра вистави відбулася у 1910 році в театрі Миколи Садовського. Проводячи паралелі між двома творами, дослідники зазначають, що *Енеїда* Лисенка багато у чому продовжує традиції народної оперети типу *Наталки Полтавки*, підставою для чого є використання у ній словесного тексту, який, на відміну від музичних форм, стає тут рушійною силою розвитку. Натомість при переробці оперети *Еней на мандрівці* на оперу (тривала два роки) всі розмовні діалоги були замінені Я. Лопатинським на речитативи, і основний наголос робився на розгорнутих музичних сценах із використанням ансамблів та хорів. Однак галицькому композиторові не вдалося позбутися опереткового мислення, на що вказує

часто застосована в опері куплетна форма з характерним для оперети каскадним характером (прикладом може слугувати аріозо Еола з першої дії твору) . Недоліком лібрето, на думку дослідників, є відсутність послідовності у розгортанні сюжету, внаслідок чого три дії вистави – це фактично три різні історії, щоразу (за винятком лише Енея) з новими дійовими особами [3, 170]. У сольних партіях переважають аріозні форми, прикладом чого є аріозо Енея *Ще маю я надію в Бозі*, аріозо Еола та Енарети *Чи ясних днів, рожевих снів* з I дії. В опері є багато ансамблів (дуети, терцети, квартети), що послідовно переходять у розгорнуті сцени за участю солістів та хору. Так, перша картина першої дії завершується терцетом солістів (Енарета, Еол, Еней) і хором троянців, за яким іде оркестрове ін-термеццо. За тим самим принципом побудована і наступна, заключна картина I дії опери. Вона починається любовним дуетом Енея та Енарети *Від ясних зір, солодких мрій*, продовженням якого є квартет (Енарета, її товаришка, Еол та Еней). Дія завершується великою масовою сценою за участю хору дівчат, челяді, троянців та оркестровим фрагментом, що зображує бурю на морі.

Якщо проаналізувати музичну складову опери *Еней на мандрівці*, то можна зауважити, що національне мислиться композитором переважно крізь призму коломийковости та романсовости. Так, мелодика більшости сольних номерів та дуетів має романсову інтонаційну основу, хоча її національна природа проступає у дещо невиразній формі. Натомість у хороших фрагментах національне виявляється яскравіше, оскільки ком-

позитор використовує тут виключно українські легковпізнавані ритмоінтонації коломийки та козачка. Враховуючи обставини написання твору, який призначався для постановки на віденській сцені у вигляді оперети, можна зробити припущення, що автор *Енея на мандрівці* основну увагу зосередив на розважальній складовій, тому національне у початковій концепції зводилося до функції суто декоративної. Адже в умовах багатонаціональної Австро-Угорської монархії, де кожен народ мав свою Батьківщину, демонстрація національного набувала додаткових смислових конотацій. Тому коломийка і козачок, як певне стереотипне узагальнення і розпізнавальний знак, на відміну від вальсу та полонезу, які також є в опері, безпомилково ідентифікувались з Галичиною, свідченням чого є хори троянців з I дії. Так, в одному з них (*Честь Еолу*) відчуваються ритмоінтонації козачка, натомість наступний хор *Ой широкий лист калини* написаний у характері тужливої коломийки. Комічність ситуації досягається тут шляхом співставлення «серйозного заспіву» соліста-троянця та легковажного пияцького «приспіву» хору, який підспівує останню строфу зі словами: «Невелика серцю туга, не буде та, буде друга».

Вибір Я. Лопатинським сюжету з *Енеїди* І. Котляревського співзвучний передусім не з національним, а із тим соціальним контекстом, який став основоположним моментом «віденської оперети», з її іронічною само-рефлексією, пародійним висвітленням теми соціальних відмінностей, які, однак, співіснували у ній досить гармонійно. Пансько-шляхетське середовище ставало тут предметом

кпин, як щось застаріле і таке, що не відповідало часові. Соціяльна неоднорідність українського суспільства, яскраво репрезентована у поемі Котляревського, суголосна віденській опереті, оскільки зображується не в поляризації життєвих явищ, а в необразливо-гумористичній завуальованій формі, бо Еней і троянці не поспішають виконувати волю богів, а проводять час у численних бенкетах та любовних пригодах, задовольняючи таким чином свої основні життєві потреби. Тому вибір Я. Лопатинським сюжету про Енея відсилає до Ж. Оффенбаха, який в оперетах *Орфей у пеклі* та *Прекрасна Єлена*, на перший погляд, також ніби висміював Античність, а насправді критикував тогочасні французькі звичаї.

Незважаючи на всі недоліки *Енея на мандрівці*, найголовніший із яких полягав у жанровій амбівалентності твору, що балансував на межі лірико-комічної опери та віденської оперети з її кітчевою постановочною практикою, треба відзначити, що він був продуктом своєї епохи, як частина того тексту, що увібрав у себе найхарактерніші особливості культури Австро-Угорської монархії. Ба більше, заповнюючи музично-розважальну нішу в галицькому театрі початку ХХ століття, опера *Еней на мандрівці* демонструвала не лише достатньо високий професійний рівень її автора Ярослава Лопатинського, але й брала безпосередню участь у процесах конструювання національної ідентичності, будучи представленою тогочасному галицько-українському загалу у загальнодоступній формі.

Александр Михайлов, аналізуючи віденську оперету, стверджує, що вона погана не сама по собі, а в

порівнянні із народним театром, який, на думку дослідника, тут бідніше й вульгаризується. На відміну від народного театру, який ніколи не був предметом культурного «експорту», бо «доводив свою принципову неперекладність на мову будь-якої іншої культури» оперета від самого початку відзначалася відвертим космополітизмом, а національне у ній перебувало як прикраса та екзотика. Оперета, що виросла на ґрунті народного театру, на думку А. Михайлова, відкинула те найцінніше, що у ньому було – єдність комічного та серйозного, бо за жартом і фарсом у народних п'єсах завжди порушувалася проблема людського існування [5, 29].

#### Bibliography and Notes

1. Воробкевич Сидір, *Твори*, Ужгород: Карпати 1986, 568 с.
2. Загайкевич Марія, *Творчість Сидора Воробкевича в контексті розвитку української національної культури: до 180-річчя композитора*, [у:] *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*, Число 1 (53), Київ 2016, с. 62-69.
3. *Історія української музики*: В 6-ти томах, Том 3: Кінець ХІХ – початок ХХ ст., Київ: Наукова думка 1990, 421 с.
4. Курцеба Микола, *Нова українська опера*, "Неділя" 1912, Число 24. с. 3-4.
5. Михайлов Александр, *Избранное. Феноменология австрийской культуры*, Москва: Университетская книга 2009, 391 с.
6. Франко Іван, «Пані молода з Боснії» *Данила Млаки* [у:] *Idem, Додаткові томи до Зібрання творів у 50-и томах*, Том 53, Київ: Наукова думка 2008, с. 233.
7. Чаки Мориц, *Идеология оперетты и венский модерн*, Санкт-Петербург 2001, 348 с.
8. Чарнецький Степан, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, Львів: Літопис 2014, 584 с.

**Serhiy Leontiev**

## **ROLE OF MUSIC IN THE CONTEXT OF ACTION FILMS**

Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**Сергій Леонт'єв**

### **РОЛЬ МУЗИКИ У СТВОРЕННІ КОНТЕКСТУ ФІЛЬМІВ ЖАНРУ "АКШОН"**

*Abstract:* There are researched peculiarities and role of music genre of action films as one of the techniques actively used by Hollywood composers. At this time, during the renaissance of Ukrainian cinematography, the relevance of this research concludes the disclosure of practical aspects and "author's secrets" in the modern film music. The musical practice of American cinema has a long history and certain traditions in creating this kind of music. In particular, the "action" genre exists for almost a century. The study is focused on detailed research of the available music scores: *Enter of the Dragon*, *Mission: Impossible* by Lalo Schifrin and *The Fugitive* by James Newton Howard and video material in the form of films. There was made an attempt to trace the interconnection between the scores and the video materials. Composition technologies of Hollywood could be a universal option for solving certain dramatic tasks, which are set by the visual component and the "producer's vision" of certain film. The research covers not only particular art issues related to film music, but also specificities of using the main artistic and technical aspects by composers, working with the video material.

*Keywords:* film score, composition techniques, action films, L. Schifrin, J. N. Howard, Hollywood cinematography

За більш ніж сторічну історію після появи кінематографу як нового виду мистецтва сформувались певні традиції та характерні прийоми як у режисерській, так і в композиторській практиці. Адже робота композитора у кіновиробництві є своєрідним ремеслом, яке потребує не тільки фундаментальних професійних знань, а й свободи у різних музичних стилях та жанрах. Виходячи із драматичної ситуації, місця дії, епохи композитор повинен створити музичний

супровід, який буде корелювати з подіями на екрані. На жаль, у сучасному українському кіно саундтреки, які виконані на професійному рівні, зустрічаються не так часто, що також пов'язане із браком практичних матеріалів про музику до фільмів. У цьому сенсі актуальність такого роду досліджень полягає у висвітленні практичних аспектів і «авторських секретів» творців сучасної кіномузики.

На наш погляд, найбільш яскраво феномен музично-візуального

синтезу проявляється саме в американському кіно, що з плином часу призвело до появи такого терміну як «голлівудське звукове рішення», оскільки тут мова йде про певний універсалізм; всі компоненти цілого у таких фільмах, зазвичай, є типовими для феномену кінематографа.

Тому доцільно зосередити увагу саме на голлівудській практиці як одному з найбільш типових зразків художнього (ігрового) кіномислення узагалі. Матеріалом для дослідження слугувала музика визначних постатей голлівудського кінематографу, зокрема, музика композитора Лало Шифріна<sup>1</sup>, який довгий час читав лекції з композиції до фільмів та телебачення в Каліфорнійському університеті у Лос-Анджелесі (UCLA) та є автором посібника з кіномузики.

Словник *Cambridge Dictionary* дає таке визначення жанру фільму «екшн»: «[...] Це фільм, у якому є дії, що викликають захоплення»[4]; словник *Oxford Dictionary*: «[...] художній фільм із подіями, які швидко розгортаються» [3]; Веб-ресурс *Вікіпедія*: «Екшн – (з англ. *Action movie* – дослівно: “фільм дії”; розмовно: – “екшн”; інша поширена назва жанру: – “бойовик”) – поєднує у собі

драматичний жанр фільму разом із нестримними діями: бійки, автомобільні переслідування, вибухи, стрілянину і таке інше. Жанр, в основному, показує самостійні намагання героя відновити справедливість» [1]. Він містить такі субжанри як комедійний, кримінальний екшн і трилер.

Цей жанр почав формуватися ще у 1920 – 1930-ті роки. Однак, знаковим став вихід славнозвісної серії фільмів про Джеймса Бонда з музикою Джона Барі. Музику до перших фільмів «екшн» 1970-х років *Детектив Булліт*, *Вихід Дракона*, *Брудний Гарі* писав саме Лало Шифрін. Перший значний поштовх у розвитку жанру дав Джон Вільямс музикою до фільмів *Зоряні війни* та *Тісні контакти третього роду*, зняті наприкінці 1970-х років. Зараз цей жанр є одним із найпопулярніших. У фільмах «екшн» найчастіше використовуються останні досягнення у різних галузях, тому витрати на виробництво таких фільмів дуже високі.

У голлівудському кінематографі існує чіткий поділ фільмів за жанрами, які можна знайти на відомому професійному веб-ресурсі кіноіндустрії *Internet Movie Database (IMDb)*<sup>2</sup>. Цікавим також є те, що кожен жанр поділяється на субжанри. Так, у жанрі фільму дії є такі субжанри: пригодницький, комедійний, шпигунський, про супергероїв, фільм-жахів, про напарників-поліцейських («buddy сор»), фільм-катастрофа, фільм із бо-

<sup>1</sup> Лало Шифрін – один із найяскравіших представників музики кінематографу: піаніст, композитор, педагог, диригент, аранжувальник відомих джазових композицій. Його творча діяльність у фільмах у значній мірі вплинула на розвиток кіномузики в останні сорок років. Лало Шифрін – володар чотирьох премій *Grammy Awards* і шести номінацій на премію *Oscar*. Із 1958 розпочав кар'єру у Сполучених Штатах Америки як кінокомпозитор. Музику до першого голлівудського фільму Лало Шифрін написав у 1963 році. Надзвичайна здатність композитора працювати у різних стилях та різних амплуа робить його унікальним представником своєї професії.

<sup>2</sup> *Internet Movie Database* – найбільша у світі база даних та веб-сайт про кінематограф. У базі зібрана інформація про більш ніж 4 мільйони кінофільмів, телесеріалів і окремих їх серій, а також про 7,5 мільйонів персоналій, пов'язаних із кіно, – акторів, режисерів, сценаристів, композиторів та ін. Web.: <http://www.imdb.com/>.

йовими мистецтвами, екшн-трилер, науково-фантастичний (див.: [1]).

Якщо глядач йде на перегляд фільму у стилі «вестерн» або «екшн», він заздалегідь, до початку перегляду, звичайно, припускає побачити відповідну атрибутику: напружене переслідування, «дружню руку допомоги» у відповідальний момент та вибухи, що затьмарюють небо. Щоб виправдати ці очікування, музика повинна розвиватися так, щоб у публіки виникло відчуття повноти розгортання драми.

Цілком очевидно, що різним жанрам властива відповідна музика. Лало Шифрін виокремлює наступні напрями: музика дії, музика тривожного очікування, а також етнічна музика та музика певної епохи. В спеціальні жанри він виділяє музику до фільму жаків, любовну драму та комедію.

У характерному прикладі Лало Шифріна *Чернець* із класичного фільму так званого «Золотого періоду» голлівудського кінематографу *Вихід Дракона*<sup>3</sup> можемо спостерігати досить цікаве використання музичних засобів у трилері. Це, по суті, один із перших екшн-фільмів із бойовими мистецтвами. Сюжет фільму розгортається на острові, перетвореному у фортецю ватажком бойовиків. Він відкриває школу бойових мистецтв, де маскується контрабандний бізнес. Надзвичайно важливою є робота композитора у контексті розвитку музичної драми і вибудовуванні кульмінацій. Оскільки події фільму розгортаються у Китаї, композитор використовує щільні співзвуччя у вигляді пентатонічних кластерів. Чоти-

<sup>3</sup> Оригінальна назва фільму *Enter the Dragon* (1973), режисер – Р. Кляус.

ри тромбони, фортепіано та литаври грають складні синкоповані ритмічні малюнки. Кластери із трьох тромбонів побудовані на основі китайського пентатонічного ладу Йу. Басовий тромбон дублює лінію баса. Дві литаври, бонґи, конґо, темпл-блоки та ударна установка грають *agitato ad libitum*. Усе це створює досить динамічну атмосферу, яка підтримує напруження кадру. Віртуозні імпровізації перкусії звучать у такому контексті дуже органічно.

В одному зі своїх інтерв'ю Лало Шифрін зазначає, що часом дуже ризиковано доручати музикантам імпровізаційні фрагменти, однак у Голлівуді виконавці на перкусії вільно читають «з листа» такого типу матеріял і є хорошими імпровізаторами. Відзначимо, що у практиці запису музики до американського кіно побутує такий технологічний процес: перше виконання фрагменту – це читка з листа, потім можливі коректури; і друге виконання – власне запис.

У процесі еволюції в кіноіндустрії додалися нові фарби до музичної палітри фільму-дії: використання великої ударної групи інструментів, електричних та акустичних гітар, а також електроніки. Існують певні драматичні елементи жанру фільму «action», які є необхідною складовою, такі, наприклад, як строгий пульсуючий ритм. Непередбачувані ритми можуть також надати музиці почуття збудженості та схвильованості. У музиці до фільму «action» дуже показовим є застосування ритмічної поліфонії у музичній фактурі.

Одним із таких способів є використання рядів Фібоначчі. Як відомо, ряд Фібоначчі виглядає як послі-

довність чисел, де кожен член якої є сумою двох попередніх. Порядок послідовності при цьому такий: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... Ця послідовність у музичному мистецтві вже традиційно використовується, у тому числі, багатьма сучасними композиторами в різних стилях і жанрах.

Числа в ряді Фібоначчі мають органічний зв'язок між собою, але вони не так передбачувані, як звичайні ритмічні формули. Використовуючи послідовності у музичному контексті, можна домогтися відчуття непередбачуваності – за рахунок постійного додавання у ритмічних побудовах. Одним із найяскравіших прикладів такого використання рядів Фібоначчі можемо знайти в акордовій партії *Танців щиголів* із балету *Весна священна* Ігоря Стравінського.

Лало Шифрін пропонує наступний варіант використання ряду Фібоначчі у кінокомпозиторській практиці: «Під час “сцени дії” (переслідування, бійка і т. ін.), у нас може бути акомпанемент, який виконують ударні та струнна група шістнадцятими. Драматична мелодія, яка складається із дисонантних інтервалів, можливо, буде нагорі. Щоб більше драматизувати матеріал, ми можемо додати синкопи у тромбонів, низьких струнних і клявішних, які будуть рухатися по ряду Фібоначчі вісімками» [6, 37-38].

В цьому прикладі ритми конструюються шляхом заміни тріолей (або долей) паузами. Ряд Фібоначчі передбачає, що перша група тріолей буде відділена четвертною паузою. Другий елемент ряду складається із двох груп тріолей. Далі наступна четвертна пауза відокремлює три групи тріолей, які продовжують ряд.

Композитор також пропонує експериментувати з використанням контрапункту із двох рядів Фібоначчі: одного, який складається з нот, а іншого – з пауз.

Л. Шифрін зазначає, що в епізодах з переслідуванням краще використовувати рифові ритми на триваючих кластерах. Цей прийом дозволяє синхронізувати ритмічні блоки з «картинкою». Характерним прийомом у кіномузиці є створення ритмів, які основані на зменшенні або збільшенні тривалостей. Це надає музичній тканині динамізму та енергійності. Атмосферу «енергійності вищого розряду», хаосу, ентропії також можна створити, зіставивши різні ритмічні, асиметричні лінії ударних інструментів.

Однією з останніх тенденцій та характерною рисою музики «екшн» стало конструювання мелодичних ліній на основі мінорних або мажорних тризвуків. Використання тональної музики зазвичай домінує у музиці такого типу, хоча є й виключення. Зі збільшенням кількості нот в акорді збільшується його щільність, а також щільність фактури. Рівень щільності відображає різний ступінь напруженості. Цю закономірність можна спостерігати у побудові кульмінацій.

Зі збільшенням напруження може підвищуватися звуковисотність усієї мелодичної лінії. Події, що відбуваються на екрані, в більшості випадків, диктують музичну природу мелодичних інтервалів. «Коли “хороші хлопці” перемагають, інтервали стають більш консонантними, але без втрати драматичного характеру в контексті відеоряду» [6, 41]. У головній темі до фільму *Місія не-*



можлива<sup>4</sup> перші чотири такту мелодії флейти нисхідні. Однак, у наступних чотирьох тактах остання нота кожного мотиву транспонована на октаву вгору. Цей хід надає музиці особливу героїчну наповненість, яка досить характерна для більшості тем фільмів-екшн. Досить вдала музична тема фільму, написана композитором Лало Шифріним, пізніше використовувалася в серії з п'яти фільмів-бойовиків, випущених з 1996 по 2015 рік, головну роль у яких зіграв Том Круз<sup>5</sup>.

Розуміння Шифріним особливостей викладу матеріалу у значній мірі збігається із думкою іншого легендарного американського композитора Джеймса Ньютона Говарда<sup>6</sup>. Останній звертає увагу композиторів на суттєву роль оркестровки для великого складу оркестру: «Ви повинні усвідомлювати, що у великих побудовах музики “екшн” багато деталей нівелюються – ви ризикуєте почути тільки край музичної тканини (тобто тільки високі та низькі частоти). Спробуйте акуратно оркеструвати цей матеріал, щоб більшість мідних духових інструментів, труби або високі дерев'яні виконували тематич-

ний матеріал. Особливо зверніть увагу на детальність опрацювання ударної групи. Я дуже часто намагаюся використовувати перкусію у низькому діапазоні. Таким чином, вона більше відчувається, ніж чується. Це своєрідна пульсація, яку ти відчуваєш у себе у грудях» [5, 179].

Для підтвердження цих слів розглянемо досить яскравий фрагмент *Переслідування на сходах* із фільму *Утікач*<sup>7</sup> із Гаррісоном Фордом<sup>8</sup> у головній ролі.

Композитор створив однотокове ритмічне *ostinato*, яке пронизує увесь фрагмент і відображає віртуозну техніку оркестровки та композиції для фільмів жанру «action». Сцена починається після того, як головний герой Кімбл закінчує свій візит до в'язниці. Переслідування починається тим, що Кімбл бачить Сема на сходах і починає утікати. В музиці переважає низький та середній регістр. Остинатна фігура проходить у фортепіано та віолончелей, яку підтримують фаґоти, 2 бас-тромбони, арфа і труби. В основі *ostinato* звучить хід *e, f, gis*. Акцент та *glissando* двох бас-тромбонів на сильну долю підтримується контрабасами *pizzicato*, литаврами та великим барабаном. Із 43-го такту звучить тема у восьми валторн, яких дублюють альти. Тромбони та труби грають акорд *c, es, h, d*. Підхід до кульмінації починається, коли у

<sup>4</sup> Оригінальна назва фільму *Mission: Impossible* (1966), режисер – Б. Гелер.

<sup>5</sup> Том Круз – американський актор, кінорежисер, продюсер, сценарист. Тричі володар премії *Золотий глобус* і тричі номінант на премію *Oscar*. Зіграв ролі у фільмах *Магнолія*, *Джері Магуайер*, *Інтерв'ю з вампіром*, *Облівіон* та ін.

<sup>6</sup> Джеймс Ньютон Говард – американський композитор, диригент, музичний продюсер та музикант. Створив музику до понад 100 фільмів та одержав премії *Grammy Awards*, *Emmy Awards* та вісім номінацій на *Oscar*. Серед його фільмів – *Утікач*, *Адвокат диявола*, *Шосте відчуття*, *Знаки*, *Я – легенда*, *Темний лицар*, *Фантастичні звірі і де їх шукати* та інші.

<sup>7</sup> Оригінальна назва фільму *The Fugitive* (1993), режисер – Е. Девіс.

<sup>8</sup> Гаррісон Форд – американський актор та продюсер. Номінант на премію *Oscar*, *BAFTA*, чотириразовий номінант та володар спеціальної премії *Золотий глобус*, а також почесної премії *Сезар*. Відомий участю у серії фільмів *Зоряні війни* та серії фільмів про Індіану Джонса, а також за фільмами *Той, що біжить по лезу*, *Ігри патріотів*, *Утікач*, *Літак президента*.

кадрі з'являється вихід із будівлі та Кімбл прямує до нього. У цей момент у музиці з'являються скрипки, які грають пасажі вниз по до-мінорній гамі. У дерев'яних духових звучить клястер, побудований на цій же гамі. Оркестрова тканина тут дуже напружена, в кульмінації додаються труби, *glissando* тромбонів і тремоло тарілок. Напруження спадає коли Кімбл звільняє свою ногу з автоматичних дверей і тікає. Таким чином, можна прослідкувати чіткий зв'язок між музикою та драматичною ситуацією на екрані. Цей зв'язок також пов'язаний із ретельним плянуванням композиції до кожної окремої сцени.

У процесі вивчення особливостей музичної мови у фільмах «*action*» розглянуто різні саундтреки Лало Шифріна та Джеймса Ньютона Говарда. Проаналізувавши «кіномузичні» партитури різних композиторів, стає очевидним, що для створення необхідної атмосфери у кадрі визначальну роль відіграє саме темброва складова музики. Але є й інші характерні засоби та прийоми жанру «музики дії» – це ритмічна поліфонія, рифові ритми, *ostinato*; переважання ладотональної сфери. Мелодична лінія найчастіше доручається мідним духовим інструментам, і важливою є роль ударної групи у музиці такого типу. Події фільму іноді можуть розгортатись у декількох країнах, часто екзо-

тичних (як, наприклад, у фільмі *Вихід Дракона*), тому композитор повинен приділяти велику увагу вивченню етнічної музичної культури тих країн, у які «занурюється» кіноглядач. Баланс між смаками аудиторії та жанровою специфікою епізоду вимагають від автора власного бачення у розкритті ідеї фільму.

Головним завданням для кінокомпозитора в ігровому кіно, особливо за американською моделлю, є чітке слідування драматичній ситуації на екрані. В роботі над різними епізодами найбільш важливим є розвиток індивідуального підходу до художнього музичного рішення.

#### Bibliography and Notes

1. *Action film*. Web. 20.03.2018. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Action\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Action_film)>.
2. Davis Richard, *Complete Guide To Film Scoring*, Boston: Berklee Press 2010, 410 pp.
3. *English Dictionary, Thesaurus, & Grammar Help*, Oxford Dictionaries. Web. 20.03.2018. <<https://en.oxforddictionaries.com>>.
4. *English Dictionary, Translations & Thesaurus*, Web. 20.03.2018. <<http://dictionary.cambridge.org>>.
5. Karlin Fred, Wright Rayburn, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, New York-London: Routledge 2004, 533 pp.
6. Schifrin Lalo, *Music Composition for Film and Television*, Lalo Schifrin, Boston: Berklee Press 2011, 278 pp.

**Andriy Tkachuk**

**EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF BASSOON TIMBRE ON THE EXAMPLE OF THE CONCERT FOR BASSOON WITH THE SYMPHONY ORCHESTRA OF VADYM HOMOLIAKA**

Solomiya Krushelnyska Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet, Ukraine

**Андрій Ткачук**

**ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ФАГОВОГО ТЕМБРУ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФАГОТА З СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ ВАДИМА ГОМОЛЯКИ**

*Abstract:* The article explores the expressive possibilities of the bassoon as an instrument for which many concert solo works have been written. It is noted that the popularity of the bassoon is due to timbre originality and breadth of range. It is argued that bassoon, which in its timbre is similar to a human voice, has inexhaustible expressiveness. In this context, the concert for the bassoon with the symphony orchestra (1976) of the Ukrainian composer Vadym Homoliaka is analyzed. The idea of concert, expressed as competition of soloist and orchestra, in this work is transferred to the plane of expression of the timbre. Particular attention is drawn to the colorful and expressive functions of the bassoon timbre, whose kind of competition is a key factor in the creation of the artistic image of the work.

*Keywords:* Concert for bassoon, timbre expression, expressive function of the timbre, bassoon range

Відомо, що фагот належить до музичних інструментів, для яких, починаючи з доби пізнього Бароко, композитори написали досить велику кількість сольних творів. Причину такої популярності інструмента треба вбачати у своєрідності його тембру, який відзначається багатогранністю та широтою діапазону. Як зазначив Роман Терьохін, «сучасний фагот – це інструмент, виразові можливості якого практично неவி-

черпні. Однак таким фагот став у процесі довгої та складної еволюції» [5, 6]. Дослідники стверджують, що фаготовий тембр є подібним до людського голосу, зокрема до тенора, що дає підставу наділяти його такими епітетами, як товариський, говіркий, буркотливий тощо. Не випадково французький композитор та диригент Анрі Томазі у другій частині свого фаготового концерту «зображує живу розмовну мову, ре-

пліки затишного, тихого, “нічного” чоловічого голосу» [2, 4]. Одним із жанрів, у якому з найбільшою повнотою розкрилися художні та віртуозно-виконавські можливості фагота, став жанр концерту. У цьому контексті треба згадати насамперед Антоніо Вівальді, у творчому доробку якого – аж тридцять дев’ять концертів для фагота і струнного оркестру. У другій половині XVIII століття фагатові концерти писали Й. Х. Бах, В. А. Моцарт, К. Стаміц, Й. Гумель, а в XIX столітті – К. М. Вебер, Дж. Россіні, Н. Паганіні та інші композитори.

Деякі десятків концертів для фагота було написано представниками різних національних композиторських шкіл у XX столітті. Щодо українського фагатового репертуару, то (враховуючи загальну невелику кількість творів, написаних у жанрі концерту) значний інтерес для виконавців та музикознавців представляє *Концерт для фагота з симфонічним оркестром* Вадима Голяки (1976), відомого українського композитора XX століття, автора семи інструментальних концертів для різних сольних інструментів із оркестром.

Слід зазначити, що темброві характеристики партії фагота у цьому творі залежить не лише від застосованого діапазону, штрихів, способів артикуляції звука, динамічних особливостей, але, однаковою мірою, визначається змістом тематизму, його жанровою природою, ладо-гармонічними, фактурними особливостями музичної тканини. Адже, за словами Лео Мазеля, сенс тієї чи іншої музичної інтонації, її тембрової зокрема, надзвичайно

сильно залежить від навколишнього інтонаційного контексту, бо один і той самий інтервал, співзвуччя, мелодичний зворот у різному інтонаційному середовищі матиме різний сенс, а відповідно і різну виразову функцію. Кожний засіб музики, згідно із твердженням вченого, має своє коло виразових можливостей, зумовлених біологічними, психологічними, акустичними передумовами, а також здатністю викликати певні асоціації, що склалася історично. Проте реалізація цих можливостей кожного разу залежить від контексту [1, 21-74].

Головна партія першої частини (вільно трактована сонатна форма) є тарантеллюю. Це блискучий, іскрометний танок, сповнений енергії, життєрадісного, святкового і грайливого настрою. Безперечно, швидкий темп (*Allegro non troppo*), моторний склад теми (партія фагота викладена суцільним рухом восьмими в розмірі 12/8), власне, її народно-жанрова генеза призводять до переважання у ній колористико-експресивного початку. Це підкреслено моторикою акордового викладу оркестрового матеріалу, який простягається у діапазоні – від акцентування кожної долі чотиридольного метру – до мелодизовано-акордових реплік у відповідь на фрази соліста.

Партія фагота викладена в діапазоні понад дві октави – від *Fis* до *a1*. Композитор використав тут середній регістр, який музикознавець Дмитро Рогаль-Левицький розглядав як «сферу виразної гри» [4, 430]. Водночас, слід зауважити, що не весь вказаний діапазон використовується протягом розгортання усієї головної партії. Робочими зву-

ками, тобто найчастіше вживаними, є зона, дещо вужча, а саме – звуки від *A* до *cis1*. Саме звуки цього діапазону вживаються у мелодизовано-тематичних сегментах головної партії. Цікаво, що звучання фагота в цьому регістрі в мінорі (тональність концерту і основна тональність першої частини – *a-moll*) має, на думку Ніколая Рімського-Корсакова, «хворобливо сумний характер», а за словами Міхаїла Глінки, є «неприємно смішним і гротескним» [3, 241]. Про відтінок хворобливості, особливо у верхній частині малої октави (а саме ці звуки використовуються буквально на початку концерту), говорить Дмитрій Рогаль-Левіцький [4, 430]. Проте, в описаному вже контексті, тембр фагота радше виступає чинником жанрового, декоративно-орнаментального звукопису, ніж виявом емоційної, іронічно-зламанної характеристики художнього образу.

Власне концертний, віртуозний характер теми головної партії і партії фагота зокрема, показ технічних можливостей інструмента багато в чому визначає суть художнього образу цієї теми. Пов'язану з цим легкість, польотність трактування партії соліста зумовлює використання суцільного *staccato*, з акцентами на третій долі такту, у зв'язку з чим чотиридольний метр наближається до дводольного, таким чином, ще більше посилюючи моторність, як ключову ознаку головного художнього образу твору.

Колористико-виразову функцію тембру підкреслює гучна динамічна шкала (за винятком першого такту, де вживається *mp*). Адже, починаючи з другого такту і до кінця теми, у ній використано лише *mf*, *f*,

*ff*. Мета цього – створити яскраву, сонячну атмосферу колоритного вуличного дійства. На колористичну функцію працює і діятонічна ладова основа теми, яка, щоправда, у процесі свого розвитку переживає деяку хроматизацію. Колористично виразовими є й ефектні тірати соліста, записані у вигляді потрійних форшлагів (ц. 3), і, звичайно ж, вже загадані октавні «відлуння» (ц. 2; 5 т. до ц. 6), і покладені в основу тонально-гармонічної структури теми – тональні співставлення, добре помітні вже в її першому реченні, і цілотнові побудови (ц. 5 та ін.), і численні акордові паралелізми (4 т. до ц. 6 і т. д.). Таким чином, головна партія першої частини, а відповідно й головний образ всього концерту, постає яскравим втіленням колористично-виразової функції тембру фагота.

Іншу темброву функцію – експресивно-виразову – починає виконувати соліст з початком теми побічної партії (від. ц. 6, *Andante*). Ця тема втілює лірико-психологічний образ, а її генеза має вокальну природу. Перед слухачем постає хвилеподібна мелодія широкого дихання. У широкому обсязі (протягом трьох проведень – до ц. 18) її діапазон обіймає дві октави й простягається від *A* до *a1*. Робочий діапазон при цьому дещо вужчий і обмежується звуками верхнього тетраорду малої октави та нижнього тетраорду першої. Отож, вже лише підвищенням теситури створюється ефект напруженого, емоційно-загостреного звучання. За словами Д. Рогаль-Левіцького, в умовах *p* звуки вказаного регістру звучать у фагота виразно, красиво, з «характером

ніжної сором'язливості». Необхідно відзначити, що переважна частина побічної теми саме в партії соліста витримана саме в динамічному діапазоні *p – mp* (за винятком нетривалого динамічного наростання в ц. 12). Про те, що композитору тут потрібна саме така – виразна, ніжна і шляхетна барва фагота, свідчать численні, багато разів у різних комбінаціях повторювані ремарки *espressivo, cantabile, dolce, con anima*, які зрештою приводять до заключного розділу *funebre* (ц. 16). На чутливість, експресивну гостроту образу вказують також часто вживані невеличкі *crescendo* та *diminuendo* соліста.

Інтонаційний зміст теми містить численні *lamento*'зні звороти, що також «працюють» на створення експресивної виразовості художнього образу. Тип мелодичної лінії представляє собою патетичну деклямацію, яка в загальних рисах нагадує оперні монологи. Мелодію фагота час від часу розцвічують підголоски клярнета та англійського ріжка, функція яких також суцільно мелодична, і які сприймаються як учасники оперного ансамблю. Сповідальний характер образу підсилено розміром 6/8 і елегійною фігураційністю супроводу. Уся партитура достатньо мелодизована, насичена підголосками, і, як і партія фагота, містить чимало інтонацій *lamento*. Сама ж структура теми, що складається із трьох проведень соліста, поєднаних між собою оркестровими «інтермеццо», також асоціюється з вокальним (оперним) жанром, а відповідно – лірико-психологічним, експресивно-виразовим потенціалом.

Слід зауважити, що драматургія теми будується як співставлення двох кульмінацій – гучної – патетичної (ц. 12) та тихої – трагедійної (ц. 16). Перша вирішена за допомогою переважного використання високого регістру в партії соліста (звуки першої октави), з його напружено-екзальтованим звучанням. Друга – переважно середнього (мала октава), з властивим йому дещо хворобливим (Д. Рогаль-Левіцький), старечо-насмішливим (Н. Римський-Корсаков) та гротескним (М. Глінка) характером звучання.

У розробці, побудованій на мотивному розвитку та щільному зіставленні елементів головної партії і побічної, колористично-виразова і експресивно-виразова функції знаходяться у безпосередній близькості, змагаються між собою, змішуються, часто приходячи до взаємного заміщення. Так, на початку розробки (ц. 18, *Allegro non troppo*) як поштовх (*initio*) нервово проводиться мотив тарантеллі у фагота (на цей раз із характерним акцентом на другу восьму, пунктиром і в тональності домінанті), після якого ініціатива переходить до теми побічної, початок якої мелодично, фактурно й тонально нагадує її проведення в експозиції (*C-dur*), а продовження значно ліризується, наближаючись до пісенно-романсового жанру. Власне, починаючи вже з цього моменту, в просторі тембрової виразності починає реалізуватися прийом функціонального заміщення, хоча й здійснюється він, головним чином, за рахунок зміненого контексту. Так, уведення акцентів, а головне – пунктиру – в жанрові межі тарантеллі, трансформує її жанрову

природу в бік поглиблення психологізму, а відтак зростання експресивно-виразової ролі, а спрощення мелодичного контуру та однорідність фігураційного оркестрового супроводу побічної теми знімає в ній риси деклямаційного монологу на користь посилення пісенно-романсового початку, а відтак збільшення ролі колористичного пляну.

Надалі музичний простір розробки повністю завойовує гостро-експресивний, надламаний мотив тарантеллі, що, крім усього, підіймається уверх, тональностями звуків зменшеного тризвука (*as, h, d* – цц. 20-21). Гостроту домінуючого тут експресивно-виразового початку підкреслено гучною динамікою (*f, ff*), неодноразовим використанням *sf* (ц. 21-23), тремоло низьких струнних, деформацією початкової інтонації тарантеллі, що зміщується з першої восьмої на другу і відповідно вкорочується (ц. 21), а невдовзі пересипається деклямаційними зворотами та пасажами соліста.

Каденція соліста (ц. 27) виконує роль містка між розробкою та репризою-кодою. Її особливість полягає у тому, що в ній перший раз у концерті потужно використано звуки великої октави, тобто найнижчого регістру фагота, який, за словами Д. Рогаль-Левіцького, в цій частині звучить повно, сильно і використовується переважно з колористичною метою, а, на думку Люї Гектора Берліоза, – містить холодний, могильний відтінок. Така подвійна темброва характерність каденції бачиться цілком закономірною, як наслідок контрасту колористичного і експресивного чинників і в експозиції, й у розробці (між іншим, в

експозиції цей контраст розведено в часі – як властивості окремих тем, тоді як в розробці зібрано одноментно – з метою посилення виразової конфліктності матеріялу).

Реприза-кода (ц. 26, *Moderato*) постає новою фазою синтезу колористично-виразової та експресивно-виразової функцій. Роль експресивного чинника тут виконує багатократне проведення на її початку синкоповано-пунктирного мотиву тарантеллі, що звучить у хроматичному контексті, в т. ч. неодноразово – зменшеного тризвуку, тобто так, як він звучав у розробці – як у партії соліста, так і в оркестрі. Колористичну ж функцію, переважно в завершенні частини, доручено ланцюгам паралельних тризвуків в оркестрі, гамоподібним пасагам та густій мелізматиці (трелі, форшлаги).

Слід зазначити, що співвідношення експресивно-виразового і колористично-виразового в першій частині концерту певним чином компенсує нерівновагу її структури (велика експозиція – 120 т., менша розробка – 76 т. і ще менша реприза-кода – 38 т.). Так виникає дзеркальна симетрія крайніх розділів сонатної форми (ГП – колористично-виразове // ПП – експресивно-виразове в експозиції та навпаки: початок репризи-коди – експресивно-виразове // завершення репризи-коди – колористично-виразове) і ефект обрамлення одночасно.

Друга частина концерту утверджує і підсумовує принципи співвідношення колористично-виразового та експресивно-виразового чинників, започатковані в першій частині. Водночас характер її тематизму й формотворення – більш

прості й однозначні (особливо, що стосується ліричної теми середини) – позначаються й у цій області драматургії. Звичайно, певна інтонаційна і художньо-виразова плакатність фіналу зумовлена його завершальною функцією в циклі, а відповідно – меншою потребою розвитку тем, більшим тяжінням до ладо-тональної і тематичної стійкості, масштабної пропорційності і збалансованості розділів форми (друга частина написана у розгорненій простій тричастинній формі з кодою). У фіналі, як і в першій частині, є всього дві теми, обидві з доволі вираженим жанровим початком (адже це фінал), проте тут немає розгалуженого мотивного розвитку, як в першій частині, немає суттєвої видозміни і пересмислення образів-тем. Музична форма будується за допомогою ресурсів варіантного висвітлення різних граней і можливостей тематизму, що відноситься, власне, до сфери колористично-виразового.

Основна тема фіналу (*Allegro molto*) – це галоп. І як танцювальна за походженням, вона вже тим самим виконує колористичну функцію в драматургії циклу. Проте визначальною для неї є не лише енергійна моторика руху, з ямбічним мотивом на початку, пунктиром, синкопами, мелізмами, *staccato*, помірними і сильними акцентами, але і її ладо-гармонічний колорит – зокрема застосування двічі гармонічного мінору, з підкресленням четвертого високого ступеня в мелодії, елементів поліфункційності у вигляді тоніко-домінантового органного пункту, великого мінорного септакорда (2 т. до ц. 35), ланцюга

паралельних тризвуків (5 тактів до ц. 36) тощо.

Цікавим штрихом є уведення підголоска ксилофона до мелодії соліста (4 т. до ц. 33), яке також виконує роль фактора колорування художнього образу, та тональний плян розвитку теми (*a-moll – d-moll*, з ц. 35, – *a-moll*), особливо інтенсивний у зоні середини першої частини, де панує значна тональна нестійкість і застосовано ладотональне мислення прокоф'євського зразка, з його раптовими переключеннями від акордів дієзної до акордів бемольної сфер і навпаки, що сприймаються як «хроматична діятоніка».

Віртуозний характер теми фіналу, її моторно-технічна природа, застосування швидких підйомів і спусків, гамоподібних пасажів і різноманітних стрибків створюють важливе інтонаційне тло для розкриття широкого тембрового потенціалу фагота, колористики звучання інструмента, в т. ч. в нижньому регістрі. Легкість, польотність, гумористична природа образу, грайливість передані також, немов і не надто помітними на перший погляд, чергуваннями *staccato* та *legato* в партії фагота, що фігурують на рівні тонких деталей тексту, але водночас виявляються надзвичайно важливими для створення гнучкого, елегантно-го і невимушеного художнього образу. Колористичну природу основної теми фіналу підкреслює властива їй викладу гучна динаміка, що простягається в діяпазоні від *mf* до *ff*.

Тема середнього розділу (*Andante*) має пісенно-романсову генезу. Про це свідчить не лише секстовий мелодичний хід на її початку і в подальшому кількарядове його пов-



торення (тт. 2, 4 ц. 42, тт. 1, 5 ц. 43, т. 1 до ц. 44, тт. 1, 3, 6 ц. 46 та інші), але і численні поступеневі кроки мелодії, прийоми оспівування, майже суцільні тривалі *legato* як єдиний тут штрих партії соліста тощо. Вокальну природу цієї теми посилює специфіка викладу оркестрової партитури, що представляє собою арпеджіято акордів, нагадуючи про спосіб гри на струнно-щипкових інструментах: лютні, кобзі, бандурі або арфі, – і таким чином підкреслює акомпануючу функцію оркестру. Крім того, вокальний початок теми підсилюють окремі мелодичні підголоски в оркестрі, що з'являються, починаючи з ц. 43 і поглиблюють ліричну експресію художнього образу. Варто наголосити, що загалом лірична сутність *Andante* є цілком очевидною у багатьох відношеннях, зокрема й завдяки динамічним відтінкам *p* і *mp*, які тут переважають. Побудоване, як гнучка динамічна хвиля, *Andante*, досягаючи вершини *f*, все ж повертається у сферу *mp*. Ліричну експресію теми покликано виразити ремарки *espressivo*, *vibrato non anima*, *dolce* (двічі), проте сама тема, на відміну від побічної партії першої частини, все ж не стає носієм настільки сильного експресивно-виразового початку. Експресивно-виразове в ній згладжено жанровим відтінком тематизму, власне, його помітною пісенною основою, що тяжіє не стільки до психологічної виразності, скільки до побутової картинності.

У динамічній репризі (*Allegro molto*, ц. 48) інтенсивний мелодичний, ладотональний, гармонічний та фактурний розвиток основної теми продовжується. Цікаво, що в за-

вершенні репризи (ц. 55) в партії фагота зіставляються не тільки крайні регістри (перша октава; велика і контроктава), але також форшлаги і короткі тривалості вгорі – із довгими, до того ж залігованими, тривалостями внизу; штрихи *staccato* та *legato*; гра соліста з оркестром і без оркестру відповідно. Комплекс таких прийомів застосовано з метою різкого протиставлення двох відтінків багатого художнього образу твору – (скерцозного і лірико-епічного), втілення яких пов'язано передусім із тембром фагота, його колористично-виразовою та експресивно-виразовою функціями.

Справжнім скарбом у пляні тембрової виразності постає каденція соліста (*Cadenza*), що виконує роль переходу від репризи до коди (остання заснована на інтонаціях основної теми). Каденція є тематичною і побудована на розвитку інтонаційного матеріалу обох тем частини рівною мірою. У ній використано фактично звуки всього діяпазону фагота, що застосовувалися раніше (в сукупності понад дві октави – від *1B* до *g2*), і в цьому пляні каденція соліста виступає своєрідним інтонаційним узагальненням концерту. З одного боку, в ній достатньо виражено віртуозно-технічний початок – у хроматичних пасажах шістнадцятими у прямому і ламаному русі, стрибках на широкі інтервали – квінтдециму, терцдециму, тривалому тремолуванні. З іншого, – тут присутні також елементи монологічно-декламаційної виразовості, пов'язані зі сферою індивідуально характерного мелосу, помітне місце відведено фразуванню вокального походження, *legato* тощо.

Таким чином, як свідчить проведений аналіз, *Концерт для фагота з оркестром* В. Гомоляки є оригінальним поєднанням колористично-виразової і експресивно-виразової функцій інструмента. Якщо колористично-виразова функція фагота у цьому концерті зумовлена переважно концертно-віртуозним і жанровим характером тематизму, то експресивно-виразова, пов'язана зі сферою психологічного розкриття художнього образу. Водночас, як свідчить аналіз, характер взаємодії колористично-виразової і експресивно-виразової функцій інструмента у цьому творі сягає ідеї концертності, вираженої у змаганні соліста з оркестром. Перенесена у площину виразовості тембру, ця ідея постає своєрідним змаганням колористичної та експресивної функцій фагота, як ключових чинників творення художнього образу твору. Описана

ж вище система їх співвідношень демонструє помітний пріоритет колористико-виразового над експресивно-виразовим, визначаючи і смислові доміанти, й обличчя твору загалом.

### Bibliography and Notes

1. Мазель Лео, *О соотношении между содержанием и средствами музыки*, [в:] *Idem, Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики*: Москва 1978, с. 21-74.
2. Попов Валерий, *Человеческий голос фагота*: дисертация ... кандидата искусствоведения, Москва 2014, 378 с.
3. Римский-Корсаковъ Николай, *Основы оркестровки*, Берлінъ-Москва-Санкт-Петербургъ: Россійское музыкальное издательство 1913, 480 с.
4. Рогаль-Левицький Дмитрий, *Современный оркестр*, Москва 1953, 480 с.
5. Терехин Роман, Апатский Владимир, *Методика обучения игре на фаготе*, Москва: Музыка 1988, 208 с.



**Anastasiya Kravchenko**

**THE POLYSTYLISTIC NATURE OF INTERTEXTUAL STRUCTURES  
IN ENSEMBLE MUSIC OF UKRAINE  
AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> – 21<sup>TH</sup> CENTURIES**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Анастасія Кравченко**

**ПОЛІСТИЛІСТИЧНА ПРИРОДА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ СТРУКТУР  
В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ  
МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

*Abstract:* The article is devoted to the study of the functional status of polystylistics and the semantic aspects of the phenomenon of intertextuality in Ukrainian chamber music of the late 20<sup>th</sup> - early 21<sup>st</sup> centuries. There are highlighted processes of formation of multi-layer intertextual and auto-intertextual “hyperlinks” using polystylistic techniques of reminiscence, allusion and citation that actualizes the mechanisms of cultural-associative memory in a continuous connection of past and future historical generations.

*Keywords:* chamber ensemble of Ukraine, musical polystylistics, stylization, reminiscence, allusion, citation, intertextuality, auto-intertextuality in music

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть стадія жанрово-стильової еволюції камерно-інструментального мистецтва України відзначається особливим тяжінням до специфічного типу синергії традицій та новацій у взаємодії жанрових, стильових, формотворчих, кодомовних систем за “принципом інтертекстуальної гри” [4, 116], що постає одним із визначальних факторів естетики постмодерного творення. Сьогодні культурно-комунікаційний простір, який оточує сучасну людину, дедалі більше стає світом розмаїтої перехресної інформації, коли музичні тексти слу-

гують точкою перетину інших текстів у горизонтальних та вертикальних проєкціях прямих чи прихованих діалогічних (полілогічних) інтертекстуальних зв’язків.

Оскільки практично кожен сучасний “художній текст є трансдіалогічним, він посилається на діалог чи на квазидіалог” [6, 19] різних культурно-історичних та стильових епох, музичних артефактів, мистецьких шкіл або окремих творчих персоналій, повсякчас наше “минуле парадоксально стає нашим теперішнім” [1, 1]. Тому і донині залишається актуальною потреба осмислення інтер-

текстуальних структур, а відповідно, і прийомів полістилістики – провідних засобів їх композиційного моделювання.

Зазначимо, що семантико-семіотичні принципи інтертекстуального аналізу за різними ступенями стилістичних модифікацій і текстової взаємодії першочергово знайшли своє найповніше обґрунтування у літературознавчих теоретичних працях, однак згодом отримали надзвичайне поширення як невід’ємна складова дослідження унікальної специфіки формування міжтекстових зв’язків у мовно-знакових комплексах художніх творів інших видів мистецтв, зокрема й музичних.

У сучасному музикознавчому дискурсі розгляд мовного аспекту реалізації інтертекстуальності здійснюється крізь призму полістилістичних тенденцій вибудовування окреслених зв’язків. Своє текстове втілення в музиці вони знаходять за допомоги введення полістилістичних прийомів ремінісценції, алюзії, цитування, які різняться ступенем диференціації в опрацюванні мистецьких текстів та авторських і загальномузичних мовно-стильових кодів. Музичний стиль тлумачиться як семіотичний об’єкт, а розмаїті мовні кореляції у поєднанні контрастних стилістичних елементів розглядаються як зіставлення, уподібнення або, навпаки, зіткнення, розтотожнення різних історичних музично-семіотичних просторів.

У цьому контексті, у нашій статті спробуємо окреслити функціональний статус полістилістики, техніко-композиційні методи якої повсюдно застосовується у практиці української музичної школи, та висвітлення значеннєвих аспектів

явища інтертекстуальності у камерно-інструментальній музиці кінця XX – початку XXI століть.

Наприкінці XX – початку XXI століть мультистильовий універсум постмодерної музичної творчості продовжує надалі розбудовуватися завдяки застосуванню прийому *стилізації*, що дозволяє імітувати у власний (нерідко, навмисно акцентований) спосіб загальноприйнятій інтонаційно-тематичні, фактурно-гармонійні формули, “почерпнуті” з розмаїтого мовно-музичного ресурсу, виробленого і накопиченого протягом віків попереднього розвитку. В сучасній камерно-інструментальній творчості українських композиторів спостерігаємо появу стилізованих композицій або введення фрагментів-“вставок” музичного матеріалу, що відсилають до музичних стилів різних культурно-історичних віх.

Приміром, згадаємо декілька неоромантичних, неосимволістських серенад Валентина Сильвестрова, створених у 2000-ні роки для розмаїтих дуетних камерно-інструментальних складів: *Серенаду* для скрипки та альтя, *Серенаду* для скрипки і фортепіано (із циклу *П’ять н’єс*), а також *Перервану серенаду*, *Прощальну...*, *Ранкову...*, *Вечірню...*, *Миттєвості серенади* для віолончельного дуету (цикл *П’ять серенад*).

Неодноразове звернення композитора до цього жанру вказує на певну знаковість цих камерних опусів. Вони сповнені лірики, проте не пов’язані напряму із притаманними серенаді художньо-поетичними образами кохання. Скоріше, це намагання у безпристрасних, дещо відсторонених, однак, задушевних мініатюрах сконцентрувати неймовірно насичений

смысловий простір завдяки задіянню максимально “прости́х”, технічно неперео́бтяжених, художньо-виражальних засобів. Домінування безперервного витонченого мелодизму, делікатно-приглушена динаміка, фактура, що “дихає”, мікро-агогічне нюансування, семантична значущість пауз – безпосередній вияв персонально-авторського коду. Останній полягає у зверненні до т.зв. “слабкого стилю” (за визначенням композитора), суголосного його світовідчуттю у зрілий період творчості, що сприймаються на слух близьким до ранньоромантичної манери музичного письма. Недарма, і сам Валентин Сильвестров на прохання сформулювати творче кредо та узагальнити джерела власного натхнення відповідав, що його свідомість близька до “шубертівської”.

Серед інших зразків камерної творчості цього ж автора наведемо Сонату для скрипки і фортепіано *Post Scriptum* (присвята Дітеру Рексроту, 1990) зміст якої, “треба, мабуть, сприймати як ретроспективний погляд у минуле, в даному випадку на клясичну музичну спадщину як на вічний еталон краси і довершеності” [5, 121]. Це неосимволістська музика, що викликає відчуття зворушливого спогаду, “домовляння” того, що вже було колись висловлено. Вона сповнена стилізованих натяків-метафор на клясичні та романтичні інтонаційно-мелодійні звороти та фактурні формули квазі-моцартівського,

-бетговенського, -шубертівського стильових періодів, що почергово ніби виринають і занурюються у прозору, задумливу, сентиментальну тишу.

Поряд із подібними, витриманими у єдиному рішенні авторського

моностилю п’єсами, частіше у камерно-інструментальній музиці межі ХХ – ХХІ століть зустрічаємо введення окремих стилізованих епізодів, що слугують створенню певних “гравітаційних” тяжінь або віддалень поміж різних музично-стильових й часових відтинків. Такий ефект досягається шляхом згущення / розрідження звукопису, створення ретро-стильових “відлунь”, або навпаки – контрастно-дуальних або колажних міжстильових зіставлень.

Так, розмаїті прийоми стилізації знаходимо у творчості Юлії Гомельської. Наприклад, у п’єсі для фортепіанного дуету *До сонця. Весняний ритуал* (2006) авторка транслює потужну ритмо-енергетику прадавньої обрядовості, вводячи барвисті ладота мелодико-інтонаційні поспівки, заклички, в руслі стилістики неофольклоризму. В цьому зв’язку, композиторка неодноразово відзначала вплив етнонаціональних тенденцій творчості Ігоря Стравинського, Родіона Щедрина та Бели Бартока, як видатних авторитетів власної музичної біографії, які у роки становлення серед інших, особливо вразили її своєю творчістю (зокрема, такими цінними для історії світової музики зразками, як балет *Весна священна*, Перший концерт для оркестру *Озорные частушки*, фортепіанна п’єса *Allegro Barbaro*). Відтак, у багатьох ансамблевих творах Юлія Гомельська вибудовує стилістичні шари з яскраво вираженою (квазі)етнохарактерною специфікою. Вони створюють звукові образи синкретично-обрядових, народно-танцювальних, ярмаркових дійств та органічно поєднуються або чергуються з епізодами неоклясичної, неоавангардної орієн-

тації, інколи, навіть, із ледь помітними “вкрапленнями” джазово-стилізованих мотивів і ритміки. Прикладом цього можуть слугувати такі композиції, як: квартет *Phonium-Folk* або дуетна чи квартетна версії твору *Гуцулка-денс* та деякі інші.

Загалом, такі парадоксальні техніко-стилістичні мікси, колажні зіставлення “усього з усім”, нерідко з позицій стильових “перевтілень” – умовної “гри” стильовими альтернативами, є суцільно притаманними композиційній практиці сучасної доби. Адже мистецтво постмодернізму адаптує, ніби “переплавляє”, змішує стильову палітру попередньо накопиченого віками досвіду різних мистецьких течій, напрямків і технік письма. Відтак, на основі спостережених принципів стилізації постають й наступні прийоми полістилістики, зокрема, ремінісценції, алюзії, цитації, які ґрунтуються на дещо інших способах структурування художньо-музичного матеріалу та презентують вже ступінь інтертекстуальних зв’язків.

Так, застосування прийому *ремінісценції* переводить музичні кореляції з міжстильової у міжавторську площину, адже орієнтоване на моделювання не загальних стильових контурів тих чи інших історичних епох, а еталонних для них індивідуальних композиторських стилів, що нагадує процес “складання шифрів” [3, 104]. Тобто, йдеться про відображення безпосередньо упізнаваних “чужих” авторських мовно-стильових кодів: “панзнаків” (О. Козаренко) їхньої музичної мови, “ключових слів” – яскраво виражених музичних зворотів (ляйтінтонацій, -інтервалів, -гармоній, -тембрів, -ритмів).

Приміром, введення ремінісцентного матеріалу є характерним для авторського стилю Альони Томльонової, що знаходить своє яскраве відображення в *Сонаті № 2* для скрипки і фортепіано (1992). Суто жанрова, а не програмно-номінативна назва композиції не містить інтертекстуальних маркерів, однак вказує на важливий момент – пріоритетність форми (тричастинної з ознаками рондо-сонати), що ніби “цементує”, утримує у своїх “мембранах” розмаїття лексичних новацій постмодерної творчості. В цьому творі композиторка активно експериментує з тембро-колеристичною палітрою, зокрема, використовує особливим чином “приготоване” фортепіано, вводить багато прийомів гри на відкритих струнах роялю, що у відповідні моменти перегукується з розсипами “колючих” *pizzicato* скрипки.

При цьому, фрагменти пост-трагічного забарвлення чергуються з ремінісцентними квазі-Бах, квазі-Моцарт стильовими осередками. Зокрема, винятковою споглядальною ліричністю відзначені епізоди із Рондо – третьої частини цієї скрипкової сонати, що ніби повертають слухачів до доби Клясицизму. Тут співоча мелодія скрипки, що “ширяє в повітрі” високої теситури й підтримана легкою арпеджованою фактурою фортепіано, змальовує пасторальні картини ідилічного спокою з легкими “нотами” світлого смутку. Опісля чого, у нижні регістри фортепіано спочатку поодинокі, а потім із пришвидшеною динамікою кількісного наростання проникають похмурі “грони” сонорних клястерів. Вони поступово ущільнюють фактуру, неначе сковують, а згодом, і повністю витісняють

інтонаційні звороти моцартівського типу, повертаючи надекспресивну звукову подачу, “знервовані” *perpetuum mobile* фортепіано, ударну артикуляцію, вкупі зі супровідними ступенями й шерехами тощо.

На відміну від ремінісценції, полістилістичний метод *алюзії*, орієнтований не на відтворення загальної специфічності авторських мовно-стильових кодів, а введення упізнаваних фрагментів авторських текстів, що активує не тільки міжстильові, міжавторські, але й міжтекстові паралелі діалогічних зв'язків. Зазвичай, алюзійним матеріалом стають окремі структурні (інтонаційно-тематичні, фактурно-ритмічні) елементи з конкретного текстового джерела – здебільшого, досить відомого музичного твору, що піддаються довільному семіотичному переосмисленню, модифікаціям, реінтерпретації, комбінуванню, “розчиненню” у новому текстовому контексті, при впізнаваності своїх, хоча і “розмитих”, контурів.

Так, аналізуючи партитуру *Другої скрипкової сонати* Мирослава Скорика (1991), дослідниця Тетяна Омельченко виокремлює наявні у тексті “фактурні лялтообрази” т. зв. “*Місячної*” сонати Людвіга ван Бетгоvena, характерні остинатні, блюзові ритмо-формули з *Сонати для скрипки і фортепіано G-dur* Моріса Равеля, а також завуальовані обриси теми Петрушкі з однойменного балету Ігоря Стравинського (див.: [5, 128-139]). Тут, за відсутності будь-яких вербальних маркерів інтертекстуальності, однак за збереження доволі опуклих семіотичних обрисів, автором закладається висока ймовірність декодування іншотекстових

запозичень (за умов володіння певним рівнем слухових компетенцій та музично-культурної обізнаності). Саме тому, використання алюзійної техніки дещо перегукується із методом цитування, коли алюзії постають у сучасних музичних текстах як “непроявлені”, видозмінені квазі-цитати.

Неодноразово, від років свого створення ставала у нагоді мистцям (у т. ч. й советським кіно-композиторам) та піддавалася численним аранжуванням і реінтерпретаціям й відома фанфарна тема з оркестрової сюїти Георгія Свірідова *Время, вперед!*, на яку Людмила Зима вбачає алюзії у вступному розділі фортепіянного квінтету Олени Шевченко *Mobile* (2010) [2, 158-162]. На нашу думку, ці заклично-мобілізаційні інтонації, динамічний пульс, що у попередні часи стали музичною “візитівкою” стрімкої повоєнної індустріялізації та відновлення, у творі Олени Шевченко отримують сучасне структурно-семіотичне та змістове переосмислення. А саме, зберігши свою стрімкість, що координується з авторською назвою композиції (“*Mobile*” – жвавий рух), однак втративши натхненно-патетичний відтінок, набули дещо саркастично-тривіальних граней, символізуючи безперервну метушливість життя, його нескінченну, інколи, бездумну круговерть.

Зважаючи на доволі значний ступінь текстових адаптацій первісних фрагментів та смислових переакцентуацій раніше відомих мотивів, алюзіям все ж залишається притаманним, хоча і впізнаваним, але ненаочний, напів-прихований характер. Звісно, окрім випадків оприлюднення самим автором у автокоментарях

або назві композиції відповідної вказівки на текстове першоджерело, що означає присутність семіотичних та/або концептуальних перехрещень із ним. Водночас, треба зазначити, що паратекстуальне програмування не наче натякає, але не завжди неодмінно передбачає наявність у творі іншотекстових семіотичних структур. Адже міжавторський перетин може відбуватися не на мовно-музичному, а лише на концептуально-смісловому рівні, коли моделювання художньої цілісності створюваної композиції здійснюється за аналогією до певного програмно-естетичного прототипу.

Наступну сходинку у роботі з “чужими” текстами презентує прийом *цитування*, що отримав значне розповсюдження у техніко-композиційній практиці не тільки теперішнього часу, але й минулих поколінь. Цитування передбачає “дослівне” перенесення у новий семантико-семіотичний контекст опублікованих раніше авторських музичних “висловлювань”, незмінна або максимально збережена оригінальність яких дозволяє (незважаючи на присутність або відсутність інтертекстуальних маркерів) визначити їх першоджерело.

Наприклад, у музично-філософському “есеї” Вадима Ларчікова *Inter Lacrimas et Luctum* (у перекладі – *Серед сліз та печалю*) для дуету віолончелей (1995) надається пряма, лаконічна вказівка на цитатність презентованого тут музичного матеріалу. У преамбулах до виконання цього твору, особливо наголошується на тому, що у його назві композитор використав епіграф, який був написаний рукою Людвіґа ван Бетговена до одного зі своїх творів як реакція на звістку

про смерть Йозефа Гайдна. Саме ця виразна особливість постмодерної творчості – здебільшого, оминання нейтрально-жанрових назв і тяжіння до багатозначних заголовків композицій, досить вдало “працює на ідею”, у т. ч. і в цьому творі. В органічному переплетенні з прийомами полістилістики паратекстуальне програмування спрямовує рефлексивну свідомість у потрібному композиторові напрямку пошуків інтертекстуальних “обертонів”. Із одного боку, це полегшує сприйняття та, одночасно, вельми інтригує, провокує на роздуми щодо специфіки міжтекстових / міжавторських кореляцій у сенсо-структурних відповідностях або розбіжностях сучасного твору та, залученого до його семіотичних і контекстуальних обрїїв, історичного артефакту.

У даному випадку, підсилює ідейний “бекграунд” цієї п’єси уведення оригінальної цитати з *Віолончельного концерту C-dur* Йозефа Гайдна, що вкупі з авторськими квазі-романтичними стилізаціями та сучасним мікротоновим інтонуванням віолончелей вибудовує полістилістичні шари композиції. Відтак, завдяки введенню у простір даної музичної п’єси цитати, що активує інтертекстуальну взаємодію, формується зріз діяхронічних *memory*-зв’язків, які “ліквідують”, “стирають” умовні часо-просторові бар’єри у діялозі авторських текстів культури різних історичних епох, світів, жанрових і стильових систем.

Однак, на противагу від вищезначених прикладів, де вертикальні проєкції інтертекстуальної взаємодії відображені у ремінісценціях-поверненнях до інтерпретації стильового



і стилістичного досвіду попередніх часів, міжтекстовий діалог може розгортатися й у горизонтальній площині, а саме в апеляціях до творчості найближчих попередників і сучасників, або навіть своєї творчості. Варто зазначити, що багатоманітність явища інтертекстуальності не вичерпується процедурами оперування лише “чужими” текстами. Адже у ході розробки класифікацій типологічних проявів музичної інтертекстуальності, як виявилось, виокремлюються два аспекти: з одного боку, перехресної взаємодії “чужих” текстів, а з іншого, – власних, що загострює дослідницьку увагу на феномені автоінтертекстуальності у музиці.

На нашу думку, є очевидним, що композиторська логіка розташування автоінтертекстуальних “повідомлень” у різножанровому контексті власних творів носить не випадковий, а цілеспрямований характер. Оскільки, як правило, відображає, підкреслює, увиразнює авторські концептуальні узагальнення і, нерідко, керується певною макро-ідеєю, мета-темою, яка понад усе у той чи інший період життєтворчості цікавить композитора і немовби “мандрює” із твору у твір. Здебільшого, використання прийомів автоінтертекстуальності здійснюється з метою розкриття ідей другого, фонового плану, створення умовного контрапункту до голосу власного авторського “Я”, нерідко, й самоіронії, пародіювання тощо. Відтак, об’єднані “мережею” автоцитат композиції складаються у символічні авторські цикли, що несуть завуальоване мистецьке послання.

Серед прикладів застосування автоінтертекстуальних самоповто-

рень наведемо твір Олександра Козаренка – балет *Дон-Жуан з Коломиї* (за мотивами творів Леопольда фон Захер-Мазоха, 1994), де автором задіяно метод автоцитатування деяких “гуцульських” тем зі своєї більш ранньої камерно-ансамблевої п’єси – Квартету *Інвенції* (1990) для 4-х саксофонів (або у версіях із вільними “автозамінами” цього ансамблевого складу на будь-який інший квартет інструментів темброво-однорідної акустичної структури). Таким чином, автор епізодично неначе дублює свій власний голос, “відтіняючи” основний музичний матеріал включенням автоцитат.

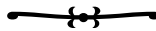
Відтак, поряд із діяхронічними, у камерно-інструментальній творчості українських мистців спостерігаємо розгортання численних наскрізних синхронічних зв’язків: жанрово-стильових, інтонаційно-стилістичних, програмно-естетичних, що утворюють діалогічні комплементарні або антитетичні семіотико-змістові концептуальні паралелі, нерідко у сенсо-структурному багатоголоссі – “пастиші” художніх смислів, стилів і форм музичної творчості.

Тож, у підсумках зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть спостережене активне введення іншотекстових семіотичних включень, оброблених і презентованих у світлі техніко-композиційних методів полістилістики та інтертекстуального бачення, обумовлює збагачення палітри українського камерно-інструментального ансамблю новими зразками. Актуалізовані в цих композиціях – за допомогою полістилістичних прийомів ремінісценції, алюзії, цитаті інтертекстуальні та автоінтертекстуальні “гіперпосилання” формують

особливу “позачасову” ауру функціонування камерно-інструментальних жанрів “старої” та “нової” музики. Таким чином, через прямі або приховані текстові аналогії до “чужої” та власної творчості відбувається умовне об’єднання різних темпоральних і стилістичних координат та виникнення міжавторських діалогічних паралелей, що знов і знов стимулює механізми культурно-асоціативної пам’яті, чим збалансовуються (доволі розхитані або, взагалі, відсутні) координати постмодерної творчості та задається чітка візія подальшого розвитку музичної культури України у безперервному зв’язку минулих та майбутніх поколінь.

#### Bibliography and Notes

1. Гармель Оксана, *Феномен “чужого” тексту в сучасній музиці: аспект неоліфологічних інтенцій художнього мислення*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, Київ 2005, 19 с.
2. Зима Людмила, *Жанр фортепіянного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект*: дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеса 2014, 181 с.
3. Кристева Юлія, *Семиотика: дослідження по семанализу*, Москва: Академический проект 2013, 285 с.
4. Миловидов В. А., *От семиотики текста к семиотике дискурса*, Москва-Берлин: Директ-Медиа 2015, 129 с.
5. Омельченко Тетяна, *Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму)*: дисертація кандидата мистецтвознавства, Київ 2008, 227 с.
6. Смирнов И. П., *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*, Санкт-Петербург 1995, 193 с.



# Politology

**Ivan Zelmanovych**

**RUSSIAN AGGRESSION IN UKRAINE:  
CHALLENGES OF THE MODERN SECURITY SYSTEM**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Іван Зельманович**

**РОСІЙСЬКА АГРЕСІЯ В УКРАЇНІ:  
ВИКЛИКИ ДЛЯ СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ МІЖНАРОДНОЇ БЕЗПЕКИ**

*Abstract:* In the article there is examined the problem of the Russian-Ukrainian confrontation, namely the Russian military aggression in Ukraine that resulted in the annexation of the Crimea and the occupation of certain districts of Donetsk and Luhans'k regions by Russian terrorist troops. The article focuses on the issue of international security and the challenges faced by the international community as a result of the aggressive policy of the Russian Federation. It is noted that the conflict in the east and south of Ukraine changed from the stage of the Russian-Ukrainian confrontation to the stage of the struggle of the entire civilized world against the Russian regime. After all, it is a threat not only of Ukraine but also of the whole world.

*Keywords:* war, military aggression, conflict, occupation, EU, NATO, conflict resolution, international community

У 2014 році розпочалась відкриття військова агресія Російської Федерації проти України, що призвела до анексії Криму та окупації російськими військами окремих районів Донецької та Луганської областей. За 4 роки неоголошеної війни, жертвами російської військової агресії стали більше 10 тисяч вбитих, та десятки тисяч поранених, а майже 2 мільйони отримали статус внутрішньо переміщених осіб.

У ході війни Україна зазнала та продовжує зазнавати окрім соціальних, колосальних ресурсних та фінан-

сових втрат, і це, безперечно, негативно позначається на соціально-політичному та економічному житті держави. Проте, сьогодні із впевненістю можна констатувати, що конфлікт на сході та півдні України зі стадії російсько-українського протистояння переріс у стадію боротьби всього цивілізованого світу з російським режимом. Адже, йдеться про загрози з якими зіткнулась не тільки Україна, а й увесь світ. Відправною точкою цього моменту стало 17 липня 2014 року, коли проросійськими бойовиками із зенітно-ракетного комплексу «Бук»

російського виробництва, було збито рейсовий пасажирський літак компанії Malaysia Airlines (Boeing 777, рейс МН17), у результаті чого жертвами цього кривавого теракту стало 298 осіб із різних країн світ.

Таким чином, розв'язання Росією війни в Україні, порушення та нехтування нею міжнародно-правових договорів та актів, розпалювання та підтримання збройних конфліктів у інших регіонах, причетність та здійснення нею терористичних актів (у першу чергу це стосується України та Сирії), ведення інформаційної війни та численні кібератаки свідчать, що сучасний політичний режим РФ становить загрозу та є викликом для всієї системи міжнародної безпеки.

У запропонованій статті спробуємо розкрити причин та наслідки російської військової агресії в Україні, а також детально проаналізувати виклики та загрози, які постали перед світовим співтовариством у контексті російської гібридної війни.

Російська агресія проти України, анексія Криму та фактична окупація окремих районів Донбасу, розпочали нову еру стимульованих міжнародних конфліктів, посилили дію наявних у міжнародному безпековому середовищі негативних чинників і запустили додаткові руйнівні тенденції, порушивши міжнародно-правові засади світового порядку. У разі повернення в умовах глобалізації до «права сили» у міжнародних відносинах (як це намагається зробити Росія за допомогою своєї реваншистської політики) виникає ризик колапсу міжнародної системи, процес розпаду якої викликатиме подальше неконтрольоване примноження загроз [3, 35].

Адже агресивні дії Росії проти України стали порушенням не лише умов Будапештського меморандуму, а й низки інших міжнародно-правових договорів та актів, ключовими серед яких є Гельсінський Заключний акт 1975 р.; Угода про створення СНД від 8 грудня 1991 року; рамковий Договір про дружбу, співробітництво і партнерство між Україною та РФ від 1997 року, та десяток інших основоположних документів ОБСЄ. У цьому пляні доречно згадати дії РФ під час засідань Радбезу ООН, коли, розглядаючи найбільш важливі та доленосні питання, вона користується своїм правом вето і фактично паралізує та робить неефективною діяльність цього надзвичайно важливого безпекового органу.

У ситуації, що склалася, можна констатувати також фактичне руйнування принципів Вестфальської системи міжнародних відносин, започаткованої ще у 1648 році, основні елементи якої діяли досі. Головними пріоритетами Вестфальського світового порядку були національні інтереси та суверенітет держав-націй, зобов'язання дотримуватися положень міжнародного права та міждержавних договорів, невтручання у внутрішні справи суверенних держав. Відвертим нехтуванням принципів міжнародного права та зневагою світової демократичної спільноти є «пояснення» Росією своїх агресивних дій в Україні. Спочатку, 4 березня 2014 р. Владімір Путін у притаманному йому стилі заявив, що якщо погодитися, що в Україні відбулася революція, то тоді слід вважати, що на її території виникла нова держава, щодо якої Росія не підписувала жодних зобов'язуючих документів. Як зазначає росій-

ський історик і публіцист Д. Шушарін : «Гітлер і Путін не лише випустили на волю первісні інстинкти німців і росіян, а й легітимували, інституалізували дикунство, варварство, нерівність». МЗС Росії 19 березня 2018 року у такій же зухвалій формі «спростувало» свою причетність до порушень умов Будапештського меморандуму та звинуватило у цьому США, ЄС і нову українську владу, які нібито діяли «проти політичної незалежності та суверенітету України в порушення зобов'язань за Будапештським меморандумом» [5, 8; 9].

Як бачимо, всі ці цинічні та лицемірні заяви вищого керівництва сусідньої держави свідчать про те що путінський режим не зупиняється у прагненні досягнення своїх цілей.

Як зауважує професор Григорій Перепелиця, у зовнішньополітичному вимірі Росія намагається досягти статусу великої держави – повернути собі статус-кво. І сьогодні настав такий момент. Перш за все, цьому сприяла динамічна зміна системи міжнародних відносин у бік багатополлярності. Наслідком такої зміни стало послаблення ролі США, зумовлене глобальною фінансовою кризою 2008 року. Це спровокувало боротьбу за сфери впливу, в тому числі й у Європі. Цьому також сприяли цивілізаційні зміни характерні для XXI ст, коли почали об'єднуватися великі конгломерати народів і держав на базі спільних культурних чинників. Росія не мала достатньої критичної геополітичної маси, щоб репрезентувати себе як державу-цивілізацію. Вона створила доктрину «руссаго міра» і тепер силоміць повертає його. В інший спосіб, крім воєнного, вона не може цього досягти, адже економічно Росія не спро-

можна вести глобальну конкуренцію. Політико-дипломатичним шляхом РФ також не змогла досягти успіху. Тому ця держава обрала шлях руйнації світового порядку.

Це проявилось в дискредитації практично всіх інститутів міжнародної безпеки, руйнації угод, на яких базувався постбіполярний світ. Науковець наголосив, що мир встановлюється тільки в одному разі – після рішучої поразки агресора. Він згадав тридцятирічну війну, яка закінчилася Вестфальським миром, наполеонівські війни, які завершилися Віденським конгресом. Першу світову війну, яка увінчалася Вестфальським мирним договором, і Другу світову війну, яка закінчилася Ялтинсько-Постдамською конференцією. Професор Г. Перепелиця упевнений, що нова система міжнародної безпеки встановиться тільки після поразки Росії [4, 6; 7].

Проте, аналізуючи комплексно сьогоднішні події, які відбуваються на міжнародній арені (війна в Україні та Сирії, «заморожені» конфлікти у Придністров'ї, Нагірному Карабасі, Абхазії та Південній Осетії, поширення численних ультраправих та популістських рухів в Європі), виявляється, що ситуація все більше розвивається у напрямку невизначеності та нестабільності, що безперечно становить загрозу, як для України так і для всього світу.

Причиною цього на наш погляд, стало те, що міжнародні структури безпеки виявилися не готовими до такого розвитку подій.

Основні структурні елементи європейської та євроатлантичної безпеки – НАТО, ЄС, ОБСЄ – шукають термінові відповіді на регіональні та

глобальні загрози, що виникли внаслідок дій РФ. Зволікання грає на руку агресорові, дедалі погіршуючи стан міжнародного безпечного середовища. Унаслідок нинішньої кризи стали очевидними не лише вияви інституційної слабкості НАТО, ЄС та ОБСЄ. Йдеться, насамперед, про тактичні й стратегічні прорахунки в оцінюванні та розумінні природи постбіполярного середовища безпеки, яких припустилися як названі організації, так і ключові міжнародні гравці. Уявлення про зменшення ролі «жорстких загроз», насамперед на європейському континенті, виявилися передчасними. Російське вторгнення у Крим та анексія його території порушили військовий баланс сил у регіоні та вплинули на зміну конфігурацій, що склалися після «холодної війни». Тактика «залучення» РФ, або її умиротворення, що базувалася на загальній стратегії ставлення до Росії як партнера Заходу, зазнала нищівної поразки [ 8, 30; 31].

Росія початково зуміла показати події в Україні не як вторгнення й окупацію території іншої країни, а як частину виправданої реакції на цинічне захоплення влади Евросоюзом і НАТО. Навіть зараз багато хто на Заході не усвідомлює масштабів амбіцій та можливостей РФ. Кремль прагне розділити й дезорієнтувати Захід, розмити солідарність Європи та Америки і знову встановити свою гегемонію над сусідніми країнами, обмежуючи їхній вибір у сфері безпеки, щоб вони не загрожували пануванию режиму в Росії. Скрізь у Південно-Східній і Центральній Європі зростає російський вплив, тобто ні НАТО, ні ЄС не може функціонувати належним чином [ 6, 34].

Зрештою, всі ці дії призвели до того, що сьогодні фактично формується нова дуга нестабільності.

Вона тягнеться від Кавказу (Вірменія, Азербайджан і Грузія) через Україну та Молдову до Південно-Східної Європи (Боснія, Болгарія, Хорватія, Македонія, Чорногорія, Румунія, Сербія, Словенія), далі через Центральну Європу (Австрія, Чехія, Угорщина і Словаччина) до берегів Балтики (Данія, Естонія, Фінляндія, Німеччина, Латвія, Литва, Польща і Швеція). Усім цим країнам загрожують дії Кремля: від підкилимного льобіювання до прямого військового тиску Росії [7, 34].

Завдяки чому Росії вдається дестабілізувати ситуацію в світі? Чи причиною цього є «вдалі» дії самої РФ, чи можливо Захід дозволив їй це робити своїми запізнілими та неадекватними рішеннями?

Тож далі спробуємо проаналізувати основні прорахунки та хиби, які були допущені країнами ЄС та НАТО, щодо російської політики.

Перше, на що звернемо увагу – на недооцінку ідеологічної складової.

Історія міжнародних відносин не знала жодного суцільно мирного періоду, й постбіполярні часи не стали винятком. Проте, за цих часів утопічні ідеї «вічного миру» почали видаватися надто близькими до свого втілення. Вочевидь, особливу оманливу роль відіграв досвід попереднього століття: світові війни, революції і соціальні потрясіння, падіння тоталітаризмів, інтеграційні процеси регіонального і глобального масштабів. Останнім ціннісно-концептуальним внеском у поширення й утвердження небезпечної утопії «вічного миру», яка передбачає і пропагує можливість цілковитого

усунення воєн та збройних конфліктів з міжнародної практики, стала ідеологія так званої глобалізації.

Згідно з її постулатами зростання глобальної взаємозалежності зробить зброю й насильство непотрібними та невігідними. Однак водночас вона ігнорує той факт, що реальна взаємозалежність зазвичай асиметрична і саме ця асиметрія провокує нові конфлікти й суперечності, а отже, створює додаткові передумови збройних протистоянь [2, 15].

Фактично, із розпадом Советського союзу на Заході завчасно повірили у закінчення «холодної війни». ЄС та США основну свою увагу сфокусували на проблемах пов'язаних із країнами арабського світу та боротьби з ісламським тероризмом, тим самим не помічаючи, що біля самих кордонів ЄС та НАТО існує набагато більша загроза.

Роки, що минули після розпаду СРСР, майже стерли у колективній пам'яті європейців згадки про історичні й культурні джерела советського тоталітаризму імперіалізму; саме ці джерела, що нині живлять людинонависницьку ідеологію «русского міра», яка значною мірою тримається на визнанні за російським народом виняткової історичної місії, оскільки цей народ є носієм якоїсь особливої «російської ідеї». Згідно із тлумаченням Владіміра Соловйова «російська ідея» є не просто певним уявленням літераторів, філософів, релігійних діячів про російську націю, про місію Росії у світовій історії, а є «уявленням Бога про націю». Складається враження, що В. Соловйов пропонує не власне розуміння цієї ідеї, а візію самого Бога! Така зарозумілість притаманна майже всім розробникам російської ідеї (а це і Хомяков, Кіреєвський, і Тютчев,

і Достоевський, і Леонтьєв, і Бердяєв, і Трубецької та ін.). Кожен із них у той чи той спосіб пропагував поширення «православної духовності» (всеєдності, соборності) на все людство. Визнання за російською культурою якоїсь виняткової, притаманної лише їй «вселюдськості» (відомий вислів Достоевського) вочевидь розпалює уяву росіян месіанськими амбіціями, які суголосні імперським зазіханням кремлівської влади по відродженню імперської величі Росії, її виняткового значення у сучасному світі.

Це, зрештою, знайшло своє втілення у праві встановлювати кордони Росії згідно з уявленням її ідеологів і керманічів про історичні межі «русского міра». А це територія не лише колишнього СРСР, а й усі ті землі, де колись «ступала нога» російського колоніста чи поселенця, землі, до яких «дотяглися» російські православні проповідники [1, 5].

Таким чином, Захід виявився абсолютно не готовим до «гібридної» війни, яку сьогодні веде Росія, і яка проявляється та поєднується у різних формах: військовій, економічній, дипломатичній, інформаційній, культурній тощо.

Особливо – це проявляється в інформаційному пляні. Західним країнам дедалі важче боротися з цілодобовою російською пропагандою. Сьогодні, фактично, немає жодної впливової держави, яка б не піддавалась інформаційній пропаганді та кібератакам. У інформаційному пляні Росія постійно намагається дестабілізувати ситуацію у західних країнах, починаючи від прямого втручання у процес виборів і закінчуючи розпалюванням конфліктних ситуацій у проблемних регіонах.



І нарешті третє, що, на наш погляд, впливає на політику ЄС та НАТО щодо дій Росії, є фінансова складова.

Активний бізнес із ворожою державою – це не просто гроші, за які проводиться агресія. Він також робить вразливими об'єкти нападу а політиків – боягузами. Москва використовує п'ять колоні, створені на Заході залежністю від торгівлі й інвестицій. Енергетичне льобі у Німеччині багато років було надійним адвокатом російських інтересів, а в Австрії залишається таким і досі. Газопроводи РФ експортують корупцію навіть тоді, коли їх ще не прокладено. Гроші ворогів фактично безпосередньо вливаються у громадське життя об'єктів агресії [6, 34; 35].

Дедалі частіше доводиться чути з уст західним політиків про те, що необхідно послаблювати, або ж взагалі скасовувати санкції, запроваджені до Росії, оскільки це є великим тягарем для економік їхніх держав. Хоча слід зазначити, що з кінця 2017 – початку 2018 року ситуація в цьому пляні набуває дещо іншого характеру.

Економіка Росії, яка становить менше однієї десятої обсягу економік США і Європейського Союзу, продовжує слабшати. З початку 2014 року з країни виведено 55 млрд. доларів капіталу, скоротилися золотовалютні резерви. ЄС, один з основних покупців російського газу, почав активно шукати альтернативні джерела постачання енергоносіїв. Європа отримує 30% природного газу з Росії, але, враховуючи, що «Газпром» уже реалізовував загрозу відключення постачання як політичного важеля у минулому, європейці тепер шукають інші джерела енергії. Ціни на нафтопродукти знижуються, що формує бюджетний

дефіцит у Російській Федерації [9, 15; 16].

Та, незважаючи на здавалося б такі достатньо оптимістичні показники і заяви деяких експертів, нібито під дією міжнародних санкцій економіка РФ в найближчі роки має зазнати краху, слід розуміти, що Росія володіє ще достатнім запасом міцності, який дозволятиме їй і надалі дестабілізувати ситуацію і вести військові дії як в Україні, так і в інших регіонах світу.

В цьому пляні доречно звернути свою увагу на намагання Росії побудувати газопровід «Північний потік-2», що безперечно негативно вплине не тільки на економічне становище України, але й може мати колосальні наслідки для всієї Європи. Адже РФ використовувала економічні важелі для політичного тиску на ту чи іншу державу.

Таким чином, можна твердити, що Європа не крокує до процвітання і свободи. Вона задкує у жорсткий світ силової політики, де хто сильніший, той і має рацію, де правда в'яне перед натиском пропаганди, а етнічна належність (за старими уявленнями про спільну кров, мову й територію) означає більше, ніж сучасні правила демократії та міжнародного співробітництва [7, 34].

Треба усвідомлювати, що Путін не зупиниться, якщо його не зупинити. Так склалося, щот цю навалу мусить зупинити Україна – у тісній співпраці з західними партнерами, які поступово приходять до розуміння антицивілізаційного спрямування російської державної машини, її намірів дестабілізувати ситуацію не лише на постсоветському просторі, а й значно ширше – на теренах Європи, а за сприятливих обставин – і

світу. І частково Росії це вже вдалося саме тому, що суспільна думка і лідери західних країн дуже повільно усвідомлюють небезпеку російських імперських плянів. Пряме вторгнення російських військових підрозділів на терени України свідчить про те, що Кремль не вважає за можливе серйозно ставитися до будь-якого мирного плану врегулювання «української кризи». Росія налаштована обговорювати лише умови капітуляції. А вони вочевидь такі – визнання анексії Криму *by default* (без обговорень), бодай часткове визнання так званих «ДНР» і «ЛНР» як легітимних органів влади у певних анклавах (що рівнозначно створенню територій із «керованим хаосом», який розповсюджуватиметься на інші частини країни), можливе введення в ці анклави миротворчих сил ООН, федералізація навіть під гаслами широкої децентралізації, участь Росії в управлінні ГТС, значна її доля в українських стратегічних підприємствах, відмова від інтеграції з ЕС і НАТО, а також будь-яких інших оборонних союзах із західними партнерами [1, 5].

Таким чином лише перемога у війні, очищення українських земель від терористів і російських військ, усвідомлення нашими західними партнерами глобальної небезпеки, що походить від «руського міра» – запорука успіху в боротьбі з російською окупацією. При цьому, країни ЕС, які підтримують Росію сьогодні, повинні пам'ятати про наслідки такої підтримки завтра, тримаючи в пам'яті трагічні не тільки для Європи, але й для всього світу наслідки, до яких призвела політика гітлерівської Німеччини та російського комуністичного імперіалізму. Адже, зрозуміло, що метою

путінського режиму є підірив загальносвітової, а особливо загальноєвропейської системи безпеки.

### Bibliography and Notes

1. Білий Олег, Козловський Віктор, *«Демони Віши»*. Чи готовий Захід до радикальних зрушень у системі світової безпеки, "День" 2014, 2 вересня, № 161, с. 5.
2. Горбулін Володимир, *Безсилля провокує, або небезпеки утопії «вічного миру»*, [у:] *Україна і Росія: дев'ятий вал чи Китайська стіна*, Київ 2015, с. 13-17.
3. Горбулін Володимир, *Донбас і Крим: ціна повернення*, Київ 2015, 474 с.
4. *Криза сучасної системи міжнародної безпеки: причини та наслідки (за матеріалами міжнародної наукової конференції, яку організували Центр дослідження Росії та Центр інформації та документації НАТО в Україні в липні 2015 р.)*, [у:] "Зовнішні справи" 2015, № 7, с. 6-9.
5. Лоссовський Ігор, *До 20-ї річниці будапештських «гарантій»: агресія Росії проти України як чинник ерозії міжнародно-правових режимів нерозповсюдження*, "Зовнішні справи" 2014, № 11, с. 6-11.
6. Лукас Едвард, *До гібридної війни ми не готові: [про те, що заважає Заходу стримувати Росію]*, "Український тиждень" 2015, № 5, с. 34-35.
7. Лукас Едвард, *Час прокидатися: [про кроки, необхідні для боротьби за «цілу, вільну і мирну Європу»]*, "Український тиждень" 2015, № 19, с. 34-35.
8. Парахонський Б., Яворська Г., *Криза європейської безпеки в умовах російської агресії*, [у:] *Актуальні виклики та загрози регіональній безпеці: висновки для України*, Серія: Національна безпека, Випуск 6, Київ 2014, с. 30-33.
9. Шевцов А., Мерніков Г., *Європейська безпека під впливом викликів сучасності: порядок денний для України*, "Стратегічні пріоритети" 2014, № 4, с. 13-20.

# Social and Media Communication

**Yuriy Kalichak**

**THEORETICAL ASPECTS  
OF PROFESSIONAL TRAINING OF PRESCHOOL EDUCATORS  
IN UNIVERSITIES**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Юрій Калічак**

**ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ  
ФАХІВЦІВ ДОШКІЛЬНОГО ПРОФІЛЮ  
У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

*Abstract:* The article deals with the theoretical basis of the problem of training preschool specialists in the institutions of higher pedagogical education. The meaning of the basic concepts, in particular, “training”, “training of preschool educators”, “readiness of students for professional activity” is specified. It was determined that the vocational and pedagogical training is an integral system characterized by close interconnection of structural and functional components, the totality of which involves the formation of a student’s personality in accordance with the stated goal – to achieve a qualitatively new level of students’ readiness for the professional activity. The main tendencies of the process of forming the readiness of educators for work with children of preschool age at the present stage have been determined. It has been demonstrated that the vocational training at higher educational institutions provides for preparation for a diverse pedagogical activity in the educational institutions of different types and levels.

*Keywords:* education, training, vocational training, readiness, profession, vocational education, specialist of preschool education

Модернізація системи освіти в Україні, враховуючи політичні, соціально-економічні, культурні трансформації, світові тенденції глобалізації та інтеграції, зміни світоглядної парадигми, вимагає висококваліфікованого, конкурентоспроможного педагога. Відповідно зростають вимоги до професійної підготовки вихователів закладів дошкільної освіти, які б забезпечували гармонійний розвиток

дітей, створювали міцне підґрунтя для подальшої едукатії.

У Законах України *Про освіту, Про дошкільну освіту, Про вищу освіту*, Національній доктрині розвитку освіти в Україні, Концепції педагогічної освіти визначається національна політика щодо підготовки педагогічних кадрів, зокрема дошкільного профілю, спрямована на підвищення їхнього престижу та соціального статусу, за-

безпечення умов для професійного та культурного зростання.

Нині актуалізується проблема формування професійної компетентності вихователів закладів дошкільної освіти, спроможності творчо працювати у сфері дошкільної освіти, ефективного управління процесом едукації, сприяння адаптації особистості в сучасних реаліях життя, що детермінує переосмислення цілей підготовки вихователів закладів дошкільної освіти, їхню реалізацію на компетентнісно орієнтованій основі.

Теоретико-методологічні засади професійного становлення майбутніх педагогів, питання професійної підготовки та формування особистості фахівців дошкільного профілю, теоретичні проблеми імплементації компетентнісного підходу в систему освіти знайшли відображення в дослідженнях філософських роботах, працях психологів, та педагогів.

Різноманітність існуючих думок щодо сутності та змісту поняття «професійна компетентність майбутнього вихователя» зумовлює і відмінності у визначенні його структури. Багато авторів під цим поняттям розуміють певний обсяг професійно необхідних знань, умінь, навичок, глибоку обізнаність в питаннях виховання і навчання обов'язковим елементом професійної компетентності педагога [2].

Професійна компетентність – вид компетентності, що характеризує особистість в контексті здійснення нею професійних обов'язків. Дослідження І. Беха, А. Богуш, В. Бондаря, І. Зязюна, Е. Карпова, В. Кузя і низки інших авторів підтверджують думку про те, що поняття професійної педагогічної компетентності складніше,

ніж загальне поняття «професійна компетентність».

Компетентнісний підхід у галузі вищої педагогічної освіти орієнтується на кінцевий результат процесу едукації, скеровує його на формування у вихователя закладу дошкільної освіти готовності до ефективного використання зовнішніх та внутрішніх ресурсів (інформаційних, людських, матеріальних, особистісних), за своїм змістом поєднує інтелектуальні та практичні складові освіти; містить ідеологію інтерпретації змісту освіти, відштовхується від запроєктованого результату [4, 136-144].

Особлива роль дошкільного періоду розвитку у процесі становлення особистості визначає й особливі вимоги до вихователя. Вихователь обов'язково повинен усвідомлювати відповідальність за щасливе дитинство дошкільника та його долю, володіти високим рівнем розвитку емпатії, безпосередністю, емоційною врівноваженістю, творчою уявою, душевною щедрістю і т. ін. [13].

Формування професійної компетентності вихователів в період їх навчання у вищому освітньому закладі має певні особливості. Серед них: залежність ставлення до навчання, якості засвоєння предметних знань і сформованості професійних умінь від мотивації освітньої діяльності; залежність типу взаємовідносин фахівця з суб'єктами професійної діяльності від реальних взаємин, які склалися у студента з усіма учасниками процесу едукації у закладі вищої педагогічної освіти; залежність процесу управління розвитком особистості під час навчання, здійснюється в напрямі від зовнішньої форми до внутрішньої, від

якості взаємодії з учасниками освітнього процесу; залежність ефективності навчання від домінуючих психічних станів: урівноваженість є фундаментом адекватної, прогнозованої і зваженої поведінки, неврівноваженість – основою виникнення психологічних новоутворів особистості [13].

У сучасній педагогічній теорії та практиці існує необхідність усунення суперечностей між: вимогами сучасного суспільства в якісній підготовці вихователів закладів дошкільної освіти і недостатнім рівнем професійної компетентності випускників закладів вищої педагогічної освіти; потребою формування професійної компетентності вихователя та невизначеністю її змісту; набутими студентами науковими знаннями та способами їх практичного застосування.

Професійна підготовка фахівців – складний і тривалий процес, який здійснюється упродовж усього періоду навчання студентів у возі. На сучасному етапі рівень підготовки педагогічних кадрів, зокрема дошкільного профілю, не відповідає вимогам сучасної школи.

Глибокі духовно-моральні, суспільно-політичні, соціально-економічні зміни, що відбуваються в Україні, спонукають до реформування системи освіти, що дозволило б створити необхідні умови для розвитку й реалізації особистості, актуалізувати пріоритетність загальнолюдських цінностей, формування нового покоління, здатного навчатися упродовж життя, створення й розвиток цінностей громадянського суспільства. Вирішити означені завдання спроможний педагог із яскравими творчими здібностями, здатний до організації своєї про-

фесійної діяльності на інноваційному рівні, тому нині проблема підготовки фахівців до професійної діяльності має важливе педагогічне й соціальне значення.

Проблема професійної підготовки фахівців дошкільного профілю в педагогічних вишах є об'єктом уваги як теоретиків педагогіки вищої школи, так і педагогів-практиків, адже діяльність вихователів закладів дошкільної освіти – особливий вид професійної діяльності, зміст якої передбачає наявність глибоких педагогічних знань, сформованих організаторських здібностей, здатність творчо здійснювати процес едукації з урахуванням психології дитячого колективу, соціальних, сімейних умов, в яких відбувається формування особистості дитини.

Професійної підготовка педагогічних кадрів завжди перебувала у полі зору громадськості. Останнім часом особливу увагу науковців викликають різні аспекти формування професійної компетентності педагога, що стали предметом досліджень таких науковців, як: І. Зязюн, Н. Лобанова, А. Маркова, В. Олійник, С. Сисоєва, Н. Тализіна, Є. Шиянов та ін.

У праці Х. Шапаренко розглянуто технологію формування професійної компетентності майбутніх вихователів на засадах акмеологічного підходу з метою поліпшення якості їх підготовки до професійної діяльності в закладі дошкільної освіти [12].

Підготовка кадрів дошкільного профілю передбачає різні аспекти: психологічний (врахування нахилів, здібностей, індивідуальних особливостей); моральний (позитивне ставлення до професії педагога); прикладний (опанування системи про-

фесійно-педагогічних знань, умінь і навичок [5, 43].

У дослідженнях науковців (В. Андрущенко, В. Бондар, І. Зязюн, С. Сисоева та ін.) наголошується на необхідності підготовки фахівців нової генерації, спроможних адаптуватися до швидкоплинних змін у професійній діяльності, самостійно збагачувати професійні знання та власний професійний досвід упродовж усього життя. Професійна підготовка педагогів дошкільного профілю визначає рівень освіченості та вихованості майбутнього покоління. На цьому зосереджують увагу вчені, розглядаючи різні аспекти проблеми удосконалення змісту підготовки фахівців дошкільної освіти та набуття фаху вихователя [6, 8].

Спільним для більшості науковців є переконання, що система підготовки фахівців для сучасного закладу дошкільної освіти повинна орієнтуватися на особливості видів діяльності, а також на можливості дітей дошкільного віку. Для визначення науково-теоретичних засад, на яких може здійснюватися удосконалення якості професійної підготовки фахівців у закладах дошкільної освіти в умовах навчання звернемося до уточнення змісту цього процесу. У тлумачному словнику поняття «підготовка» трактується двояко: по-перше, як навчання, передача необхідних для чого-небудь знань і, по-друге, як запас знань, отриманих в процесі навчання чому-небудь.

Аналіз досліджень вчених (Л. Кондрашова, В. Лозова, В. Сластенін та ін.), дозволяє стверджувати, що педагогічна підготовка вихователів є цілісною динамічною педагогічною системою, зміст якої спрямований на

опанування студентами майбутньої професійної діяльності, особистісне зростання.

Вивчення психолого-педагогічних джерел засвідчує функціонування у науковому обігу понять «професійна підготовка», «професійно-педагогічна підготовка», «підготовка до педагогічної діяльності». Практично всі вони певною мірою стосуються підготовки фахівців у закладах вищої педагогічної освіти.

Одне з найбільш повних визначень поняття професійної підготовки наводить Т. Танько: професійна підготовка – це система організаційних та педагогічних заходів, які забезпечують формування в особистості професійної спрямованості, системи знань, навичок, умінь і професійної готовності, що, надалі визначається як суб'єктивний стан особистості, яка вважає себе здатною й підготовленою до виконання певної професійної діяльності та прагне її виконувати [8, 16].

Систему професійної підготовки педагогічних кадрів дошкільної освіти Ю. Косенко [3, 18], розглядає як специфічну галузь педагогічної освіти, що цілковито на неї орієнтована, у головних вимірах структурно її повторює й розвивається у напрямках еволюції останньої. Здійснюючи ретроспективний аналіз становлення й розвитку системи професійної підготовки кадрів дошкільної освіти в Україні у другій половині ХХ століття, науковець наголошує, що:

- система професійної підготовки педагогічних кадрів дошкільної освіти в державі (дошкільна галузь педагогічної освіти) і педагогічна система як педагогічний процес у професійному навчальному закладі – поняття не тотожні;

- система підготовки педагогічних кадрів для закладів дошкільної освіти функціонує в масштабах держави, а педагогічна система як упорядкована педагогічною технологією цілеспрямована організація навчання і виховання майбутніх фахівців (педагогічний процес) здійснюється в конкретному закладі освіти;

- функціонування системи професійної підготовки фахівців дошкільної освіти як підсистеми педагогічної освіти зумовлено станом розвитку суспільства і в усі часи визначалося політикою держави в галузі освіти [3, 19].

Професійна підготовка є конкретизацією поняття «підготовка», де термін «професійна» звужує все різноманіття способів існування підготовки до певної сфери застосування людиною набутих знань, умінь і навичок – професії [6, 19].

Слово «професія» походить від латинського «*professio*», що означає офіційно закріплене заняття, фах. Філософський словник кваліфікує професію як «сталій і відносно широкий вид трудової діяльності людини, що передбачає певну сукупність теоретичних знань і практичних навичок, набутих у результаті навчання й досвіду роботи» [10, 551].

Виникнення й відмирання професій пов'язані із розвитком продуктивних сил суспільства, еволюцією напрямів праці, змінами, що відбуваються в розподілі праці та її кооперуванні. Поглиблення професійного розподілу праці, об'єктивна необхідність удосконалення професійної майстерності людей внаслідок, як правило, свідомого обмеження їхніх інтересів поступово зумовили появу спеціальностей як різновиду трудової діяльності в

межах тієї чи іншої професії. Сучасне збільшення професій зумовлене подальшою спеціалізацією праці (диференціація професій), а також її універсалізацією (інтеграція професій) [10].

Діяльність людини є професійною, якщо:

1) передбачає інтелектуальні операції;

2) заснована на наукових знаннях і навчанні (самонавчанні);

3) має чітко визначену соціальну мету та спрямована на суспільний розвиток;

4) передбачає високий ступінь автономії для виконавця і для всіх представників цієї професії;

5) наявний високий ступінь відповідальності за власні дії та судження.

Отже, професію потрібно вивчати всебічно, адже професія – це стиль життя, стиль мислення, стереотип сприйняття світу, а також соціальний тип людини. Разом із тим, професія – це засіб єднання людей, що допомагає долати їхні часткові розходження й протиріччя.

Професіоналізм уже тривалий час є однією з найбільш актуальних тем у наукових колах, адже мова йде про якісний рівень, можливості реалізації здібностей людини в усіх сферах її життєдіяльності й вирішення проблем майбутнього. Професія стає важливою умовою та основою самовизначення індивіда.

У наші дні проблема професії, як і вміння якісно робити свою справу, набуває особливого сенсу. Професії виступають інститутами, що виникли історично, і констатують певну суспільну потребу в тому чи іншому продукті.

Умовою реалізації професії виступає людина-професіонал, в особисто-



сті якої віддзеркалюються спільні риси будь-якого працівника даного виду праці із привнесенням індивідуальних елементів.

Процес формування професіоналізму передбачає ціннісно-смыслову сферу, адже професійна діяльність належить до числа основних засобів вибору власного життєвого шляху. Його побудова матиме успіх лише за умови наявності особистісного забарвлення. Система ціннісних уявлень культури має бути інтегрована у смысловий простір професіонала, щоб трансформуватися у його особистісні цінності. Тільки тоді професіональна діяльність стане відображенням зрілої особистості, джерелом і формою реалізації життєвих цілей і цінностей.

Останнім часом інноваційна педагогіка постійну увагу приділяє питанням самовизначення, самоосвіти й самодіяльності, покладаючись усе більше на самостійну сутність людської природи. Професійна освіта розглядається як соціокультурний інститут, цілісний процес підготовки фахівця. Результатом професійної освіти є особистість, що володіє системою знань, умінь і навичок загального та професійного рівня, має комплекс якостей, що сприяють активному і продуктивному виконанню професійної діяльності, її вдосконаленню і розвитку.

Професійна підготовка – це особливий процес, метою якого є спеціально організована передача людині знань, умінь, навичок, ціннісних орієнтацій, у результаті засвоєння яких вона може бути готовою до виконання певної професійної діяльності.

Система професійної підготовки передбачає урахування необхідності формування всіх її компонентів у взаємозв'язку й у своєму складі повинна

мати всі необхідні для їх формування напрямки едукації.

У контексті нашого дослідження проблеми підготовки фахівців до професійної діяльності найбільш важливими вважаємо роботи, в яких розглядається зміст підготовки студентів до виховання і навчання дітей дошкільного віку. Професійно-педагогічна діяльність вихователя закладу дошкільної освіти відрізняється своєю складністю і багатогранністю. Вона пов'язана з ігровою, трудовою, музичною діяльністю, повсякденним життям тощо.

Автор професіограми педагога В. Сластенін, аналізуючи процес підготовки фахівця до його майбутньої професійної праці, звертає увагу на одну із складових цього процесу – готовність студента до включення у педагогічну діяльність. Він розглядає її як цілісний прояв особистості і «особливий психічний стан», що припускає наявність у суб'єкта образу, структури певної дії, пропонує розглядати готовність як діяльність, що включає в себе різного роду установки на усвідомлення педагогічного завдання, моделі вірогідної поведінки, визначення спеціальних способів діяльності, оцінку своїх можливостей у відповідності із майбутніми труднощами і необхідністю досягнення певного результату. Структурно ця готовність є складним синтезом компонентів [9].

На сьогодні існує два основні підходи до проблеми готовності: функціональний і особистісний. Готовність, як стійка характеристика особистості, передбачає: позитивне ставлення до того чи іншого виду діяльності; адекватні вимогам діяльності риси характеру, здібності,

темперамент, мотивації; необхідні знання, вміння, навички; стійкі професійно важливі особливості сприймання, уваги, мислення, емоційних та вольових процесів. Це тривала або стійка готовність. Вона діє постійно, її не потрібно кожного разу формувати у зв'язку з поставленим завданням. Будучи заздалегідь сформованою, ця готовність – суттєва передумова результативної діяльності.

Готовність як професійно важлива якість особистості характеризується станом зібраності і волевиявлення самостійного виконання своїх професійних обов'язків. Її сформованість допомагає молодим фахівцям швидко адаптуватися до реальних умов едукції, перебудовувати власну діяльність за умови виникнення непередбачуваних ситуацій, вона є передумовою успішного розв'язання поставлених завдань.

Аналіз наукових джерел дає підстави стверджувати, що готовність як якість і як стан у зумовлені стійкими мотивами і психічними особливостями, що характерні для окремої особистості. Її розвиток починається із знайомства зі світом професій. Надалі здійснюється засвоєння необхідних знань, умінь, навичок, здатності їх реалізувати в конкретних умовах професійної діяльності, зміцнення професійних мотивів, позитивного ставлення до обраного фаху, підвищення вимогливості до себе, самокритичності і т. ін. Завершується цей процес перетворенням готовності у стійку особистісну якість, яка уможливає успішне виконання реальних професійних завдань.

Таким чином аналіз психолого-педагогічних досліджень з проблеми готовності до педагогічної діяльно-

сти дозволяє стверджувати про те, що готовність випускника закладу вищої педагогічної освіти до професійної діяльності вихователя є цілісним утворенням, яке є результатом професійної підготовки вихователів у возі й передбачає мотиви педагогічної діяльності; риси характеру, адекватні вимогам професії; педагогічні здібності; знання і вміння, необхідні для успішного виконання педагогічної діяльності.

Професійна підготовка у педагогічному возі – це підготовка до різноманітної педагогічної діяльності в умовах закладів освіти різних типів і рівнів. Незважаючи на різноманіття профілів педагогічної професії, загальне у них одне – підготовка компетентного педагога, який володіє необхідними теоретичними та практичними знаннями, вміннями і практичними навичками.

Завдання педагога дошкільного профілю – утверджувати ідеали добра, справедливості, честі, милосердя, любові у дітей дошкільного віку. Гуманістичні тенденції розвитку сучасної української освіти зумовили зміну освітньої парадигми та висунули нові вимоги до професійної підготовки педагога. Студент не лише майбутній фахівець, але й освічена, розвинена, благородна, інтелігентна людина. Цілком очевидно, що ця людина повинна бути професіоналом, але це лише один із аспектів її цілісного буття. Утвердження погляду на майбутнього фахівця як цілісної особистості, розуміння важливості духовної гармонії всієї людської життєдіяльності повинно стати основою модернізації вищої педагогічної освіти. Система підготовки фахівця повинна бути спрямована на форму-

вання багатогранної, духовної, культурної, емоційно багатой, зі стійкою світоглядною позицією, етичними установками особистості фахівця.

Таким чином професійна компетентність охоплює всі сфери особистості, вона є провідною метою, досягнення якої має прагнути педагог у процесі свого фахового становлення, зокрема й вихователь дітей дошкільного віку. Професійна компетентність вихователів передбачає конструювання нового, цілісного утворення, ще не сформованого у студентів, не включених у безпосередню педагогічну діяльність або ще не усвідомленого ними, але яке може бути створене при цілеспрямованому, функціональному, системному підході до організації процесу едукативу у вищому педагогічному навчальному закладі.

#### Bibliography and Notes

1. Выготский Л. С., *Педагогическая психология*, Москва: Педагогика 1991, 480 с.
2. Зимняя И. А., *Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Авторская версия*, Москва: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов 2004, 42 с.
3. Косенко Ю., *Система професійної підготовки педагогічних кадрів дошкільної освіти в Україні з позиції історико-педагогічного дослідження*, [у:] *Збірник наукових праць: Педагогічні науки*, Випуск 51, Херсон: Видавництво Херсонського державного університету 2009, с. 17-22.
4. Луговий В., *Компетентності та компетенції: поняттєво-термінологічний дискурс*, [у:] *Вища освіта України* 2009, № 3 (додаток 1). Тематичний випуск «Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології», Київ: Генезис 2009, с. 9-14.
5. Мартинюк М., *Актуальні питання підготовки майбутніх учителів*, "Рідна школа" 2010, № 6, с. 40-44.
6. Нестеренко В., *Теоретико-методологічні засади підготовки майбутніх фахівців дошкільної освіти в системі заочно-го навчання*, Одеса 2012, 399 с.
7. Савченко Р., *Формування музично-педагогічної компетентності майбутнього вихователя та музичного керівника дошкільного навчального закладу*, Київ: Видавництво Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова 2013, 298 с.
8. Танько Т., *Теорія та практика музично-педагогічної підготовки майбутніх вихователів дошкільних закладів у педагогічних університетах*: автореферат дисертації ... доктора педагогічних наук, 13.00.04 Теорія і методика професійної освіти, Харків 2004, 41 с.
9. Сластенин В. А., *Профессиональная готовность учителя к воспитательной работе: содержание, структура, функционирование*, [у:] *Профессиональная подготовка учителя в системе высшего образования*, Москва: Высшая школа 1982, с. 14-19.
10. Філософський словник / Ред. В. Шинкарук, Київ 1986, 800 с.
11. *Українське національне дошкільня: вчора, сьогодні, завтра. Історичний аспект проблеми*, Івано-Франківськ 1994, 77 с.
12. Шапаренко Х., *Особливості формування професійної компетентності майбутніх педагогів дошкільної освіти*, [у:] *Наукові записки кафедри педагогіки Харківського національного університету ім. В. Каразіна: Збірник наукових праць* 2006, Випуск XVI, с. 251-260.
13. Яфаева В. Г., *Профессиональная компетентность педагога дошкольного учреждения в сфере интеллектуального развития детей*, [в:] "Дошкольное воспитание" 2010, № 8, с. 117-121.

**Serhiy Kozak**

**BELARUSIAN TOPIC IN THE UKRAINIAN EMIGRATION PRESS  
(ACCORDING TO THE "UKRAINSKI VISTI" NEWSPAPER,  
1945 – 2000, GERMANY, USA)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Сергій Козак**

**БІЛОРУСЬКА ТЕМА В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ПЕРІОДИЦІ  
(ЗА ПУБЛІКАЦІЯМИ ЧАСОПISY "УКРАЇНСЬКІ ВІСТІ",  
1945 – 2000, НІМЕЧЧИНА, США)**

*Abstract:* In the article there are analyzed the problems of the Belarusian emigrant life on the pages of "Ukrainian news" after World War II in various countries. In particular, it is about events in the life of the Belarusian community, the names of the figures of the Belarusian emigration, the joint Ukrainian-Belarusian events in countries such as Australia, England, Belgium, Canada, the USA, etc. A separate place in the article is devoted to the topic of relations between Belarusian and Ukrainian political emigration that remains one of the least investigated till today. It is important that both Ukrainians and Belarusians tried to unite in the modern conditions of political emigration, namely around the idea of the independence of their states. Therefore, taking into account the common interest of the two emigrations, the newspaper was not accidentally distinguished by constant attention to Belarusian subjects.

*Keywords:* newspaper "Ukrainski Visti", article, Belarusian emigration, events, statehood

Під час Другої світової війни поза межами Советського союзу опинилися мільйони його громадян, більшість із яких не хотіла знову повертатися до цієї країни. Передбачаючи це, уряд СРСР ще до закінчення війни розпочав широку підготовку до примусової репатріації своїх колишніх громадян. Зокрема, в Тегерані (1943-го) та Ялті (1945-го) він домігся від союзників відповідних постанов, що й стали основою

примусової репатріації, яка мала місце у 1945 – 1946 роках. Це була вкрай трагічна сторінка в історії підсоветських еміграцій (зокрема української та білоруської), що, як і загалом тема взаємин політичних еміграцій народів колишнього СРСР, досі залишається малодослідженою, а відтак і не знайшла належного висвітлення ні в Україні, ні в Білорусі.

Історію та проблематику української і білоруської еміграцій зі

зрозумілих причин науковці в обох країнах доволі активно вивчають лише впродовж останніх двадцяти – двадцяти п'яти років. Водночас, незважаючи на існування численних праць, які стосуються багатьох аспектів життя українців та білорусів у різних країнах після Другої світової війни, ще залишається чимало білих плям. Із поміж найменш досліджених є тема взаємин білоруської та української еміграцій і тема білоруської присутності на сторінках українських еміграційних видань.

У нашій статті на прикладі часопису «Українські Вісті» ми спробуємо зробити перші кроки у вивченні білоруської тематики на шпальтах української закордонної преси. Об'єктом дослідження стали публікації газети, яка з цього огляду є найбільш репрезентативною, оскільки з усіх українських періодичних видань, заснованих у Західній Європі після Другої світової війни, проіснувала найтриваліше – 55 років (1945, Німеччина – 2000, США) і є не лише найґрунтовнішим літописом української післявоєнної еміграції, а й містить низку матеріалів до історії та діяльності білоруської еміграції (зокрема, йдеться про події в житті білоруської громади, імена діячів білоруської еміграції, спільні українсько-білоруські заходи тощо) [12, 15-592].

Унаслідок Другої світової війни сотні тисяч українців з-над Дніпра і білорусів з-над Німану опинилися в різних куточках Західної Європи. Значна частина білоруської та української еміграцій була зосереджена у Баварії. Саме там, у придунайському місті Новий Ульм, 19 листопада 1945 р. вийшло перше число газети

«Українські Вісті», історія якої розпочалася в «найтяжчих і найбезвиглядніших умовах скитальства, без засобів і фінансових можливостей, лише за рахунок колосального напруження волі й пера бездомних вигнанців та за рахунок підтримки читачів, таких же вигнанців» [1, 1].

Прикметно, що ініціатива створення часопису належала середовищу українців зі східних і центральних українських земель, колу тих ідеологічно близьких людей, які, згуртовані досвідом спільного підсоветського минулого, прагнули об'єднання і в сучасних їм умовах політичної еміграції, зокрема навколо ідеї незалежної України [11, 376-377].

Такого ж об'єднання – навколо ідеї незалежності своєї держави – домагалася хоча й менш чисельна за українську, але також доволі активна білоруська еміграційна громада. Тож беручи до уваги спільність інтересів двох еміграцій, «Українські Вісті» не випадково вирізнялися сталою увагою до білоруської тематики. Це підтверджують, зокрема, віднайдені нами матеріали часопису за 1940 – 1950-ті роки: *Дружба* (про створення в Мюнхені Білорусько-українського міжстудентського комітету співпраці), *Гариць Шытшына* (огляд двох перших чисел журналу білоруської літератури на чужині), *Повідомлення про отримання видавничої ліцензії тижневиком «Беларускае слова» (Міхельсдорф, Баварія), Братерський привіт білорусам!* (вітання з роковинами БНР), *Свято незалежності Білоруси, Привітання* [з річницею БНР], *З життя білорусів у Бельгії, Білоруси організовуються, Білоруси в Англії, Білоруський Дер-*

жавний Центр за співпрацю поневолених Росією народів (розмова з Президентом Білоруської Народної Республіки Миколою Абрамчиком), *Пам'яті Янки Купали, Українсько-білоруський вечір, Тут йость і живе Беларусь, Безцінні скарби білоруської культури* [7, 15-320] тощо.

Ці та інші матеріали різних жанрів (інформації, повідомлення, замітки, інтерв'ю, репортажі, звіти, рецензії, переклади літературних творів) у перші два десятиліття після Другої світової війни розкривають зміст білоруської присутності у світі завдяки висвітленню таких подій і тем: історія створення та святкування річниць Білоруської Народної Республіки, яка свого часу тісно співпрацювала з Українською Народною Республікою [8]; значення дати 25 березня 1918 року в історії білоруського народу і урочистості з цієї нагоди в білоруських громадах на еміграції; історія та діяльність Ради Білоруської НР, що після падіння державності опинилася на еміграції, де продовжувала боротьбу за незалежну Білорусь; білоруський визвольний рух, зокрема в часи Другої світової війни; співпраця закордонного уряду БНР з українським Державним Центром; життя Білоруської автокефальної та Білоруської римо-католицької церков; плин організованого білоруського буття спочатку в Німеччині, а потім – за океаном; молодіжний білоруський рух поза Білоруссю; заснування Білорусько-українського міжстудентського комітету (БУМК) тощо.

Зміст значної частини цих матеріалів «Українських Вістей» вказує на політичну сутність білоруської

еміграції. Газета зазначає, що «і сьогодні численна білоруська еміграція, розкидана в різних кінцях світу, вперто продовжує боротьбу за свою державну незалежність, всебічно розбудовуючи, тепер уже в еміграційних умовах, своє громадське, політичне і культурно-мистецьке життя» [10, 1]. Розвиток цієї теми знаходимо і в статті про Другий з'їзд білорусів Канади. Прикметно, що подія ця відбулася у приміщенні Українського народного дому й розглянула такі важливі питання з життя білоруської громади в Північній Америці, як «Ситуація білорусів у Канаді» та «Визвольний рух Білоруси». Підсумовуючи роботу з'їзду, український часопис писав: заходи білоруської еміграції засвідчували, що громада ця «солідаризувалася з народом свого краю в боротьбі за визволення» [2, 4].

На шпальтах газети систематично друкували привітання та звернення на адресу білоруського народу з нагоди річниць БНР на зразок цього: «Редакція “Українських вістей” сердечно вітає братній білоруський народ, який у цей день святкує річницю своєї державної незалежності. Няхай живе Вольная и Незалежная Дзяржава вольнага беларускага народа» [9, 1]. Важливі подробиці щодо існування білоруської політичної еміграції додають нам, зокрема, матеріали про створення Білоруського міжпартійного координаційного комітету, який об'єднав Селянсько-робітничу партію визволення Білорусі, Білоруську незалежницьку партію, Білоруську народну партію та Білоруську селянську громаду. Водночас в одному з дописів «Українських Вістей» проаналізо-

вано момент прийняття України й Білорусі членами ООН як «з погляду зовнішньополітичного правового значення цього факту, так і особливо з погляду визначення справжніх причин, які примусили ССРСР піти на цей тяжкий для нього крок», і наголошено: «суперечливий історичний розвиток» висунув Україну й Білорусь на міжнародну арену як окремі нації, як окремі держави, що «стали поруч теоретично і юридично рівних собі 50-х держав світу» [5, 2]. Українське видання інформує і про зустріч президента США Ричарда Ніксона з білоруськими патріотами, що також засвідчує особне місце, яке посідала білоруська громада у США у той час.

Показовою щодо білоруської теми на сторінках «Українських Вістей» стала стаття *Тут йость і живе Беларусь!*, яка охоплює такі тематичні блоки: розповідь про III конвенцію білорусів Північної Америки, посвячення катедрального собору і білоруського народного дому в Нью-Йорку, річний з'їзд білоруської молоді, віче протесту проти поневолення Білорусі. Автор цієї статті, відомий український публіцист Михайло Воскобійник, зазначає, що «“повоєнна”, “нова” білоруська еміграція, яка перейшла через страдний шлях підсоветського життя, через війни і чистки від білоруських національних прикмет, знає справжню ціну організованому білоруському національному життю. Вона створила тут усюди свої національні клітини, свою національну Церкву, наукові й молодечі організації, свої мистецькі гуртки, свої поважні позиції в міжнаціональних установах і організаціях» [5, 2].

Про сталу увагу українського часопису до білоруського життя на еміграції і фактів білоруської історії свідчить також матеріал *Братерський привіт білорусам!* [4, 1]. Так, вітаючи з 31-ми роковинами проголошення Білорусі вільною і незалежною державою, редакція «Українських Вістей» висловила «всім білорусам і їх політичним та громадським організаціям братерське побажання мужньо й невтомно простувати шляхом остаточного завершення історичних рішень, винесених Радою БНР 25 березня 1918 р. у своїй національній столиці Менську!», і далі автор українського видання висловлює віру, «що жертви, щедро складені білоруським народом на вівтар своєї батьківщини, не пропадуть марно» і «у великій спільній боротьбі за національні держави здобудуть нові величні перемоги».

Завдяки матеріалам «Українських Вістей» на білоруську тематику, окрім уже згаданих, ми сьогодні можемо отримати відомості про перебіг таких подій громадсько-політичного, релігійного і культурного життя білорусів у різних країнах світу після Другої світової війни: історію створення парафій Білоруської автокефальної церкви (в Детройті, Клівленді, Нью-Бронсвіку, Нью-Йорку, Чикаго та інших містах), відкриття у Брандфордї (Англія) Білоруської римо-католицької парафії, до якої, за інформацією українського часопису, належали «білоруські воєнні емігранти»; заснування білоруської католицької студентської організації «Рунь» у Лондоні, яка займалася «братньою допомогою для католицьких студентів білоруської національності в Англії»; українсько-бі-

лоруський вечір в австралійському Мельбурні тощо. До слова, про цей захід, який відбувся 17 жовтня 1953 року на австралійському континенті, українська еміграційна газета інформує особливо детально. Адже це був «перший українсько-білоруський вечір дружби», де наголосили на «важливому значенні співпраці двох братніх народів, що їх єднає одна мета – визволення України й Білоруси з-під ярма московських імперіялістів-неділимців». У виступі перед численною публікою голова білоруської громади в Мельбурні пан Скабей на «історичних фактах довів вагу єдності наших народів у боротьбі проти напасників». Учасники заходу, зокрема, згадували про зустріч білорусів і українців на каторжних роботах з будівництва Білорусько-Балтійського каналу [13, 2].

Загалом публікації білоруської тематики в часописі «Українські Вісті» можна класифікувати за такими основними групами: 1. Матеріали про білоруські закордонні організації (Білоруська Національна Рада, білоруські політичні партії, Інститут науки й мистецтва, Наукове товариство імени Францішка Скорини, білоруські суботні школи для дітей, Студентське об'єднання, Союз білоруської молоді, мистецькі гуртки та ансамблі пісні і танцю в Клівленді, Нью-Йорку, Детройті тощо); 2. Матеріали, які містять відомості про *постаті*, «персональний склад» білоруської еміграції (редактор газети «Беларускій емігрант» К. Акула, проф. В. Жук-Гришкевич, керівник білоруського танцювального ансамблю Валентина Пашкевич, співак Павло Чопціц, відома декляма-

торка Раїса Журавська, священник Р. Матуліс, президент БНР Мікола Абрамчик, представник Білоруської Національної Ради пан Чеботаревич, професор, автор англomовної фундаментальної праці з історії білоруської літератури советського періоду Антон Адамовіч, голова Союзу білорусів у Бельгії Янка Житко, керівник білоруського хору в Бельгії пан Цвірко та ін.); 3. Матеріали, які містять відомості про *білоруські закордонні часописи та радіoproграми* («Бацькавщина» (орган БНР), білоруська редакція радіо «Визволення» (згодом «Свобода»), «Беларускае слова» (Міхельсдорф, Баварія), «Беларускій емігрант» (Канада), «Остатне вядомосьці» (Англія), часопис Білоруської секції при Інституті советознавства в США, літературний журнал «Шыпшына» тощо) [12, 15-592].

Зі сторінок «Українських Вістей» можемо довідатися й про те, що білоруська закордонна преса також систематично друкувала матеріали на українську тематику. Підтвердженням цього є, скажімо, передрук у числі 16 за 1 березня 1956 р. інформації з білоруського еміграційного часопису «Бацькавщина», який відзначив ювілейне число українського видання такою нотаткою: «19 лютого 1956 року вийшло тисячне число відомої української газети “Українські вісті”, яка появляється в Німеччині двічі на тиждень. Видання тисячного числа газети навіть на батьківщині, в умовах поневоленого народу, є немалим досягненням, а в умовах еміграційних – це є фактом першорядної ваги» [3, 1].

Присутність білоруської теми простежується упродовж усього існування «Українських Вістей», і осо-



бливо в перші два десятиліття після війни. Доволі широка й географія адрес тих білоруських подій, про які розповідають публікації газети: йдеться про життя білорусів щонайменше у п'яти країнах (Австралія, Бельгія, Німеччина, Канада та США) на трьох континентах. Зокрема, часопис містить повідомлення про громадсько-політичну та культурницьку активність білорусів у таких містах, як Детройт, Клівленд, Лондон, Мельбурн, Нью-Бронсвік, Нью-Йорк, Торонто, Чикаго тощо.

Осібне місце посідають матеріали, які вказують на глибину культурних взаємин українського і білоруського народів. Серед інших публікацій на цю тему привертає увагу оповідь про монументальну працю *Люд беларускі* Міхала Федоровського, п'ятий том якої вийшов у Варшаві 1958 р. (на прикладі змісту цієї розвідки досліджено тему взаємовпливів в українському та білоруському фольклорі) [6, 4]. Газета систематично друкувала художні твори білоруських письменників у перекладі українською. Причому стосується це творів і тих авторів, які перебували на чужині (зокрема, поета Масея Сядньова в перекладі Леоніда Полтави), і білоруських письменників-клясиків (Янки Купали, Максима Багдановіча та ін.).

Як бачимо, тематичний спектр білоруського життя в еміграційному часописі «Українські Вісті» доволі широкий. Ідеться про матеріали громадсько-політичної, релігійної та культурницької проблематики, які розкривають низку маловідомих і зовсім невідомих подій та фактів і таким чином слугують джерелом до ціліснішого вивчення як білоруської

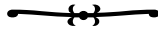
проблематики, так і взаємин еміграцій поневолених росіянами націй. Перебування на чужині стало спільною долею для емігрантів – вихідців із колишнього Советського союзу, зосібна для українців і білорусів. Ці «знаки спільної долі», яскраво окреслені в «Українських Вістях», зокрема на прикладі газетних матеріалів білоруської тематики, яку ми розглянули, засвідчують і єдність «загального фронту політичних еміграцій народів колишнього Союзу щодо боротьби за свою незалежність і самовизначеність народів, світове право жити незалежними країнами у приязні та дружбі» [5, 2]. Такий аналіз потрібен не тільки з огляду на повніше вивчення історико-культурного контексту у взаєминах українців і білорусів, а й для того, щоб із урахуванням досвіду співпраці двох еміграцій вибудувати формат цивілізованих відносин між нашими народами в сучасних умовах.

Особливості існування білоруської громади у світі, подробиці з історії творення білоруських громадсько-політичних організацій, церков, часописів, передумови їх появи, імена активних діячів білоруської еміграції (діяспори) і відомості про них, хроніка подій білоруського життя у різних країнах, історія білоруського молодіжного руху на чужині – ці та інші важливі подробиці зі сторінок українського еміграційного часопису розкривають складові того випробуваного на білоруську національну міць часом і обставинами фундаменту, завдяки якому білоруська еміграція також засвідчила приклад самоорганізації за складних умов повоєнного періо-

ду – той приклад, який є вкрай актуальним і нині, коли брати до уваги проблеми становлення громадянських суспільств як у Білорусі, так і в Україні.

### Bibliography and Notes

1. Багрянний Іван, *Великий іспит*, «Українські вісті» 1950, Число 39, 14 травня.
2. *Білоруси організовуються*, «Українські вісті» 1950, Число 53, 2 липня.
3. *Білоруський часопис про «УВ»*, «Українські вісті» 1956, Число 16, 1 березня.
4. *Братерський привіт білорусам!*, «Українські вісті» 1949, Число 25, 27 березня.
5. Воскобійник Михайло, *Тут йость і жыве Беларусь!*, «Українські вісті» 1958, Число 75, 5 жовтня.
6. Джуринка Кость, *Безцінні скарби білоруської культури*, «Українські вісті» 1959, Число 45, 4 червня.
7. Козак Сергій, *Раритети української діаспори*, Київ: Ярославів Вал 2017, 560 с.
8. Лебедзева В., *Дыпламатычная Місія БНР у перамовах з Украінай (1918р.)*, [Ў:] *Беларускі Гістарычны Зборнік*, Беласток 1999, Нумар 15.
9. *Привітання*, «Українські вісті» 1950, Число 26, 30 березня.
10. *Свято незалежності Білоруси*, «Українські вісті» 1950, Число 26, 30 березня.
11. *Українська еміграція: сторінки газети «Українські вісті» / Упорядкування С. Козака*, Київ: Літературна Україна 2014, 470 с.
12. *«Українські вісті» в Європі й Америці (1945 – 2000): бібліографія, покажчик змісту газети «Українські вісті»: У 2-х томах / Упорядкував С. Козак*, Київ: Літературна Україна; Ярославів Вал 2010, Том 1: 1945 – 1967, 592 с.
13. *Українсько-білоруський вечір*, «Українські вісті» 1953, Число 89, 5 листопада.



**Ivan Tsyperdiuk**

**UKRAINIAN HELSINKI HUMAN RIGHTS UNION AND RADIO LIBERTY  
(TO THE 30<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE CREATION OF THE UHHRU)**

King Danylo University, Ukraine

**Іван Ципердюк**

**УКРАЇНСЬКА ГЕЛЬСІНСЬКА СПІЛКА ТА РАДІО “СВОБОДА”  
(ДО 30-ЛІТТЯ СТВОРЕННЯ УГС)**

*Abstract:* The article deals with the features of cooperation between the Ukrainian Helsinki Human Rights Union (UHHRU) and the Ukrainian editorial office of Radio Liberty. The history of the formation of the Ukrainian Helsinki Group, on the basis of which the UHHRU was later established, was traced. The significance of materials released by the radio station for the formation of the UHHRU, the dissemination of ideas of the organization and objective informing of the public about the real state of affairs at the time of the beginning of democratic changes in the USSR were analyzed. It was indicated that UHHRU perceived the Ukrainian editorial office of Radio Liberty not only as a broadcaster of its ideas and materials, but also as a reliable information partner. It was investigated that cooperation between UHHRU and the Ukrainian editorial office of Radio Liberty became an extremely important example of the interaction of a public-political association with a foreign radio station.

*Keywords:* Ukrainian Helsinki Group, Ukrainian Helsinki Human Rights Union, the Ukrainian editorial office of Radio Liberty, dissidents

Створення та діяльність Української Гельсінської спілки (УГС) увійшли в історію як головний підсумок діяльності українських дисидентів у протистоянні з тоталітарним режимом у ХХ ст. Це був основний крок до появи багатопартійної системи в тоді ще советській Україні, а згодом і до проголошення незалежності держави.

Хоча в Советському союзі було заборонено діяльність будь-яких партій, окрім комуністичної, УГС відразу позиціонувала себе як чітка політична струк-

тура партійного типу, готова скласти конкуренцію комуністичній партії. Рішучість дій представників УГС була не випадковою, адже її основу становили колишні політв'язні советських тюрем і таборів. Влада чинила жорсткий тиск на нове громадсько-політичне об'єднання. Працівники міліції та КГБ постійно переслідували членів УГС, арештовували їх, намагалися дискредитувати в офіційних мас-медіях, влаштовували численні провокації. Незважаючи на горбачовську «відлигу», репресії могли

би бути значно більшими, якби не розголос, який отримувала діяльність УГС завдяки закордонним радіостанціям, а насамперед українській редакції радіо “Свобода”: “Осмислюючи боротьбу з тоталітарною владою за об’єктивне інформування українців, не можна не згадати про те, яку важливу позитивну роль у цьому відіграли західні радіостанції, що транслювалися українською та російською мовами. Радіо «Свобода», «Голос Америки», «Німецька хвиля», «Бі-бі-сі» періодично слухала в той час ледь не половина населення країни, до того ж, політично найактивніша. Будь-яка подія, що відбувалася в Києві чи Львові, після оприлюднення її через західні «радіоголоси», миттєво ставала загальноукраїнською. В умовах «горбачовської перебудови» це в’язало владу по руках і ногах, не дозволяючи діяти на власний розсуд. І це був великий політичний здобуток, що давав змогу розвиватись і рухатись вперед – до ще більшої політичної самоорганізації патріотичних і демократичних сил” [10, 40].

Дослідження співпраці УГС з українською редакцією радіо “Свобода” постійно привертало увагу науковців і правозахисників. Різні її аспекти у своїх працях висвітлювали О. Ремовська, І. Гель, О. Обертас, В. Куйбіда, В. Овсієнко, О. Ткачук та ін. Про становлення, діяльність та історію УГС випущено декілька альбомів із численними світлинами та документами, у періодиці опубліковано чимало інтерв’ю та спогадів учасників і свідків тих подій, де зчаста фігурують факти про важливість поширення матеріалів УГС українською редакцією радіо “Свобода”. Варто також зауважити, що альбом *Українська Гельсінська спілка у спогадах і документах* [11], у 2012 році на Форумі

видавців у Львові отримав спеціальну відзнаку від радіо “Свобода”. Однак ці дослідження та матеріали вимагають узагальнення та детальнішого наукового вивчення.

У запропонованій статті спробуємо проаналізувати специфіку співпраці Української Гельсінської спілки та української редакції радіо “Свобода”. Варто з’ясувати, наскільки важливими були матеріали, які оприлюднювала радіостанція, для становлення УГС, поширення ідей організації та об’єктивного інформування громадськості про реальний стан справ у час демократичних змін у державі.

7 липня 1988 року на багатотисячному мітингу у Львові проголошенням програмового документа “Деклярація принципів” було заявлено про створення Української Гельсінської спілки. Вона стала першою громадсько-політичною організацією в советській Україні, яка заявила про опозиційність до офіційного режиму. УГС стала закономірним продовженням діяльності Української Гельсінської групи (УГГ). Створення УГГ стало відповіддю на так звану другу хвилю масових арештів українських шістдесятників 1972 року. Упродовж року було ув’язнено Василя Стуса, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Леоніда Плюща, Данила Шумука, В’ячеслава Чорновола, Михайла Осадчого, Івана Геля, Надію Світличну, Івана Дзюбу, Семена Глузмана, Ігоря Калинця та багато інших. Загалом було засуджено понад сто осіб. Майже всі отримали значні терміни покарання або ж були відправлені на примусове психіатричне лікування. Тотальні репресивні заходи фактично поклали край руху шістдесятників і випуску самвидаву. Це зупинило також налагоджену на той час співпрацю шістдесятників з українською редакцією радіо

“Свобода”, яка систематично транслювала всі основні матеріали українського дисидентського руху. На цьому особливо наголошує дослідник українського самвидаву Олесь Обертас: “Велике значення в поширенні самвидаву на цілу Україну і СССР мало радіо «Свобода»” [5, 65]. Після розгрому шістдесятників ця перевага українського протестного руху була втрачена.

Василь Овсієнко, член УГГ, а пізніше член Всеукраїнської координаційної ради УГС, у своїх спогадах зауважує: “Влада була впевнена, що після «покоосу» шістдесятників 1972 року з «українським буржуазним націоналізмом», як вона йменувала все, що було пов’язане з проявами національної самосвідомості, не матиме ніякого клопоту років 10-15. Але вона помилилася” [2].

9 листопада 1976 року було оголошено про створення Української громадської групи сприяння виконанню Гельсінських угод (УГГ). Її засновниками стали письменник Микола Руденко, генерал Петро Григоренко, громадська діячка Оксана Мешко, письменник Олесь Бердник, юрист Левко Лук’яненко, мікробіолог Ніна Строката-Караванська, інженер Мирослав Маринович, історик Микола Матусевич, учитель Олекса Тихий, юрист Іван Кандиба. Вони підписали Деклярацію УГГ та Меморандум № 1. УГГ діяла на основі Прикінцевого акта Наради з безпеки та співпраці в Європі, підписаного в Гельсінкі США, СССР та європейськими країнами: “Держави-учасниці Гельсінського процесу, зокрема, зобов’язувалися дотримуватися прав людини в межах Загальної декларації прав людини ООН від 10 грудня 1948 року. Прикінцевим актом НБСЕ передбачалося, що виявлення фактів переслідування людей за переконання віднині викликатиме

юридично обґрунтовані претензії інших сторін і більше не буде трактуватися як втручання у внутрішні справи країни. Українські правозахисники вирішили скористатися цією нагодою, щоб показати світові, що в Україні порушуються елементарні права людини і нації в цілому” [12]. Наслідком створення УГГ стали чергові репресії. Упродовж 1978 – 1980 років було ув’язнено практично всіх членів-засновників організації, однак членами УГГ ставали щоразу нові люди.

Діяльність Української Гельсінської групи, яка через десять років стане Українською Гельсінською спілкою, була надзвичайно продуктивною. За перші три роки авторський колектив, яким вважала себе група, в умовах переслідувань і постійної загрози арештів підготувала сотні правозахисних документів, у яких повідомлялося про численні порушення прав людини в УССР.

На початок 1981 року всі члени УГГ були в тюрмах, кілька – в еміграції. Однак “з усіх гельсінських груп в СССР тільки українська продовжувала діяти у таборах. У неволі виходили її документи. Закордонне представництво Гельсінської групи видавало щомісячний бюлетень «Вісник репресій в Україні», діяв вашингтонський Комітет гельсінських гарантій для України, Українське видавництво «Смолоскип» імені Василя Симоненка видавало її документи українською й англійською мовами, інформаційні повідомлення лунали на «Радіо Свобода»” [4]. Діяльність УГГ, незважаючи на всі перешкоди, виявилася надзвичайно ефективною, особливо щодо постійного поширення матеріалів про порушення прав людини в СССР та советській Україні зокрема. Завдяки закордонним раді-

останціям і передовсім українській редакції радіо “Свобода” “міжнародні правозахисні організації стали пильно вивчати секретні справи ССРСР, і ЗМІ це висвітлювали. І тут перше місце належить радіо «Свобода» [7, 196]. Меморандуми, інформбюлетені, відозви практично щодня лунали в ефірі: “Документи і матеріали Групи поширювалися по всьому світі. Їх передавали радіостанції ВВС, радіо «Свобода», «Голос Америки», «Німецька хвиля» для слухачів у ССРСР. Ці передачі слухали щодня мільйони людей. Таким чином, наклад кожного документа становив мільйони примірників” [1, 329].

Однак ціна за виявлену громадянську мужність була надзвичайно високою: загалом члени УГГ відбули в тюрмах, таборах та на примусовому лікуванні в психіатричних лікарнях 170 років, загальний термін 39 членів УГГ становить понад 550 років ув’язнення. У таборі особливого режиму загинули Олекса Тихий, Юрій Литвин, Валерій Марченко і Василь Стус.

Боротьба з тоталітарним режимом заклала міцну основу для створення УГС. Як тільки Михайл Горбачов розпочав процес демократизації в ССРСР, колишні політв’язні-члени УГГ, загартовані протистоянням із совєтською репресивною системою, першими усвідомили, що Україні дається історичний шанс стати на шлях здобуття незалежності, і саме з цією метою легалізували свою роботу у вигляді громадсько-політичного об’єднання: “Українська Гельсінська Спілка була однією з найвідоміших опозиційних організацій національно-демократичного руху кінця 1980-тих – початку 1990-тих років: «У 1988 році УГС стала опозиційним об’єднанням номер один в усій УСРСР. Спілка мала свою політичну програму (згада-

на “Деклярація принципів”), представництва у різних регіонах, вона стала орієнтиром для багатьох дрібніших громадсько-політичних об’єднань. Про всі найактуальніші звернення УГС, усі організовані нею масові заходи розповідали в ефірі Радіо Свобода” [6, 53].

Голова Українського інституту національної пам’яті Володимир В’ятрович з приводу створення УГС зауважує: “Її творці, зокрема колишні політв’язні В’ячеслав Чорновіл та Михайло Горинь, ставили собі за мету перетворити організацію в політичну, згодом – в партію, опозиційну до комуністичної. Відразу після створення нової організації у 1988 році вона привернула увагу КГБ. Вже незабаром в їх документах УГС фігурує як найнебезпечніша для комуністичного режиму структура. І вони не помилилися” [9]. Очолив УГС багатолітній політв’язень, правозахисник Левко Лук’яненко. Основним документом, яким керувалася у своїй діяльності УГС, стала “Деклярація принципів”, у якій зокрема наголошувалося, що “УГС відстоюватиме дотримання передбачених Загальною Деклярацією прав людини, Пактами ООН та Прикінцевим Актом Гельсінської наради основних прав і свобод громадян, найперше – визнаної всім цивілізованим світом свободи висловлювати власні погляди і поширювати ідеї незалежно від кордонів” [3]. Цим документом УГС підтвердила, що є спадкоємицею діяльності УГГ і її робота ґрунтується на тих самих засадах і принципах.

Члени УГС, маючи значний досвід роботи із закордонними радіостанціями, усвідомлювали, наскільки важливим є розповсюдження документів та інформації про діяльність спілки в їхніх програмах: “Прізвища багатьох учасників політичного руху другої половини

80-х років були знайомі слухачам Радіо Свобода не один рік. Щоправда, якщо раніше вони фігурували в ефірі переважно як політичні в'язні советських таборів або діячі підпільного правозахисного руху, то тепер як громадські і політичні лідери вони заявляли про свої пляни на теперішнє і майбутнє України" [6, 51]. Зважаючи на стрімкі демократичні зміни в Советському союзі, вони прагнули нарощування потужностей української редакції радіо "Свобода", розширення її штату, збільшення географії трансляцій. Ці прохання керівництво УГС вмістило у спеціальному зверненні до конгресу США, яке було прийняте 1989 року: "[...]

радіопересилання «Свободи» українською мовою правлять за найважливіше джерело некомуністичної інформації для населення України. Ці радіопересилання надолужують нам відсутність свого радіо, своєї телевізії, своїх газет. Для українських слухачів пересилання українською мовою дуже важливі ще й тому, що комуністичні газети освітлюють мало і освітлюють зовсім необ'єктивно основну проблему сьогоденної советської дійсності – національну проблему. Отже пересилання радіо «Свободи» на цю тематику українською мовою становлять особливу вагу" [10, 49].

УГС сприймала українську редакцію радіо "Свобода" не лише як ретранслятора своїх ідей та матеріалів, але і як інформаційного партнера, зв'язок із яким, на відміну від попередніх років (коли самвидав передавали нелегальними каналами), можна було підтримувати звичайним телефоном. У цьому контексті надзвичайно важливу роль у становленні прес-служби організації відіграв журналіст та дисидент Сергій Набока, який був фактичним заступни-

ком В'ячеслава Чорновола, що займався в УГС інформаційним напрямком. До початку співпраці з УГС С. Набока очолював Український культурологічний клуб (УКК), створений 6 серпня 1987 року, який також ставив собі за мету відновлення державної самостійності України. Після створення УГС члени УКК ухвалили рішення колективно вступити до нього. С. Набока не тільки редагував газету УГС, активно поширював матеріали про її діяльність. Він став одним із перших кореспондентів української редакції радіо "Свобода" і пізніше так згадував про ці події: "Я ще пишаюся своєю роботою на українську «Свободу» в ті роки, дуже активно працювали... На українську «Свободу», ну, чи, може, 90-й, може, 89-й, не пригадую. Ті роки якраз, коли всі слухали, я дуже активно... трохи не кожного дня виходили в ефір, і непогано, як досі мені кажуть, тобто старалися, і багато хто слухав, і зустрічали просто на вулицях, дякували" [8]. Цікавим є також той факт, що згодом основою кийського бюро української редакції радіо "Свобода", що відкрилося в червні 1992 року, стали кореспонденти незалежного інформаційного агентства "Республіка", заснованого членом УГС С. Набокою.

УГС, спираючись на активну діяльність В. Чорновола, С. Набоки та його колег, удалося від співпраці з українською редакцією радіо "Свобода" домогтися максимального результату: про більшість подій, пов'язаних із діяльністю організації, повідомляли в ефірі. Наприклад, новина про підняття національного прапора в Запоріжжі: "Запорізька філія Української Гельсінської Спілки постала 22 липня 1989 р. У цей день відбулася установча конференція організації, а після неї на Фестивальній площі вперше у місті було

розгорнуто синьо-жовтий прапор [...]. Незабаром світ довідався про цю подію завдяки радіо «Свобода» [10, 147].

УГС проіснувала як самостійна організація неповних два роки, уже в квітні 1990 року на установчому з'їзді було оголошено про її розпуск і створення на її основі Української республіканської партії, за якою на довгий час закріпилася неформальна назва «партія дисидентів». За цей короткий час своєю активною роботою щодо активізації національно-патріотичної свідомости українців УГС вдалося започаткувати перехід до багатопартійної системи в донедавна тоталітарній державі. Особливу вагу в цьому процесі мала постійна трансляція матеріалів організації в ефірі української редакції радіо «Свобода».

Отже, проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що співпраця УГС та української редакції радіо «Свобода» стала надзвичайно важливим прикладом взаємодії громадсько-політичного об'єднання із закордонною радіостанцією. Використовуючи розвал СРСР, ведучи активну роботу щодо відстоювання громадських прав і свобод українців та відродження незалежної держави, УГС фактично не мала можливості інформувати ширші верстви населення країни про свою діяльність. Українська редакція радіо «Свобода» в цей історичний момент виконала місію посередника між лідерами руху опору, вчорашніми політв'язнями та громадськістю, надавши свої потужності для поширення інформації про їхню роботу. У наступні роки українська редакція радіо «Свобода» продовжувала співпрацювати з колишніми членами УГС, більшість яких стала відомими політиками та громадськими діячами, запрошувала їх до свого ефіру як гостей

та авторів, постійно віддаючи належне людям, головним результатом діяльності яких стало проголошення незалежності України.

### Bibliography and Notes

1. Гель Іван, *Виклик системі: український визвольний рух другої половини ХХ століття* / Ред. І. Езерська, Центр досліджень визвольного руху, Львів: Часопис 2013, 392 с., іл.

2. *День народження Української Гельсінської групи. КГБ салютує уламками цегли*, Web. 02.11.2018. <<http://www.istpravda.com.ua/research/2010/11/9/3656/>>.

3. *До 30-річчя Української Гельсінської спілки*, Web. 02.11.2018. <[http://cdago.gov.ua/index.php?option=com\\_content](http://cdago.gov.ua/index.php?option=com_content)>.

4. *9 листопада відзначається 40-річчя заснування Української Гельсінської групи*, Web. 02.11.2018. <<http://www.memory.gov.ua/news/9-listopada-vidznachaetsya-40>>.

5. Обертас Олес, *Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років)*, Київ: Смолоскип 2010, 300 с.

6. Ремовська Олена, *Говорить Радіо Свобода. Історія української редакції*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2014, 163 с.

7. Свєрстюк Євген, *На хвилях «Свободи»*: Короткі есеї, Луцьк: Терен 2004, 312 с.

8. *Сергій Набока*, Web. 02.11.2018. <<http://oralhistory.org.ua/interview-ua/551/>>.

9. *У Києві відзначать 30-річчя Української Гельсінської спілки*, Web. 02.11.2018. <<http://www.istpravda.com.ua/short/2018/10/25/153148/>>.

10. *Українська Гельсінська Спілка (1988 – 1990 рр.) у світлинах і документах*, Київ: Смолоскип 2009, 224 с.

11. *Українська Гельсінська спілка у спогадах і документах* / Ред. О. Шевченко, Київ: Ярославів Вал 2012, 816 с.

12. *Українська Громадська Група сприяння виконанню Гельсінських угод*, Web. 02.11.2018. <<https://helsinki.org.ua/articles/ukrajinska-hromadska>>.



**Mariya Kuznetsova**

## **THE INFLUENCE OF GENDER AND AGE STEREOTYPES ON THE IMAGES OF TV PRESENTERS OF POPULAR SCIENCE TV PROGRAMS**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Марія Кузнецова**

## **ВПЛИВ ҐЕНДЕРНИХ ТА ВІКОВИХ СТЕРЕОТИПІВ НА ОБРАЗИ ТЕЛЕВЕДУЧИХ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ТЕЛЕПРОГРАМ**

*Abstract:* The article highlighted the current social stereotypes of our time, in particular, gender and age. Their influence on production and quality of the popular science content presented in the Ukrainian TV space is investigated. The paper highlighted the professional risks and limitations in the television industry caused by these social stereotypes. It is established that gender stereotypes cause the appearance of a «glass ceiling» for women on the way to career growth in the media and in scientific journalism. It is established that women TV presenters in ukrainian popular science projects often confirm gender stereotypes, while in foreign TV projects there is the opposite trend for women TV presenters. It is established that men TV presenters both in Ukraine and abroad often confirm social stereotypes that were analyzed in this article.

*Keywords:* gender, gender stereotypes, glass ceiling, popular science TV Program, social stereotypes, TV Presenter

Сучасні засоби масової інформації не тільки впливають на аудиторію в напрямку формування в читача, глядача, слухача певної думки щодо тих чи інших подій і явищ, але й здатні формувати чи розвінчувати ті чи ті стереотипи за допомогою різноманітних інструментів. Кажучи про науково-популярний телеконтент, доцільно зазначити, що таким медіаінструментом можуть виступати і виступають комунікатори, зокрема тележурналісти у відповідних програмах.

А. Єршов стверджує, що «специфіка пізнавальної діяльності жур-

наліста полягає у тому, що в процесі пізнання для нього найбільш значущим є чуттєво-практичний контакт із дійсністю, наближеність до емпіричних форм людського досвіду, до проявів практичної, буденної свідомості людей. Завдяки цьому виникає можливість цілісного сприйняття людського буття» [9]. З цього випливає, твердить М. Бутиріна, що «оперування стереотипами (їх породження, легітимація чи руйнація) є невід'ємною складовою журналістської діяльності, що виявляється не тільки як творчий процес щодо ство-

рення інформаційного продукту, але й як конкретний специфічний спосіб осягнення дійсності” [5, 17].

Однак, хоча стереотипам у журналістській телепродукції з науково-популярним контентом присвячена достатньо велика кількість наукових розвідок, питання саме гендерних і вікових стереотипів у мас-медіях ситуація дещо інша. Науковці працюють над дослідженнями цього напрямку, однак питання, як гендерні та вікові стереотипи впливають на науково-популярний контент на телебаченні, на сьогодні залишається недостатньо вивченим. Тому ми спробуємо визначити, як соціальні стереотипи, зокрема, гендерні та вікові, впливають на виробництво і якість науково-популярного контенту, представленого в українському телепросторі. Тому ми намагатимемось актуалізувати явища стереотипізації, соціального стереотипу та його видів, виокремити найактуальніші гендерні та вікові стереотипи сучасності, визначити, як вони впливають на формування образів ведучих науково-популярних телепрограм. Гендерні стереотипи виокремлюватимуться в науково-популярних телепроєктах, трансльованих в українському телепросторі у період з травня по жовтень 2017 року.

Явище стереотипу досліджено зокрема такими науковцями, як М. Бутиріна, Н. Варех, А. Єршов, Д. Шнейдер та ін. Зокрема, М. Бутиріна, пишучи про вагомий вплив стереотипів масової свідомості, зазначає, що “відображення тих чи інших стереотипів у мас-медіях не тільки дає загальне уявлення про певні об’єкти, а й може дискримінувати людей, у про-

цесі зображення гендерних, вікових, національних чи расових особливостей” [4, 11].

Нонна Варех у дослідженні *Стереотип як засіб формування комунікаційної компетенції в системі мультилінгвальної освіти* акцентує, що, “комбінуючи свідомі і підсвідомі взаємодії, мас-медія створюють і активно поширюють соціальні стереотипи – культурну форму опису і пояснення дійсності” [6, 10]. Стереотип наділений як позитивними, так і негативними характеристиками, він так чи інакше впливає на свідомість і підсвідомість будь-якої людини: “Соціальний стереотип є універсальним механізмом розуміння навколишнього світу, передачі суспільно важливої інформації в процесі соціальної взаємодії, а також категоризації суспільства на основі яскраво виражених, соціально значущих характеристик. Крім того, соціальні стереотипи включають в себе інші види стереотипів, що поділяються за об’єктом стереотипізації на: гендерні, вікові, професійні, расові, етнічні та інші” [10, 24].

Особливий інтерес у контексті вивчення науково-популярного телеконтенту становлять гендерні та вікові стереотипи, адже безпосередній зв’язок телепродукту з аудиторією відбувається за участі комунікаторів – журналістів. Їхня манера поведінки, вік, зовнішність і образ в цілому – це те, що впливає на формування у глядача рівня довіри як до ведучого, так і до науково-популярного контенту, представленого у телепрограмі. Враховуючи такі виняткові функції в першу чергу ведучих, доцільно проаналізувати, які соціальні стереотипи, зокрема ген-

дерні та вікові, підтверджуються та руйнуються образами ведучих у науково-популярних телепрограмах.

У соціології поняття «стать» та «гендер» різняться біологічною і соціальною природою цих явищ. Г. Даудова визначає гендер як “систему цінностей чоловіків та жінок, їх ролей, характеристик і зв’язків, набутих ними, як особистостями, в процесі взаємовідносин і взаємодії, що визначається громадсько-політичним і соціально-економічним контекстом їх життя...” [11].

Отже, стать – це те, що людина має від природи від самого народження, тоді як гендер формується у результаті взаємодії із соціумом і відповідає категоріям «мужности» та «жіночности» з точки зору їх соціальних значень. Із цього розподілу випливають гендерні ролі, тобто “зовнішні прояви моделей поведінки, що дозволяють людям судити про міру приналежності когось до чоловічої чи жіночої статі” [7, 238]. Наразі не аналізуватимемо безпосередньо гендерні ролі ведучих та експертів науково-популярних телепрограм, однак вони невід’ємно пов’язані із формуванням гендерних стереотипів у суспільстві, зокрема зі шляхом їх розповсюдження за допомогою засобів масової інформації.

Проблема гендерних стереотипів досліджена у працях таких дослідників, як М. Бутиріна, Ш. Берн, А. Волобуєва, М. Гейлман, Г. Даудова, А. Іглі, В. Кириченко, Д. Медленд, В. Слінчук, М. Сухомлин, та ін.

Дослідники називають гендерні стереотипи підвидом соціальних стереотипів, що є, як зазначає В. Слінчук, “стандартизованими, стійкими, емоційно насиченими та ціннісно ви-

значеними образами, які ґрунтуються на усталених в соціумі уявленнях про «маскулинне» (чоловіче) та «фемінне» (жіноче)” [13]. Щодо українських реалій, то Л. Шпанер зазначає, що маскуліність – чоловіча риса, притаманна робітникові, який годує сім’ю і є соціально активним. Тоді як “головна жіноча характеристика – це її зовнішність, а такі характеристики образу як розум, інтелект, сила, воля не мають відношення до жінок і розглядаються як суто чоловічі характеристики” [15]. Ця ситуація склалася історично і частково зберігає свої позиції донині.

Доказом цього твердження є проаналізоване нами дослідження, проведене Соціологічною групою «Рейтинг» у жовтні 2015 р. щодо гендерних ролей розподіляються в українських родин і які гендерні стереотипи вони підтверджують чи розвінчують. Соціологічне дослідження дало наступні результати [8]: гендерний розподіл ролей в Україні сьогодні відповідає класичному гендерному стереотипу «жінка – берегиня, мати», для якої головна справа життя – гарна родина, охайна оселя, а її завдання – ними опікуватись, натомість «чоловік – голова родини», що виражається в можливості на власний розсуд розпоряджатись своїм часом, бути успішним у роботі, авторитетним у родині; чоловік – втілення сили, розуму і впевненості.

Це і спричинює різноманітні гендерні стереотипи. Одним із таких є гендерний стереотип про наявність так званої «скляної стелі» для жінок у питаннях побудови успішної кар’єри, неможливості для жінок займати вищі ланки правління в рамках їх професійної сфери діяльності,

натомість для чоловіків всі шляхи відкриті. Зазначимо, що «скляна сте­ля» для жінок, як у мас-медіях, так і в інших професійних сферах існує не тільки в Україні чи на тренax пост­советського простору, а й у розви­нених країнах світу. Соціолог Грант Торнтон проаналізував, як у країнах «великої сімки відбивається гендер­ний стереотип про «скляну стелю» для жінок. Було встановлено, що ке­рівні посади у цих країнах посідають жінки у 24% випадків, тоді як ще у 2015 році цифра становила 36%. 39% компаній у країнах «великої сімки» не мають взагалі жінок на керівних посадах [3].

Що стосується існування «скля­ної скелі» для жінок на телебаченні, а саме відсутности гендерного ба­лансу на телеекранах, то наше дослі­дження доводить, що жінок-ведучих науково-популярних телепрограм значно менше, ніж чоловіків. Зокре­ма, ми дослідили українські та закор­донні науково-популярні телепро­грами і фільми, що транслювалися в українському телепросторі у період з травня по жовтень 2017 року вклю­чно, аби виявити, чи витримуєть­ся гендерна рівність між ведучими цих програм, і виявили, що з-поміж 57 програм, у яких є ведучий / веду­ча, лише у 5 з них ведуча – жінка. Тоб­то маємо співвідношення 91% до 9% на користь ведучих-чоловіків. Варто також відзначити, що серед перегля­нутих телепрограм українських – меншість: лише 9 телепрограм, і з цих 16% лише в одній – ведуча-жінка (11%). Тож, згідно з аналізом, менше ніж у 2% випадків в українському те­лепросторі зустрічається жінка-веду­ча української науково-популярної телепрограми.

Мова йде про телепрограму *От­так мастак* (на момент жовтня 2017 р. транслювалася на телекана­лі «НЛО-ТВ»). Третій блок програ­ми – «Ігри розуму» – де ведуча Са­манта Даду робить рецензію на нові компютерні відеоігри. Власне, якщо спиратися саме на програми науко­во-популярні чи документальні, то Саманта Даду в окреслений промі­жок часу – єдина українська ведуча науково-популярної телепрограми в українському телепросторі. Це обу­мовлено й тим, що власне україн­ських науково-популярних програм і фільмів у рамках українського те­лепростору менше, ніж хотілося б, однак ситуація із закордонними те­лепрограмами засвічує аналогічні результати. З-поміж закордонних програм, трансльованих у цей промі­жок часу, 12,5% мають у складі веду­чих-жінок, котрі працюють як одно­осібно, так і в команді з чоловіками.

В науково-популярному проєкті *Руйнівники мимів* (англ. *MythBusters*, на момент травня 2017 р. транс­лювався на телеканалі «Discovery Science») є 2 команди ведучих з 2 та 3 осіб відповідно. Однак, на ці дві команди, що загалом складаються з п'яти осіб, лише одна жінка – Дже­ссі Комбс. Відзначимо, що у програмі *Оттак мастак* також є лише одна жінка-ведуча у команді із трьох осіб. Це може бути обумовлено гендерною дискримінацією та «скляною сте­лею» для жінок-телеведучих. Із іншо­го боку, програми за форматом могли не потребувати більше ведучих загалом чи ведучих-жінок зокрема, варто враховувати і те, що часто ведучим програми стає її автор і, відповідно, ситуація, що склалася, це не гендер­на дискримінація, а лише відсутність

жінок, що прагнуть створити власну телепрограму та виступити не просто її автором, а й ведучою.

Однак не можна оминати увагою закордонні науково-популярні телепрограми і фільми, представлені в українському телепросторі у зазначений часовий проміжок, у яких ведучі – це жінки, адже ці програми становлять виключний інтерес із точки зору вивчення гендерних стереотипів. Серед таких: *Шість королеви Генріха VIII* (англ. *The Six Queens of Henry VIII*, Велика Британія, 2016; транслювалася на телеканалі «Viasat History» у вересні 2017 р.) із Сюзанною Ліпском, *Жанна Д'Арк: Свята воїниця* (англ. *Joan of Arc: God's Warrior*, Велика Британія, 2015; транслювалася на телеканалі «Viasat History» у жовтні 2017 р.) із ведучою Гелен Кастор, *Геній Марії Кюрі: жінка, що осяяла світ* (*The Genius of Marie Curie: The Woman who Lit Up the World*, Велика Британія, 2013; транслювалася на телеканалі «Viasat History» у жовтні 2017 р.) з ведучою Жеральдін Джеймс, *Приховані загрози вікторіанської епохи* (англ. *Hidden Killers of the Victorian Age*, Великобританія, 2013; транслювалася в Україні у серпні 2017 р.) з ведучою Сюзанною Ліпском тощо.

Ми проаналізували образ – а саме поведінку і зовнішність – ведучих вищезазначених телепрограм і встановили ряд гендерних стереотипів, покладених у їх основу.

Так, програма *Руйнівники мітів* розвінчує гендерний стереотип, що чоловік – сильна стать, а жінка – слабка. Джессі Комбс є повноцінним членом своєї команди руйнівників мітів, нарівні з якими дівчина працює для проведення експеримен-

тів, деколи беручи на себе левову частину роботи – будує трампліни, проводить математичні розрахунки, ріже метал, власноруч тюнінгує автомобілі, змагається у перегонах із колегами-чоловіками (і, до речі, виграє) тощо. Джессі Комбс жодним чином не поводить себе і не має вигляду «слабкої статі», як в усталеному гендерному стереотипі. Ведуча, навпаки, розвінчує всі стереотипи «жіночності» у програмі – як манерою поведінки, так і зовнішнім виглядом: вона вдягнена комфортно для фізичної роботи (в чоботах, джинсах, футболці), не має макіяжу та «салонної» зачіски: «Амплуа Джессі розвінчує гендерний стереотип, що “чоловік – це сміливість, незалежність, сила, прагнення до влади і домінування, а жінка – ніжність, залежність, мрійливість, емоційність, покірність і слабкість”, як і той стереотип, що “жінки від природи не здатні управлятися з технікою” [12,209].

Варто зазначити, що гендерний стереотип про жінку-красуню, яка має гарний вигляд, яка повинна завжди залишатись молодою і привабливою, якнайкраще сьогодні демонстрований у телерекламі, розвінчується як *Руйнівниками мітів*, так і іншими проаналізованими телепрограмами, про які піде мова. Попри те, що образ старости довгий час не був у пошані в галузі мас-медійної комунікації (і важко заперечувати, що сьогодні він має інший статус), адже сьогодні практично неможливо побачити літню жінку-ведучу у прайм-тайм у телепрограмі будь-якого жанру [1], науково-популярний фільм *Геній Марії Кюрі: жінка, що осяяла світ* розвінчує цілком і повністю стереотип, що жінка не має права старі-

ти і що привабливою красунею вона може бути тільки в молодості. Ведучій фільму Жеральдін Джеймс, яка читала листи Марії Кюрі, нібито втілюючи саму Кюрі, на момент запису програми було 64 роки. Проте на її місці важко уявити молоду ведучу модельної зовнішності.

Так само руйнує стереотипи ведуча телепрограми *Жанна Д'Арк* Гелен Кастор, якій на момент створення фільму було 47 років. Вона строго вдягнена (піджак із сорочкою та класичні джинси), не має в образі нічого зайвого і уособлює сучасну успішну жінку-телеведучу. Як вона, так і решта телеведучих у проаналізованих нами закордонних науково-популярних програмах і фільмах розвінчують стереотип про те, що інтелект і мудрість – чоловічі атрибути, а справа жінки – бути вродливою, наївною і не надто розумною. Всі ведучі – науковці з тієї чи іншої галузі наук, найчастіше – гуманітарної чи суспільної: історики, культурологи, філологи. Вони – спеціалісти у своїх галузях і поведуться професійно у кадрі, розповідаючи наукові факти.

Що стосується власне українських нечисленних науково-популярних проєктів, в яких є ведуча-жінка, то вони частіше підтверджують вищевказані гендерні та вікові стереотипи. Повертаючись до науково-популярного проєкту *Оттак мастак* та його ведучої Саманти Даду, зазначимо, що “у ведучої ампула кокетки: вона грає з глядачем не тільки манерою подачі інформації, а й зовнішнім виглядом – яскраво нафарбована, легковажно вдягнена. Такий розподіл ролей у програмі якнайкраще відбиває гендерний стереотип “соціального конструювання мужності і

жіночності як опозиційних категорій із неоднаковою соціальною цінністю” [14]. Таке конструювання образу ведучої може бути обумовлено тим, що зараз українське телебачення активно популяризує, як ми вже зазначали, подібний образ жінки.

Телепрограма *Геній Марія Кюрі: жінка, що осяяла світ* становить інтерес ще й із тієї точки зору, що більшість популяризаторів науки у ній – жінки. З-поміж восьми осіб, які виступають у програмі (експерти та ведуча), п'ятеро – жінки. Це може бути обумовлено режисерським задумом, адже Марія Кюрі, про яку було знято цей фільм – перша жінка, яка отримала Нобелівську премію; вона стала першою жінкою, яку поховали в Пантеоні в Парижі; саме вона при житті як ніхто відчувала на собі прояви гендерної нерівності, зокрема в науковій спільноті. Враховуючи це, можна припустити, що режисер проєкту (який, до речі, чоловік – Гідеон Бредшов) цілеспрямовано залучив до фільму таку кількість жінок-ведучих та експертів, аби підкреслити роль жінки у науці. Поки що це не тенденція, а скоріше виняток з правила, адже в більшості науково-популярних телепроєктів як ведучими, так і експертами, як уже було встановлено, все ж таки виступають чоловіки.

Чоловічі образи ведучих у науково-популярних телепрограмах зазвичай відповідають основним класичним і найпоширенішим гендерним стереотипам: чоловіки-ведучі у проаналізованих нами програмах переважно підтверджують риси «маскулинності»: безстрашність і силу (ведучі, які, так би мовити, ходять по лезу бритви: беруть до рук

отруйних змій, проводять на собі небезпечні для життя експерименти тощо, – наприклад, Домінік Монаган у програмі *Дикі штучки з Домініком Монаганом*, Кріс Гамфрі у програмі *Тваринні інстинкти з Крісом Гамфрі та інші*), почуття гумору (ведучі, які можуть імпровізувати з гумором у кадрі, якщо формат програми дозволяє, наприклад, Грант Імахара, Сальватор Белечі, Адам Севідж у програмі *Руйнівники мітів та інші*), розум і впевненість (ведучі серйозні і мають вигляд науковця, наприклад, Ерік Томпсон у програмі *Всесвіт*, Ерік Мейєр у програмі *3 точки зору науки*, Джонатан Марклі у програмі *Історія далекого минулого та інші*).

Вік серед ведучих-чоловіків значення не має. У науково-популярних телепрограмах можна побачити чоловіків-ведучих віком від 20 до 90 років. Найстарший із них – Девід Аттенборо (89 років), ведучий науково-популярної програми *Великий бар'єрний риф із Девідом Аттенборо* (Велика Британія, 2015, транслювалася в липні 2017 року на телеканалі «Viasat Nature»). Однак найчастіше ведучі-чоловіки – це люди середнього віку, діловиті й охайні, часто – представники тієї чи іншої прикладної науки (фізик Мітіо Каку, зоолог Кріс Гамфрі, астрофізик Ніл Деграс Тайсон та інші).

Отже, у ході дослідження було встановлено, що гендерний розподіл ролей як в Україні, так і в інших країнах світу спричиняє формування в суспільстві гендерних стереотипів, які не просто сьогодні активно демонструються широкому загальному каналами масової комунікації, а й спричиняють появу «скляної стелі» для жінок різних професійних сфер

діяльності на шляху до кар'єрного зростання, в тому числі у сфері мас-медій, і, зокрема, в науковій журналістиці. Наприклад, у науково-популярних телепроєктах більшість телеведучих – чоловіки. Жінки виступають ведучими лише у 9% проаналізованих нами телепрограмах, що транслювались в українському телепросторі, і лише у 2% програмах зустрічається жінка-ведуча української телепрограми. Однак нами було зафіксовано іноземні телепроєкти, у яких жінки-ведучі та жінки-експерти кількісно домінують, що є позитивним кроком на шляху до формування гендерної рівності в рамках науково-популярної тележурналістики.

Також було зафіксовано поодинокі випадки розвінчання вікового стереотипу, що жінка має бути лише молодістю, особливо коли мова йде про телефір. Натомість було засвідчено, що образ старости, як для чоловіка, так і для жінки, в закордонній науково-популярній тележурналістиці сьогодні не є табуованим, однак поки що незвичним серед ведучих таких телепроєктів.

Чоловіки-ведучі науково-популярних телепрограм найчастіше є представниками середнього віку і підтверджують найпоширеніші гендерні стереотипи щодо властивої їм безстрашності, сили, розуму і самовпевненості.

Встановлено також, що жінки-ведучі українських науково-популярних проєктів частіше підтверджують гендерні стереотипи «жіночності» своїм образом: манерою поведінки, зовнішнім виглядом тощо; натомість ведучі-жінки аналогічних закордонних проєктів частіше розвінчують гендерні стереотипи «жіночності» –

демонструють власну фізичну силу, компетентність у наукових питаннях та вміння бути професіоналом своєї справи. Ця тенденція все чіткіше вимальовується в науково-популярних проєктах закордонного виробництва. На наш погляд, українські науково-популярні проєкти мають перейняти ці тенденції, адже вони безпосередньо впливають на довіру глядача і, відповідно, рейтинг телепрограми.

### Bibliography and Notes

1. *Ageism – The Role Of The Media In Supporting Ageism* Web. 16.04.2018 <<http://medicine.jrank.org/pages/59/Ageism-role>>.
2. Lorber Judith, *Separate and not Equal: the Gendered Division of Paid Work*, Yale University Press 1994, 335 pp.
3. Medland Dina, *The Little Black Book of Billionaire Secrets: Today's Gender Reality In Statistics, Or Making Leadership Attractive To Women* Web. 07.03.2018 <<https://www.forbes.dinamedland/2016/03/07>>.
4. Бутиріна Марія, *Мас-медія як середовище створення та функціонування стереотипів масової свідомості: автореферат дисертації ... доктора наук із соціальних комунікацій*, Київ 2009, 18 с.
5. Бутиріна Марія, *Явище стереотипізації у масовій комунікації*, [у:] *Поліграфія і видавнича справа* 2007, № 2 (46), с. 13-20.
6. Варех Нонна, *Стереотип як засіб формування комунікаційної компетенції в системі мультилінгвальної освіти*, [у:] *Держава та регіони*, (Серія “Соціальні комунікації”), Запоріжжя 2014, № 4, с. 9-12.
7. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Ред. В. Бусел, Ірпінь: Перун 2005, 1728 с.
8. *Гендерні ролі і стереотипи в Україні* (Опитування, проведене Соціологічною групою «Рейтинг»), Web. 04.03.2016 <<http://ratingpro.org/research>>.
9. Ершов А. А., *Взгляд психолога на активность человека*, Москва 1991, 159 с.
10. Жиентаева С. С., *Языковые средства реализации гендерных стереотипов в современной англоязычной художественной литературе*, Санкт-Петербург 2016, 89 с.
11. Кириченко Вероніка, *Гендер: сутність та понятійний зміст*, [у:] *Вісник Запорізького юридичного інституту*, Запоріжжя 2010, № 1, Web. 14.02.2018 <[http://www.vzjui/2010\\_1/10](http://www.vzjui/2010_1/10)>.
12. Кузнецова Марія, *Відбиття і руйнування гендерних стереотипів у науково-популярних телепрограмах*, [у:] *Новинний контент аудіовізуальних мас-медій у соціальному вимірі*, Київ: Інститут журналістики 2017, с. 207–212.
13. Слінчук В. В., *Соціальна типізація гендерних стереотипів у мові ЗМІ*, [у:] *Наукові записки Інституту журналістики*, Київ 2004, Том 17, с. 67-74, Web. 08.11.2017 <<http://journalib.univ.index.php?act>>.
14. *Словарь гендерных терминов*, Москва 256 с.
15. Шпанер Людмила, *Образ жінки у телерекламі: погляд психолога*, [у:] *Медіакритика* 2002, № 1, с. 152-161.



**Olena Zinenko**

**REVERSING THE VALUE OF PUBLIC SPACE  
AS A PLACE OF A PUBLIC EVENT REALIZATION**

Vasyl' Karazin's Kharkiv National University

**Олена Зіненко**

**ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЗНАЧЕННЯ ПУБЛІЧНОГО ПРОСТОРУ  
ЯК МІСЦЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ПУБЛІЧНОЇ ПОДІЇ**

*Abstract:* In article author considers public space as a communicative environment open to all. The researcher the question arise: Does the public space postulates a public event for the media, or, conversely, public events shape the importance of public space? The author highlights that meanings and functions of using public spaces as places for the implementation of a public event is important for understanding the processes of forming public opinion, working with sources and identifying manipulations by actors of public communication. The author identifies three levels of perception of the public space by the main actors of public communication – the authority, the public and the media. She offers tools for analyzing the impact of public events on rethinking the significance of the public space of the city using examples of the implementation of public events in the space of one of the large Ukrainian public places – Freedom Square in Kharkiv.

*Keyword:* public space, public event, actors of public communication, public opinion, manipulations

В епоху політичних, соціальних та економічних трансформацій привертає увагу активність публіки, яка впливає на переосмислення значення публічних просторів. Існування публічних просторів пов'язане як із контрольованими, так із стихійними процесами у суспільстві. Ініціатори публічних подій влаштовують акції, концерти, перформанси, паради, виставки в таких місцях, які не були для цього створені. Простором публічної події може стати як випадкове місце, яке оберуть ініціатори – людина або

група людей, – так і спеціально для цього побудована площадка. Вибір публічного простору для проведення політичної акції, організація культурного видовища або локальної ярмарки залежить від ініціаторів публічної події і є важливим фактором привернення уваги мас-медій.

Дослідник архітектури Йен Гел у книзі *Міста для людей* [2, 16-18] акцентує увагу на тому, що все більш популярним стає підхід до планування публічного простору як місця для людини. Так, площі парадів та шикую-

вання стають місцями для спілкування, розваг та відпочинку, з маленькими кав'ярнями та пивними барами, з пандусами та фонтанами, чопорні клясичні парки із постриженими газонами стають місцями для пікніків, автомагістралі поступаються місцем велосипедистам та ін.

Дослідник-урбаніст Ігор Тищенко в аналітичній записці центру аналітичних досліджень CEDOS *Що таке міський публічний простір* надає аналіз стану просторів публічного спілкування українських міст у контексті переосмислення постсоветської спадщини [17]. Він показує, що публічні простори постсоветських міст все більше сприймаються не як символи влади, а як комунікаційні або рекреаційні майданчики. Дослідник культури Олег Рибчинський [15] зазначає, що публічні простори завжди стають об'єктами політичного та економічного інтересу, символічними площадками боротьби за владу.

Визначенню поняття публічного, або громадського простору (public space) присвячена велика кількість соціологічних досліджень (А. Лефевр, Е. Гідденс, Ю. Габермас). Зокрема, Юрген Габермас розкриває значення цього поняття в концепції розвитку відкритого суспільства. У трактаті *Структурні перетворення у сфері відкритості* дослідник розглядає еволюцію громадського простору [1, 58-65] та прослідковує динаміку публічних відносин у трикутнику 'влада' – 'публіка' – 'медія (культура)' від Середньовіччя до наших днів та визначає публічний простір як комунікативне середовище відкрите для всіх, у якому народжується журналістика в її жанровому розмаїтті (від політичної до соціальної і розважальної).

Гене́за створення публічних просторів у контексті історії архітектури розкриває їх значення як територій сакральної дії, окресленої за допомогою спеціальних знаків, об'єктів, споруд. Здавна вони створювалися як території, призначені для колективного спілкування спільнот із вищою силою: природою, Богом, владою, розумом громади, – яке відбувається засобами відтворення специфічних дій, підпорядкованих символічній ієрархії дистанцій, рухів, ролей, інформаційних потоків.

Публічні простори з історичних часів ставали традиційним місцем мирних зібрань (давньогрецька агора, давньоримський форум, ринкові площі міст, селищні майдани тощо), та використовувались як поле боротьби за інтереси влади. Куба Снопек, польський урбаніст і теоретик архітектури у своїх дослідженнях зосереджує увагу на просторовій та архітектурній спадщині посткомуністичних міст та зазначає, що зміна політичної парадигми впливає на публічне буття у громадському просторі [16]. За советських часів окупаційна влада створювала простори нової соціалістичної комунікації, в яких архітектура визначала драматургію комунікаційних відносин. Такі площі існують і досі, одна з них в Україні – площа Свободи у Харкові (подібні існують у Москві, Росія, у Варшаві, Польща).

В цьому контексті виникає питання: «Чи обумовлює публічний простір дискурс публічної події в медія, або, навпаки, публічні події формують значення публічного простору?» Ми спробуємо з'ясувати, яке значення має переосмислення публічного простору для створення журналіст-

ських інтерпретацій публічних подій в мас-медіях.

Організація публічних подій, не підконтрольна і не цензурована владою, стала можливою в Україні тільки з моменту встановлення Незалежності у 1991 році. Зміна політичної парадигми призвела до включення в поле публічної діяльності нових агентів: громадських та культурних активістів, представників меншин, етнічних, професійних спільнот, комерційних структур, маргіналізованих груп та клубів за інтересами та призвела до необхідності переоцінки використання ресурсів громади, і це стосується не тільки публічних просторів, а й закладів культури та освіти. За советських часів контроль над використанням публічних просторів в Україні (УСРСР) спирався на чітко визначені естетичні та етичні норми комуністичної ідеології. Дозвіл на організацію публічних подій, включаючи відео та фотозйомки для преси, надавався виключно перевіреним професійним агентам («спеціально навченим людям», як ще й досі говорять в колах організаторів культурно-масових заходів).

У Статті 39 Конституції України проголошено, що “громадяни мають право збиратися мирно, без зброї і проводити збори, мітинги, походи і демонстрації, про проведення яких завчасно сповіщаються органи виконавчої влади чи органи місцевого самоврядування” [5]. Законодавчі процеси щодо встановлення правил використання публічних просторів у сучасній Україні здебільшого фокусуються навколо забезпечення безпеки учасників під час проведення масових акцій та протидії зловживанням та злочинам, що порушують права

та свободи громадян. Місце дії не визначається. Поняття “публічний простір” у законодавстві відсутнє. Зустрічається поняття “громадське місце” у Законі про заборону паління у громадських місцях [3]. Ґрунтовний розгляд цього поняття представлено у статті Тетяни Надобко *Поняття “громадське місце” в науці адміністративного права* [7]. Дослідниця ставить питання щодо визначення поняття “громадське місце” як одне із актуальних для галузі українського адміністративного права та надає авторське визначення цього поняття, як “вільне в доступі для необмеженого кола людей місце нежитлового та невиробничого призначення”. Тож, поняття “публічний простір” або “громадський простір” в українському законодавстві визначається імпліцитно через дозвіл або заборону дій, які можуть в ньому відбуватися.

Парадоксальною властивістю публічного простору як місця комунікативної дії є поєднання його матеріальної визначеності, окресленості як території фізичного буття, із використанням як точки виходу в інші – позапросторовий та позачасовий – виміри, за межі повсякденного, дозволеного. Обмежений у фізичному вимірі, публічний простір використовується ініціаторами (жерцями, владою, бізнесом, громадськими лідерами) для того, щоб відкрити шлях повідомленню публічної події, презентованому для публіки у фізичному просторі, до віртуального виміру – території вищої сили, якою у наш час стає не божественний промисел, а мас-медіа, в тому сенсі, як це презентовано, скажімо, у серіалі *Американські боги*.

Специфіка публічного простору у тому, що він є матеріальним об’єк-

том реальної дійсності, який має символічне значення. Його значення обумовлює сприйняття будь-якої активної дії в ньому як символічного повідомлення, але комунікативна дія конфігурує його матеріальну реальність, доповнюючи новими змістами. Все, що відбувається у цьому просторі у момент реалізації публічної події, стає особливим, бо апелює до архетипів вищих сил, пам'яті поколінь, вступає в діалог або у конфлікт з мітами минулого та відкриває нові можливості інтерпретації значень взаємодії публіки та її досвіду сучасності. На час реалізації публічної події публічний простір стає територією взаємодії колективного та соціального підсвідомого. А після проведення публічної акції цей простір громадського буття доповнюється новими змістами і зберігає цю інформацію в спогадах учасників та рефлексії мас-медій. Таким чином, публічний простір є водночас і плятонівською скрижаллю із відомими написаними значеннями і аристотелевською «табула раса». Проте важливим також є ефект впливу публічної події на переосмислення публічного простору, тобто не тільки пряме його значення, а й значення, якого він набуває під час проведення акції та після неї, тому ми виділяємо три рівні сприйняття публічного простору:

- *простір міста* із фізичними параметрами, розміром, побудовою, первісним або фактичним значенням (ярмаркова площа, паркінг перед супермаркетом, пішохідна вулиця або автомагістраль, підвороття, підвал або шкільний двір використовується для відповідних подій);

- *простір спектаклю*, який використовується політичною або комер-

ційною владою як декорація з метою створення нового змісту публічного спілкування або звернення до вже відомих патернів культурної взаємодії, програвання певних сценаріїв зацікавлених сторін (площа нової влади, місце влаштування видовищ та розваг);

- *простір комунікації* – місце, в якому громадяни мають право публічно висловлювати свої думки, збирати односторонній досвід і просто комунікувати у форматі громадських, просвітницьких акцій, концертів, свят та інших комунікаційних заходів.

Зазвичай увагу мас-медій привертають публічні події політичної тематики, проте культурні та просвітницькі акції є не менш цікавим об'єктом для спостережень. Розглянемо деякі приклади культурно-просвітницьких акцій, реалізованих у конкретному публічному просторі – площі Свободи у місті Харків, Україна в період з 2008 по 2018 роки. Для аналізу ми залучаємо відкриті дані – журналістські матеріали та коментарі свідків подій, опубліковані в Інтернет.

На відміну від традиційних площ європейських (в тім і українських) міст площа Свободи ніколи не була ринковою, а створювалась для радикальних меседжів революційного часу початку ХХ століття з метою пропаганди ідеології новоствореної советської держави. Вона вибудовувалась як площа-плакат, площа-екран, на якому народ пише свою історію. Історія площі Свободи перевантажена подіями – парадними, концертами, ярмарками, дискотеками, фейерверками, святами, відомостями про режисерів, акторів, архітекторів,

встановленими та не встановленими пам'ятниками, обласною радою, наметами, вуличними музикантами. З моменту розбудови площі у 1920-ті роки міська влада проводила у цьому просторі пропагандистські масові заходи за суворо регламентованим розкладом та затвердженою символічною структурою советських свят. Слід зазначити, що і назва майдану була іншою – площа імени чекіста Фелікса Дзержинського. Тож символічний капітал цього місця є таким потужним, що будь-який захід масового спілкування, який реалізується на площі Свободи у Харкові претендує на те, щоб стати резонансною публічною подією.

Рік 2008. Благодійний концерт гурту “Queen”, присвячений приверненню уваги публіки до проблем людей із СНІД. Гурт такого масштабу приїжджав у Харків вперше. Соліст Пол Роджерс співав разом із відеокопією Фреді Меркюрі, який помер 1991 року від СНІДу. При загальній місткості площі Свободи у 80 тисяч людей, концерт зібрав 350-тисячну аудиторію і встановив світовий рекорд за кількістю відвідувачів концерту гурту “Queen” [6], [8], [10], [19]. Харків запам'ятав цей день, і через 10 років, у 2018-му на площі знов зазвучала одна з пісень гурту “Queen”. У виконанні дитячого хору з рекордною кількістю виконавців у 3500 дітей – гостей та мешканців міста – прозвучала *Богемна рапсодія*. Цей номер готувався дитячими колективами різних шкіл міста декілька місяців, і для керівників хорових колективів став реалізацією їх професійних амбіцій, але кількість глядачів не перевищила кількість виконавців, це можна побачити у репортажах та на фото із цього

свята. Це була подія, яку чекали, але вона не збрала і п'яти тисяч глядачів, більше того викликала обурені коментарі у соцмережах. Свято проводилося департаментом культури міської ради та було присвячене Дню захисту дітей. Крім вищезазначеної композиції закордонного гурту діти танцювали під пісні советської доби та брали участь у флешмобі із дивним слоганом із розряду абсолютної правди “Діти Харкова за мир”. Цікаво звернути увагу на різницю в текстах повідомлень про подію від провладних мас-медій, у яких даються посилання на висловлювання речників міської ради та підкреслено піднесені коментарі від дітей. [8] Зовсім інше відношення до події знаходимо у матеріалі медіагрупи «Об'єктивно», яка не є підконтрольною представникам владних структур. Матеріал із красномовною назвою *На площі Свободи ходили слони і звучала «Богемна рапсодія»* показує іронічне ставлення журналіста до дійства як до абсурдного. Автор матеріалу ніяк не згадує офіційних осіб та слоган заходу [4]. За інформацією від учасників подій, захід було реалізовано із використанням адмінресурсу, у програмі концерту брали участь діти загальноосвітніх шкіл та інтернатів міста за розпорядженням освітніх підрозділів. За день до проведення свята дітей після уроків запросили на репетицію, яка тривала 4 години. Реакцію людей, які випадково стали свідками цієї репетиції, опинившись на площі у той момент, знаходимо у фейсбуці (орфографія авторська): «На Майдані Свободи (колишня площа Дзержинського) щось репетирують на напівзмонтованій сцені (поряд з колишнім пам'ятником Леніна). Звучить пісня:

все люди на більшій планеті повинні завжди дружити, повинні сміятися діти і в мирному світі жити... Музика: Юрій Чічков, слова: Михайл Пляцковський, 1980 р. (рік Олімпіади-80, яку бойкотували країни заходу через вторгнення СРСР до Афганістану наприкінці 1979-го року. – О. З.). Харківський варіант національної ідеї – “ленін у вишиванці” [19].

В коментарях до цього посту знаходимо відгук від дорослої людини, яка у советські часи брала участь в подібному заході, як учасниця танцювального колективу: «Mariya Yasenovska Это уже 3-й год они ее гоняют. Меня, как увидела это в 2016, такими флешбеками 30 летней давности накрыло!!! По-моему все танцующие дети города Харькова на момент 1985 имеют моральные травмы от этой песни» [19].

У цьому контексті доречно звернутись до висловлювання українського дослідника Бориса Потятиника щодо пропагандистських текстів тоталітарного суспільства, які він визначає як «квазі-комунікативні» та «ритуальні», бо в них «другорядними є не тільки комунікаційна, інформаційна функції, а й закони логіки, не кажучи вже про стилістичну довершеність. Інформаційну неконкретність у них часто супроводжує психологічна непереконливість, недостовірність і навіть абсурдність зображуваних подій. Пояснюється це тим, що партійно-советська преса, як інструмент влади, мало залежала від соціальних та психологічних реалій» [12, 100]. Використання архетипів советського минулого в штучно сконструйованому дискурсі публічної події репрезентує бажання влади керувати містом в авторитарному

форматі організаторів, маніпулювати громадською думкою через образи «квазі-стабільності» советського минулого в стилістиці пост-правди.

Чому ж агенти організації культурно-масових заходів звертаються до симулякрів советської доби? Чи може простір площі Свободи має настільки потужне символічне поле? Наведемо приклади, які дозволяють сказати, що використання інших кодів у структуруванні публічної події у пост-советському просторі площі Свободи можливе.

У 2012 році у Харків приймав один із матчів міжнародного чемпіонату з футболу «Євро 2012», що проводився одночасно в країнах-партнерах – Україні та Польщі. Ця подія змінила розуміння структури культурного дозвілля у Харкові, відкривши для городян новий формат масового спілкування у просторі міста. На площі, де раніше проводили офіційні паради, була влаштована фан-зона чемпіонату: встановлені великі телевізори, перед якими можна було сидіти за столиками, лежати на м'яких кріслах у вільному розташуванні на брукуванні площі, як на підлозі, по-домашньому, пити напої та їсти картопляні чіпси та дивитися футбол. Цікаво, що у проморолику до цієї події з площі “прибрали” пам’ятник Леніну, який був встановлений у 1960-ті роки за часів Советського союзу та зруйнованого під час подій Революції Гідності у 2014 році в рамках народної декомунізації. Про це повідомив національний телеканал ТSN [12].

Найрезонанснішою подією для Харкова у серії заходів фан-зони “Євро 2012” став марш голландських уболівальників у день матчу. Вільним кроком, без вишикування, від площі Сво-

боди до стадіону “Металіст” тисячі людей разом із голландськими туристам пройшли понад десять кілометрів помаранчевою (колір форми голландської команди) вболівальницькою колоною [18]. У параді із задоволенням брали участь мешканці міста, незалежно від статі, віку та футбольних уподобань. Сліди цих подій досі можна знайти у мас-медіях та у публіках у соцмережах у вигляді світлин, спогадів, де вони інтерпретуються користувачами як маркери позитивних змін у місті [18]. Постає питання: якщо б не ці події, чи був би можливим марш уболівальників проти Путіна у Харкові у 2013 році [13], який досі збирає “лайки” на Youtube-каналах.

Тож ми бачимо, що структура використання публічного простору для реалізації публічних подій залежить від об’єктивних суспільних домовленостей, законодавчих правил, індивідуальних уподобань та культурної пам’яті дійових осіб публічної події – ініціаторів, публіки та медій. Інтерпретувати ці взаємини можна в контексті аналізу дискурсу повідомлення публічної події за допомогою відповідей на такі питання:

- Яке значення мав публічний простір до влаштування в ньому публічної події? Для відповіді необхідно враховувати історичний контекст та розпізнавати конструкти колективної пам’яті, що мають проєкції у структурі дискурсу публічної події.

- Який доступ мав ініціатор до громадського простору? Об’єктивні знання про обмеження використання простору та умови участі у процесі реалізації публічної події надають можливість з’ясувати мотиви усіх зацікавлених сторін – ініціаторів, публіки та медій.

- Як поведилася публіка? В аналізі поведінки публіки слід враховувати фактори емоційного сприйняття публічної події залученими агентами, їх реакції на поєднання відомих та невідомих кодів, а також значення публічного простору, пов’язані із їх суб’єктивним досвідом окремих людей.

- Про що повідомили мас-медії? Порівняльний аналіз анонсів та ревізів публічної події надають можливість виявити комунікаційні розриви, факти маніпуляцій із метою впливу на соціум та мас-медії.

Використання публічного простору за його прямим призначенням, скажімо – ярмаркової площі для ярмарки, парку для відпочинку, стадіону для футбольного матчу, магістралі для пересування на транспортному засобі тощо є прийнятним для публіки практично не привертає уваги мас-медій або, якщо й коментується, то з точки зору відповідності нормі, естетики та емоційності сприйняття дій, що відбуваються у ньому. Небуденне, незвичне використання публічного простору стає символічним та інтерпретується публікою як надзвичайна подія, яка привертає увагу мас-медій.

Як бачимо, ініціатори, публіка та медії сприймають публічні простори не тільки як фізично визначені терени публічної дії, а й як символічні конструкти, що мають своє значення та історію. З інтенсивним розвитком міст та активізацією публіки, обумовлених еволюцією громадянського суспільства, публічні простори набувають значення громадських плятформ і виконують функції каналу комунікації для публіки та медій. Отже, з’ясування журналістами значень та функцій використання публічних

просторів як місць реалізації публічної події є важливим для розуміння процесів формування громадського інтересу, роботи з джерелами та виявлення маніпуляцій з боку дійових осіб публічної комунікації.

### Bibliography and Notes

1. Габермас Юрген, *Структурні перетворення у сфері відкритості* / Переклад із німецької А. Онишко, Львів 2000 318 с.

2. Гел Йен, *Міста для людей* / Переклад із англ. О. Любарської, Київ: Основи 2018, 280 с.

3. Закон України "Про заходи щодо попередження та зменшення вживання тютюнових виробів і їх шкідливого впливу на здоров'я населення" / Документ 2899-IV, чинний, поточна редакція, Web. 22.05.2018 <<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2899-15>>.

4. Івашкевич Вікторія, *На площаді Свободы ходили слони* и звучала «Богемская рапсодия», Web. 21.06.2018 <<https://www.objectiv.tv/objectively/2018/06/01/na-ploshhadi-svobody>>.

5. Конституція України. Документ 254к/96-вр, чинний, поточна редакція, Web. 13.09.2018 <<http://zakon2.rada.gov.ua/laws>>.

6. Концерт Queen у Харкові зібрав 300000 прихильників гурту, Web. 18.10.2018 <<https://www.5.ua/kultura/kontsert-queen>>.

7. Надобко Тетяна, *Поняття "громадське місце" в науці адміністративного права*, [у:] *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, Серія: Юриспруденція, Київ 2015, № 17, Том 1, с. 160-163.

8. *На площі Свободи пройшла масштабна акція «Діти Харкова – за мир!»*, [у:] *Офіційний сайт Харківської міської ради*, 2018, 1.06., Web. 18.10.2018 <<http://www.city.kharkov.ua/news/na-ploschi-svobodiproyshla>>.

9. Новосел Олександра, *"Хімічна форма найбільшого майдану України: що варто знати про площу Свободи у Харкові*, Web. 18.10.2018 <<https://kh.depo.ua/kh/himichna-forma-naybilshogo-maydanu>>.

10. *Від пл. Свободи до стадіону маршем пройшли уболівальники*, Web. 18.10.2018 <[https://www.youtube.com/watch?v=2flm\\_uTlWqc](https://www.youtube.com/watch?v=2flm_uTlWqc)>.

11. *Звіт про концерт Queen у Харкові*, Web. 17.10.2018 <<http://rock.cn.ua/queen-life-must-go-on>>.

12. Потятиник Борис, *Медіа: ключі до розуміння*, Львів: ПАІС 2004, 256 с. (Серія: Медіакритика).

13. *Путін х...о! Фанати Металіста і Шахтаря після матчу. Харків 30.03.2014*, Web. 17.10.2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=LloyKD8Eb-g>>.

14. *Заради Євро-2012 із центральної площі Харкова прибрали Леніна* (відео), Web. 17.10.2018 <<https://tsn.ua/ukrayina/radi-evro-2012-s-centralnoy>>.

15. Рибчинський Олег, *Ринкові площі історичних міст України* (уривок з книжки), Web. 19.10.2018 <<https://mistosite.org.ua/articles/oleh-rybchynskiy-rynkoviy>>.

16. Снопек Куба, *Площа спектаклю. Лекція*, Web. 19.10.2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=Ce-vxIQ3lc4>>.

17. Тищенко Ігор, *Що таке міський публічний простір?*, Web. 19.10.2018 <<https://mistosite.org.ua/articles/shcho-take-miskyi-publichnyi-prostir>>.

18. *Похід харківських фанатів і донецьких ультрас 30.03.14*, Web. 18.10.2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=so-WZqwprg>>.

19. *Svitlana Ryzhykova* / FB, Web. 19.10.2018 <<https://www.facebook.com/svitlana.ryzhkova/posts>>.

20. *350000 voices choired "Life must go on!" with Queen+Paul Rodgers in Kharkiv!*, Web. 14.09.2018 <<http://www.anti-aids.org/eng/news/infocampaign/350-000-voices-choired>>.



**Iryna Sakivska**

**UKRAINE IN “THE WASHINGTON POST” AGENDA SETTING  
IN FIRST QUARTER OF 2014**

Lviv Ukrainian Catholic University, Ukraine

**Ірина Саківська**

**УКРАЇНА В ПОРЯДКУ ДЕННОМУ “THE WASHINGTON POST”  
У ПЕРШОМУ КВАРТАЛІ 2014 РОКУ**

*Abstract:* The world press widely covered events on the Maidan in Kyiv and the beginning of the armed attack of the Russian Federation on Ukraine and the occupation of the Crimea.

“The Washington Post” is one of those media outlets that set the agenda for all the rest of the media in the United States; its publications directly affect local newspapers and TV networks, which are considered on a smaller scale.

The article considers Ukraine as a newsmaker in the US media from January to March 2014 in the agenda setting of the online version of the newspaper The Washington Post. At the same time, the focus is on the fact that through priming and framing effects “The Washington Post” is offering its readers what to think about Ukraine during one of the most important bifurcation periods in its history: while searching its own place in the community of European states.

*Keywords:* newsmaker, agenda setting, framing, priming, communication effects, print media, USA press, content analysis, media and society

Світова преса широко висвітлювала події на Майдані у Києві та початок збройного нападу Російської Федерації на Україну та окупацію Криму.

Аналіз контенту провідних американських газет щодо цих подій дозволяє побачити початок і розгортання війни Росії проти України (не тільки збройної, але й медійної) зі своєї перспективи рівновіддаленості від сторін конфлікту, показати, як ці публікації формують «порядок денний» насамперед

американської преси – щодо подій в Україні, а відтак, із перспективи часу, демонструють як цей медійний порядок денний починає впливати й на політичну реакцію на збройний напад Росії на Україну.

Формування такого «порядку денного» щодо початку Революції гідності у провідних американських мас-медіях наразі не привертало увагу дослідників.

Дослідники проблеми формування порядку денного в американ-

ських мас-медіях доводять, що “The New York Times” та “The Washington Post” встановлюють порядок денний для всіх решти медій у США, наголошуючи, що ці публікації безпосередньо впливають на місцеві газети та телевізійні мережі, які розглядаються в меншому масштабі. Таким чином цими лідерами формування порядку денного пропонуються вищі професійні журналістські стандарти того, що заслуговує на висвітлення у пресі при визначенні порядку денного, наприклад, новин місцевих щоденних газет [11, 911].

Встановлення порядку денного засноване на припущенні, що медії відвертим чином впливають на суспільство, обираючи для нього порядок тем, які вони вважають за потрібне висвітлити. Таким чином через засоби масової інформації формується громадська обізнаність та занепокоєння щодо певних питань. Коли мас-медії концентруються на певних питаннях і темах, громадськість схильна сприймати ці теми, як більш важливі, ніж інші. А це означає, що частіше певний інфопривід згадується у медіях, тим важливішим він видається його аудиторії [12].

З іншого боку, дуже мала кількість людей має безпосередній досвід із новинами в іноземних країнах. Для більшості преса – це єдине джерело інформації про події у світі. Висвітлення міжнародних новин грає важливу функцію постановки порядку денного у кожній країні. У запропонованій статті нас цікавить не так перший рівень порядку денного (праймінг), як другий, прихованіший рівень – фреймінг, коли фокус дослідження зміщується з, власне, висвітлення інфоприводу на висвіт-

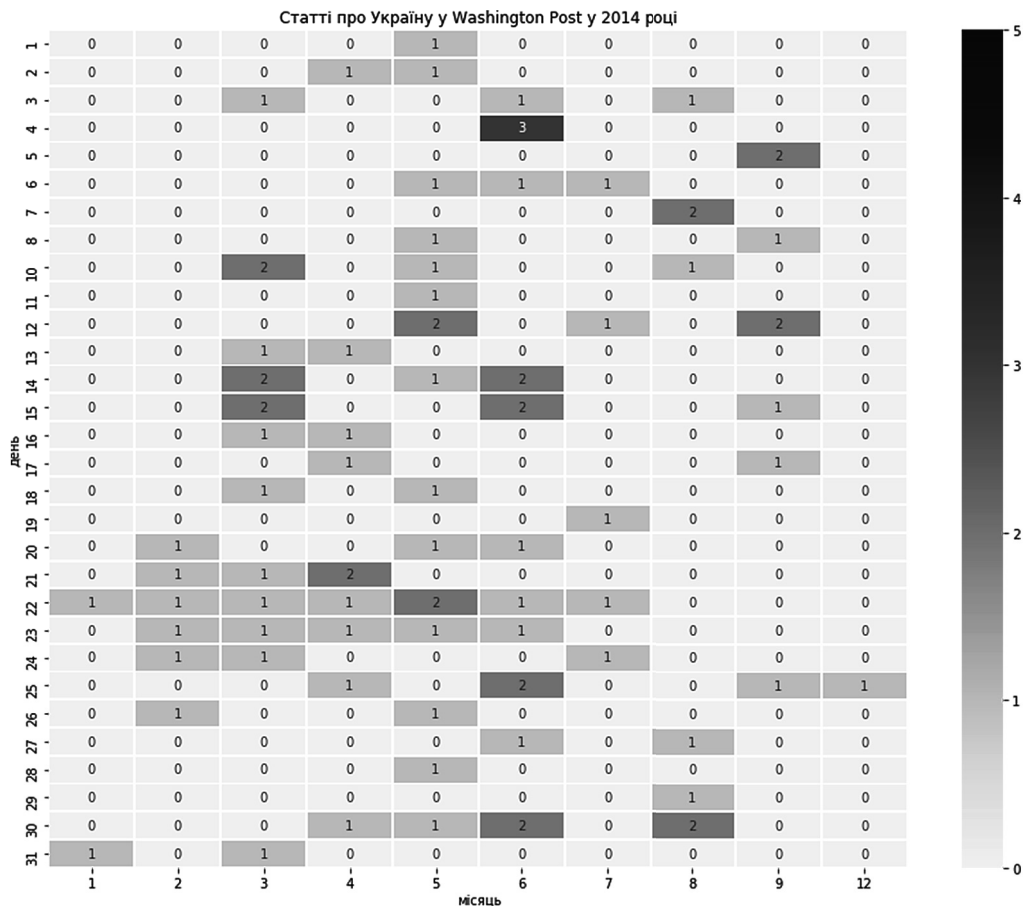
лення атрибутів цих інфоприводів, тобто важливим бачиться не лише сам факт приділення уваги Україні у іноземній пресі, як такий, а фокус на тому, що саме “The Washington Post” пропонує своїм читачам думати про Україну [16, 367].

У запропонованій статті ми намагатимемося проаналізувати встановлення порядку денного щодо подій в Україні від січня до березня 2014-го року в американській пресі – на прикладі онлайн-версії газети “The Washington Post”. Водночас ми спробуємо розглянути, наскільки частими були згадки про Україну у цій газеті в означений період і які головні фрейми формують образ подій в Україні.

У онлайн-версії газети “The Washington Post” за 2014 рік нами зафіксовано 89 статей, у яких згадувалась Україна. Ми згрупували всі згадки по датах публікації та відобразили на теплокарті (*heatmap*). Теплокарта це спосіб графічного представлення даних, при якому значення, відображені у матриці, відрізняються за допомогою кольорів. Теплокарти є відносно новим способом візуалізації даних, який виник із розвитком компютерної ери. Поряд з іншими графічними методами, теплокарти стають креативним синтезом різних способів представлення даних [17,183].

На даній теплокарті ми згрупували дані про статті відносно місяця по осі X та дня місяця по осі Y. На теплокарті детально відображаються найбільші “спалахи активності” у березні, місяці активної фази анексії Криму. Хоча збільшення кількості публікацій спостерігається з почат-

ком розстрілів демонстрантів на Майдані – після 20 лютого 2014 року. трагічності й драматичності перебігу цих подій: “Після того як принайм-



Так, у січні 2014 року у “The Washington Post” з’явилися лише дві статті, присвячені подіям Революції гідності. Обидва матеріали авторства Вілла Енглунда – московського кореспондента та заступника редактора закордонного бюро “The Washington Post”, лауреата Пулітцерівської премії.

Перший репортаж (під заголовком *Президент України та лідери опозиції в переговорах після ескалації насильницьких зіткнень*) написаний у Києві. Текст починається підсумком останніх подій у столиці України, загострюючи увагу реципієнтів на

ні два протестувальники померли від вогнепальних поранень, а інші знайдені побитими до смерті, переговори між Президентом Віктором Януковичем та трьома основними лідерами політичної опозиції, швидше за все, стануть останнім шансом очолити протестувальників і відвернути фізичну конфронтацію.” Водночас В. Енглунд пише про факти жорстокості щодо учасників Майдану: “До смерти було побито активіста Юрія Вербицького, жителя західного міста Львова, який був на вулиці Грушевського. Його викрали з київської лікарні [...] Ще одного чоловіка, якого

було викрадено із ним, Ігоря Луценка, було побито, але згодом його вдалося визволити. Тіло Вербицького було знайдено поблизу аеропорту” [7].

Журналіст виражає своє ставлення до президента України нейтральною лексикою, хоча вже тут задекларовані відступи від принципів свободи та демократії владною верхівкою в Україні, яка уособлюється зокрема й Партією регіонів: “Янукович стоїть на своєму, а на минулому тижні його партія проштовхнула нові жорсткі закони, що обмежують протести і свободу слова”. Також автор матеріалу нагадує читачам із чого все почалося, фокусуючи увагу на причинах конфлікту та динаміці процесу наростання громадського обурення: “Протест почався тоді, коли Янукович раптом відмовився від торгової угоди з Європою та звернувся до Росії за підтримкою. Рішуча незгода протестувальників швидко поглибилася: з’явилися вимоги про відставку президента. Протягом усього часу лідери протесту постійно наголошували на необхідності використання мирних засобів для досягнення своїх цілей” [7].

Як зауважувалося вище, важливою частиною репортажу є погляд із американської перспективи. Тим самим автор наближає інтереси читачів “The Washington Post” до подій, що відбуваються у далекій для них Україні, а також висловлює офіційну позицію уряду США щодо ситуації: “У Вашингтоні прес-секретар Державного департаменту Марі Гарф виголосила заяву про те, що Сполучені Штати «рішуче засуджують» насильство в Києві”. Також посольство США в Києві оголосило про скасування віз

українцям, яких вважає відповідальними у насильстві. Велике обурення уряду США викликали цільові напади на журналістів та мирних демонстрантів, включаючи затримання.

Тим не менш, Білий Дім оголосив, що “агресивні дії” членів крайньоправої групи “Правий Сектор” є неприйнятними і такими, що підривають зусилля мирних демонстрантів. Американський уряд також засуджував насильства угруповань “тітушок” проти мирних демонстрантів. Тут же автор дає пояснення цьому явищу, яке було названо за прізвищем одного із нападників, яких організував владний клан Януковича разом із владними силовими структурами (такими як Міністерство внутрішніх справ) проти протестувальників: “Проблема замовних убивць, які працюють від імені Януковича і відомі тут як «тітушки», стали потужним доповненням до скарг протестуючих” [7].

У другій статті із заголовком: *Знайдений викрадений український лідер протесту, розповідає друзям, що він був розп’ятий* йдеться про викрадення натхненника “автомайдану” Дмитра Булатова. Він не зміг назвати своїх викрадачів, проте в статті задується, що “вони говорили з російським акцентом”. Також Енглунд дає цитати іншого автомайданівця Сергія Полякова про ставлення проурядових нападників до Булатова: “Різали, жорстоко били і принижували. Він декілька днів був без їжі. Його довго катували. Вони хотіли дізнатись, хто нас фінансує”. Також у статті згадується, що у Києві спалили близько двох десятків автомобілів із львівськими номерами, а Львів – це осередок антиурядових настроїв.

У підпалах звинувачено найманих бандитів – “тітушків” (Хоча, як виявилось пізніше, до цих підпалів були насамперед причетні працівники Міністерства внутрішніх справ) [4].

На завершення американський журналіст цитує польське радіо і слова прем'єр-міністра Республіки Польща Дональда Туска, який заявив, що “боїться, що Росія втрутиться (в українські події. – І. С.) після Олімпійських ігор, що призведе до сплеску біженців у його країні”, готуючи своїх читачів до можливого повороту подій [4].

Знаковою, на нашу думку, лютневою публікацією є колонка авторства оглядачки “Washington Post” Енн Епплбаум (дружини тодішнього маршалка Сейму Польщі Радослава Сікорського), лауреатки Пулітцерівської премії, яка спеціалізується на темі національної та зовнішньої політики, зосереджуючи особливу увагу на Європі та Росії. У колонці *Українські мазки та стереотипи* Е. Епплбаум пояснює політичні кліше, які панували на той час на Заході щодо України, а також розвінчує міти і стереотипи, пов'язані з цими проблемами.

Вона детально пояснює американській аудиторії ситуацію із президентом України, який самоусунувся від здійснення конституційних повноважень наступного дня після публікації: “Українці мають президента Віктора Януковича, який надав собі диктаторські повноваження, а потім відмінив деякі з них; оголосив про перемир'я, а потім перервав його; претендує на виконання закону, але використовує бандитів, які виманюють журналістів із машин і стріляють у них” [15].

Тут же Енн Епплбаум описує роль сусідства з Росією та який вона має вплив на Україну. За її словами “братерська допомога” – “це советський вираз, який колись використовувався для обґрунтування советських вторгнень до Праги в 1968 році та Афганістану в 1979 році. «Братерська допомога» мала на меті запобігти знищенню советських маріонеткових держав – насильством чи миром”. Також тут вона додає, що ще у грудні 2013 року російський президент Владімір Путін назвав Україну “братською” країною, тим самим натякаючи на те, що бачить її як одну із маріонеткових держав. Водночас російська сторона заявила, що вона “готова надати всю необхідну допомогу, якщо братський український народ попросить про це”. На переконання журналістки це може бути натяком для проросійських організацій всередині України, що Росія готова втрутитися у будь-який момент [1].

Також у колонці розшифровується типовий вираз Путіна “анти-терористична операція”, який він використав ще для обґрунтування російського вторгнення до Чечні в 1999 році. На думку авторки, “саме тому багато людей відреагували з жахом на початку цього тижня, коли українське Міністерство оборони попереджало, що армія «може використовуватися в антитерористичних операціях на території України», цитуючи впливове у Європі видання “The Guardian” [15].

Енн Епплбаум демонструє як російська пропаганда провадить в медійному просторі гібридну війну проти України й розвінчує міт про пронацистські та профашистські настрої в Україні: ці терміни вживалися

“для опису широкого кола лідерів та груп опозиції. Підроблені світлини неіснуючих плакатів Гітлера в Києві поширюються в інтернеті” [1].

Енн Еплбаум наголошує, що західному читачеві варто пам'ятати, що брудний вал антисемітської, ксенофобної та гомофобної риторики у регіоні йде саме з російських медій, а також нагадує, що правих в Україні є значно менше, ніж у Франції, Австрії чи Голляндії [1].

Останій фрейм, який часто зустрічається як в українських, так і західних медіях пов'язаний із мовно-етнічною ситуацією в Україні, “щоб показати, що конфлікт в Україні є атавістичним, незрозумілим, народженим від глибокої етнічної ненависти”. Еплбаум наголошує, що цей конфлікт не є етнічним, а політичним: він розділяє “українців (як україномовних, так і російськомовних), які хочуть жити в «європейській» демократії з правами людини та верховенством закону проти українців (також російськомовних, як і україномовних), які підтримують недемократичний, олігархічний капіталістичний режим, політично та економічно залежний від Росії. Деякі прихильники владного режиму цілком можуть вірити, що вони борються з фашистами та войовничими європейськими гомосексуалами; інші можуть просто побоюватися, що глибокі реформи обмежать рівень їхньої заробітної платні”. Тому, переконує авторка, “це не боротьба за те, якою мовою говорити, або яку церкву відвідувати. Це глибока, фундаментальна суперечливість щодо природи держави, міжнародних зв'язків країни, її правової системи, її економіки, її майбутнього” [1].

Інші дві публікації, які привернули нашу увагу у лютому 2014 року (з огляду на їх опінієтворчу важливість та знаковість щодо поставленої в нашій статті проблеми) пов'язані із міжнародними новинами спорту, які водночас набувають політичного забарвлення. Насамперед це замітка *Українська олімпійська лижниця пропускає слалом на знак протесту проти насильства уряду в Києві*, де наводиться цитата із заяви українських спортсменів: “Ми, члени Національної олімпійської збірної України, обурені останніми діями Президента України Віктора Януковича, який втопив останні надії українців у крові, а не вирішив конфлікт через переговори», – написала вона. «Він порушив вічне правило Олімпіади – мир під час Ігор» [10].

Наступна публікація – авторська колонка Майка Вайса: *Олімпіада в Сочі: особисте вікно в українську ворожнечу*. В обох матеріалах видно проукраїнську позицію авторів, не зважаючи на нейтральність тексту та журналістські стандарти. Це зрозуміло уже із врізки: “У столиці (України) вже загинуло щонайменше 77 мирних жителів, багато з яких застрелила з гвинтівок урядова поліція. Вони вбили своїх власних громадян, тому що ослаблений диктатор, який маскується під президента, наказав їм стріляти” [18].

А також це можна помітити й далі, коли автор пише: “Нам сказали відвернутися від України, чия кривава столиця знаходиться на відстані двогодинного перельоту (з Москви), [...] чий президент почав цю спіраль насильства. Але я вже не можу просто відвести погляд. Я не можу просто схилити голову, одягнути собі

шори і піти висвітлювати наступну подію, після того, як я познайомився з Сергієм (Цукіло, відомим українським спортивним журналістом – І. С.) [18].

Водночас, під час подій 21 лютого, “The Washington Post” висвітлює локальні новини з Вашингтону, які напряму пов’язані з Україною. Тут уже можна помітити фрейми підтримки українців – через коментарі, які журналіст обрав для публікації. Так, цитуючи Ольгу Онишко, українську режисерку-документалістку, яка проживає у Бетесді, Мерленд, авторка публікації демонструє своє ставлення до подій: “Уряд не хотів, щоб люди отримували медичну допомогу. Вони затримували машини швидкої допомоги, що їхали на Майдан... Ми навіть мали літак, готовий відправити і забрати поранених, і ми мали лікарів, готових їх прийняти, але російські новини повідомляли, що американські солдати збираються приземлитися, тому цей плян було зірвано”. Також тут наводиться цитата отця Василя Харука з Вашингтона, який “здійснив тихішу місію: молячись цілодобово, щоб кровопролиття закінчилося, і щоб українці, нарешті, досягнули свободи та демократії, про які вони мріяли, що вони прийдуть із незалежністю від колишнього Советського союзу після 1991 року. Церква не повинна ангажуватися у політику, але ми маємо право молитися з людьми, які страждають та переслідуються”, – наголосив священик, чия громада плянує молитовне зібрання біля Білого Дому в неділю. “Молоді українці занадто молоді, щоб знати, яким був комунізм, але вони незадоволені тиранією. Бог не хоче, щоб люди були рабами” [3].

Тут же знаходимо й пояснення історичних подій та фактів для читачів “The Washington Post”: “Україна, колись житниця Советської імперії, боролася протягом багатьох років, щоб створити життєздатну демократію. Вона коливалася від авторитарних поривів до бунтівних заворушень, між прозахідною опозицією руху та традиційною проросійський елітою” [3].

Останній матеріал лютого того ж 2014 року авторства Вільяма Бута вийшов під заголовком: *Верховна Рада, після усунення президента, намагається консолідувати владу і звільняє ув’язнених*. Цей журналіст є керівником лондонського бюро “The Washington Post”; він висвітлював трансформації в Каталонії, Україні, Єгипті, Лівії, Іраку, Гаїті, Гондурасі і на Балканах. У Мексиці його робота була зосереджена на міграції, незаконному обігу наркотиків та реакції держави. На Близькому Сході він висвітлював ізраїльсько-палестинський конфлікт. В. Бут представляє хронологію подій, що відбувалися опісля повалення режиму Януковича: “Недільні події принесли найновіші драматичні зміни в країні, що зазнала протестів, оскільки Янукович три місяці тому відмінив курс на торговельну угоду з Європейським Союзом і звернувся до Росії за економічною допомогою. З тих пір 88 осіб загинули під час демонстрацій та зіткнень із поліцейською службою та силами безпеки, що завершилося імпічментом президента під час парламентського голосування у суботу.” Тут же він зазначає, що незважаючи на перемогу продемократичних сил, в Україні все одно залишається проблема у тих регіонах, які схилиються

у своїх симпатіях більше до Росії, ніж до Європи. А також звертає увагу читачів, що на Півдні Криму місцеві чоловіки ополчуються, щоб протистояти рішенням нового уряду [2].

Велику увагу також В. Бут приділяє реакції уряду США на втечу Януковича, зауважуючи, що: «Білий дім опинився у темряві. «Він пішов» (йдеться про президента-утікача Януковича. – І. С.), – заявила радник з питань національної безпеки Сюзен Еріс Райс в неділю на *Зустрічі з пресою* на NBC. «Він забрав свої речі, меблі... Вчора ми знали, де він знаходиться, сьогодні ми не впевнені». Водночас подається цитата С. Е. Райс, що вони працюватимуть із Міжнародним валютним фондом, щоби Україні надати фінансову допомогу, оскільки її економіка була дуже нестабільною, а також згадується про телефонну розмову Джека Лью з лідером опозиції Арсенієм Яценюком, де Україні обіцяно широку підтримку. Також згадується Росія у контексті її реакції «на швидкі зміни в Україні, – колишній советській республіці, яку Москва розглядає як зону своїх життєво важливих стратегічних інтересів» [2].

Згідно із теплокартою, у березні пік повідомлень про Україну приходиться на 10-16 березня, а потім на 21-24 березня. Всього у березні про Україну вийшло 15 матеріалів, більшість із яких присвячені детальному огляду перебігу подій анексії Росією Криму.

Уже 3 березня 2014 року було опубліковано перша замітка про Крим із заголовком *Російські буксири та військові кораблі оточують українське військово-морське судно*. Після цього наступний матеріал датований аж

10-тим березня, коли вийшла стаття Ентоні Файола та Керол Морелло із драматичним заголовком *Білий Дім запрошує українського лідера на візит, у той час коли російські збройні сили намертво хапаються за Крим*. Тут розповідається про зустріч у Вашингтоні з прем'єр-міністром Арсенієм Яценюком, у той час, коли російські війська уже ввійшли в Крим: «Вони оточили кордон... та заблокували українське телемовлення в цьому густонаселеному російськомовному регіоні, який знаходиться у більш ніж в 400 милях на південний схід від української столиці». Тут же повідомляється про те, що у Крим переміщено понад 18000 проросійських військових, які розосередилися по всьому регіону. Крим тут порівнюється із розміром штату Массачусетс – для наближення інтересу американських читачів “The Washington Post” до подій у далекій європейській країні [8].

Також подається цитата з виступу на прес-конференції в Києві Посла США в Україні Джеффри Р. Пайетта, який заявив, що зустріч президента США Барака Обама з одним із лідерів опозиції Арсенієм Яценюком зосереджена на Криму, а також на економічній ситуації в Україні. Також американський президент закликав українських військових стримано протистояти Росії, підкреслюючи, що проблема Криму не має “військового вирішення”, тим самим ще раз підкреслюючи офіційну позицію США щодо вторгнення проросійських військ на українську територію [8].

У статті також подається дуже детальний опис подій захоплення півострова та витіснення українських військових і моряків із нього. Разом із тим читачам пояснено проросій-



ські настрої фінансовою вигодою мешканців Криму: “Росія простягнула Криму «фінансову морквину», пропонуючи 40 мільярдів рублів (1,1 мільярда доларів) підтримки, якщо півострів проголосує на користь приєднання до Росії на референдумі 16 березня”. Автор долучає цитату самопроголошеного провінційного лідера Криму Сергія Аксьонова, який наголосив, що якщо територія стане частиною Росії, то його уряд захопить використання двох мов – російської та кримськотатарської – але не української [8].

У аналітичному матеріалі кореспондентки “The Washington Post” у Білому Домі, яка висвітлює питання зовнішньої політики та національної безпеки, Енн Геран, у співавторстві з Карен ДеЯнг, яка є асоційованою редакторкою та старшою кореспонденткою з національної безпеки, пункт за пунктом викладено позицію США щодо референдуму в Криму, та його анексії Росією. Стаття вийшла під багатозначним заголовком: *На зустрічі з українським лідером Обама попереджає про санкції, якщо Росія не відступить* [9].

“Президент США Обама заявив, – пишуть авторки – що Сполучені Штати та їх союзники «будуть змушені застосувати санкції» до Росії, якщо вона не відмовиться від «порушень міжнародного права та його посягань на Україну». На зустрічі з Обамою Яценюк задекларував бажання України рухатися в західному напрямку і сподівання на підписання асоціації з ЄС. Тут же кореспондентки повідомляють, що “зустріч Обама з Яценюком – символічний показник потужної підтримки США для України”, а також цитують Обаму, який висловив

надію, що Путін таки одумається: “Але якщо він цього не зробить, я цілком упевнений, що міжнародне співтовариство буде твердо стояти разом із українським урядом щодо збереження її (України. – І. С.) єдності та цілісності”. Незважаючи на дипломатичні запевнення у можливості позитивного вирішення кримського питання на користь України, вже тоді було оголошено, що “адміністрація (президента США), так і провідні західні уряди тісно координують санкції, які вони плянують запровадити вже в понеділок, відразу ж після кримського референдуму”, тим самим підкреслюючи, наскільки важливою є Україна в політичному (а заодно й медійному) порядку денному США [9].

У цьому матеріалі досить багато місця відведено висловлюванням Арсенія Яценюка у Атлантичній раді після зустрічі з Бараком Гусейном Обамою, що Україна не каратиме Крим відключенням від комунікацій, наголошуючи, що “Крим є невідомою частиною України. Це наша територія, і вони (мешканці Криму) є нашими громадянами». Тут же подається побоювання, що російські війська можуть поширювати експансію на східну Україну: “Це, безумовно, підірве всю глобальну безпеку. Тільки Путін знає, наскільки він плянує зібрати конфронтацію в Україні”. Також тут цитується Яценюкове припущення, що у Росії існує плян окупації всієї країни [9]. Таким чином авторки у “The Washington Post” задекларували офіційну позицію щодо ситуації з Кримом як із американського, так і з українського боку, використовуючи фрейм миру.

Протягом березня “The Washington Post” подає хронологію подій у само-

му Криму. Вже із самих заголовків читачі можуть зрозуміти ситуацію із проукраїнськими та проросійськими силами: *Російські буксири та військові кораблі оточують українське військово-морське судно, Перед голосуванням Криму розчаровані українські офіцери висловлюють проросійські настрої, Український солдат застрілений на базі в Криму, Українські військові сім'ї готуються виїхати з Криму, Російські війська штурмують один із останніх українських військових форпостів у Криму, Українські морські піхотинці залишають свій пост і прапор в Криму та Росія оголошує про виведення батальйону з українського кордону.*

У вищезгаданих матеріялах, не зважаючи на нейтральний тон публікацій та дотримання журналістських стандартів, переважає фрейм війни. “Ніхто не зацікавлений у боях за цю країну, [...] але вони присягнули бути вірними війську, і це святе. Я знаю, що вони відчувають. Коли я йшов на службу до советської армії, я розумів, що захищаю велику країну та великих людей. Після того, як це стало Україною, я відчув, що я просто виконую накази, які мені дали. Ідея української держави була втрачена” – подає у цитаті слова Валерія Рудича, який вийшов на пенсію в ранзі капітана, і отримує пенсію менше 200 доларів в місяць. – “Я думаю, що для більшості бажання приєднатися до Росії – не така велика мотивація, як той факт, що вони втомилися від життя в Україні протягом 23 років” [13].

Також у формі репортажу для читачів “The Washington Post” змалювано власне напад російських військ на українську базу: “Крокуючи пліч-

опліч чоловіки, одягнені у військову форму, раптово з'явилися з-за воріт. Вони, здавалося, були поєднанням російських регулярних військ, одягнених у балаклави та з найновішою зброєю, козаків у хутряних шапках і неозброєних проросійських міліціонерів. Проте, коли почалася атака о 16:45, напали лише російські регулярні війська”. Продовження цього репортажу не менш драматичне: воно повністю занурює читача у сюрреалістичність подій на українському півострові:

“Чому ви стріляєте?” – Гнівно запитав один український солдат. “Ми ж не вистрілили жодної черги”. “Це вже Росія, – закричав інший російський солдат до українських військових, які відмовлялися виконувати його наказ забиратися”.

І далі продовження: “Українські прапори все ще майоріли над брамою та на фасаді базової штаб-квартири, коли журналістів оточили конфісковуючи їх камери та інше обладнання. Російський прапор, безумовно, замінив ці [українські] прапори” [14].

Передбачувано, що згідно із попередньо згаданим фреймом миру, який дипломатично прийняв уряд США ще на початку березня, “Сполучені Штати вимагають від Росії вивести свої війська, а також почати переговори з українським урядом і погодитись на міжнародний моніторинг в Україні та Криму” [6].

Псевдореферендуму у Криму “The Washington Post” присвятив дві статті 15 та 16 березня 2014 року. Напередодні референдуму Вілл Енглунд починає свій матеріял заголовком *Крим як приз-розрада: Росію очікують значні витрати на український регіон* і формулює прямі звинувачен-

ня Путіна та Російської Федерації у зазіханні на територіяльну цілісність і суверенність України: “Президент Росії Володимир Путін хотів Україну. Він отримує Крим. Це приз чи обтяження?”. Далі журналіст моделює бажаний для росіян розвиток ситуації: “Якби Україна опинилася під владою Кремля, Росія розширила б свій економічний потенціал, відсунула Європейський Союз і, ймовірно, отримала б контроль над трубопроводами, що подають російський природний газ на Захід”. Тут же сформульовано новий, а насправді призабутий старий, фрейм холодної війни. В. Енглунд демонструє значення Криму для Росії цитатою Леоніда Слуцького (голови російського парламентського комітету, який займається питаннями сусідніх країн): “Ми запам’ятемо це, як момент, коли Росія захистила себе від Вашингтона, і закінчила американські мрії про створення «однополюсного світу»”, а також, що вирішення Кремлем кримської кризи “посиліть авторитет Володимира Путіна в нашій країні і є потужним фактором консолідації нашого громадянського суспільства” [5].

Тут же автор статті нагадує своїм читачам чому Кремль робить такі необдумані кроки, провокуючи на себе гнів всієї світової спільноти: “Пляном Путіна в 2013 році було включити Україну до свого нового Евразійського економічного союзу, задуманого як блок колишніх советських держав, який би відсторонився від ЄС, де зовсім інші цінності та стандарти. Україна, із її населенням 46 мільйонів, мала бути ключовою для успіху. Відмова тодішнього українського Президента Віктора Януковича підписати угоду з ЄС у листопаді було

гарною новиною для Путіна, але це спричинило протести, які призвели до того, що в минулому місяці його прогнали (з країни)” [5].

Таким чином, ми розглянули встановлення порядку денного подій в Україні від січня до березня 2014-го року на прикладі онлайн-версії газети “The Washington Post”. При цьому проведено фокусування на тому, що саме “The Washington Post” пропонує своїм читачам думати про Україну – в один із найважливіших періодів біфуркації в історії її пошуку власного місця в спільноті європейських держав.

### Bibliography and Notes

1. Applebaum Anne, *Ukrainian smears and stereotypes*, Web. 12.06.2018 <<https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-ukrainian-smears/>>.
2. Booth William, *Ukrainian parliament, after ousting president, tries to consolidate power, frees prisoners*, Web. 11.06.2018 <<https://www.washingtonpost.com/world/ukrainian-parliament-after-ousting-president-tries-to-consolidate-power-frees/>>.
3. Constable Pamela, *Ukrainians in D.C. area filmed, prayed, lobbied as Kiev violence spurred them to action*, Web. 14.06.2018 <<http://www.washingtonpost.com/local/dc-area-ukrainians-filmed-prayed-lobbied-as-kiev-crackdown-spurred-them-to-action/2014/02/21/>>.
4. Englund Will, *Abducted Ukrainian protest leader is found, tells friends he was crucified*, Web. 01.07.2018 <<https://www.washingtonpost.com/world/abducted-ukraine-protest-leader-found-tells-friends-he-was-crucified/2014/01/31/>>.
5. Englund Will, *Crimea as consolation prize: Russia faces some big costs over Ukrainian region*, Web. 12.06.2018 <<https://www.washingtonpost.com/world/europe/crimea-as-consolation-prize-russia-faces-some-big-costs-over-ukrainian-region/>>.

[prize-russia-faces-some-big-costs-over-ukrainian-region/2014/03/15>](https://www.washingtonpost.com/world/europe/russia-withdraws-battalion-from-ukrainian-border/2014/03/15/).

6. Englund Will, DeYoung Karen *Russia announces withdrawal of a battalion from Ukrainian border*, Web. 12.06.2018 <[https://www.washingtonpost.com/world/europe/russia-withdraws-battalion-from-ukrainian-border/2014/03/15](https://www.washingtonpost.com/world/europe/russia-withdraws-battalion-from-ukrainian-border/2014/03/15/)>.

7. Englund Will, *Ukrainian president, opposition leaders in talks after violent clashes escalate*, Web. 22.04.2018 <[https://www.washingtonpost.com/world/2014/01/22](https://www.washingtonpost.com/world/2014/01/22/)>.

8. Faiola Anthony, Morello Carol, *White House invites Ukrainian leader to visit as Russian forces cement grip on Crimea*, Web. 19.06.2018 <[http://www.washingtonpost.com/world/russian-forces-tighten-grip-in-crimea/2014/03/09](http://www.washingtonpost.com/world/russian-forces-tighten-grip-in-crimea/2014/03/09/)>.

9. Gearan Anne, DeYoung Karen, *Meeting Ukrainian leader, Obama warns of 'cost' if Russia doesn't back down*, Web. 29.05.2018 <[http://www.washingtonpost.com/world/national-security/us-makes-last-ditch-diplomatic-effort-with-russia/2014/03/12](http://www.washingtonpost.com/world/national-security/us-makes-last-ditch-diplomatic-effort-with-russia/2014/03/12/)>.

10. Lally Kathy, *Ukrainian Olympic skier skips slalom in protest of government violence in Kiev*, Web. 11.06.2018 <[http://www.washingtonpost.com/world/ukrainian-olympic-skier-skips-slalom-in-protest-of-government-violence-in-kiev/2014/02/20](http://www.washingtonpost.com/world/ukrainian-olympic-skier-skips-slalom-in-protest-of-government-violence-in-kiev/2014/02/20/)>.

11. McCombs Maxwell, Funk Marcus, *Shaping the Agenda of Local Daily Newspapers: A Methodology Merging the Agenda Setting and Community Structure Perspectives*, [in:] *Mass Communication and Society* 2011, Volume 14, N° 6, pp. 905-919.

12. McCombs Maxwell, Shaw Donald, *The Agenda-Setting Function of Mass Media*, [in:] *Public Opinion Quarterly* 1972 (Summer), Volume 36, pp. 176-187.

13. Morello Carol, *Ahead of Crimea Vote, Disenchanted Ukrainian Officers Express pro-Russia Sentiments*, 12.06.2018 <[http://www.washingtonpost.com/world/asia\\_pacific/ahead-of-crimea-vote-ukraine-officers-express-pro-russia-sentiments/2014/03/15](http://www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/ahead-of-crimea-vote-ukraine-officers-express-pro-russia-sentiments/2014/03/15/)>.

14. Morello Carol, Englund Will, *Russian Forces Storm One of the Last Ukrainian Military Outposts in Crimea*, 20.05.2018 <[http://www.washingtonpost.com/world/monitors-set-to-deploy-to-ukraine-to-try-to-contain-crisis/2014/03/22](http://www.washingtonpost.com/world/monitors-set-to-deploy-to-ukraine-to-try-to-contain-crisis/2014/03/22/)>.

15. *Ukraine's bloodiest Day: Dozens Dead as Kiev Protesters Regain Territory from Police*, 11.06.2018 <<https://www.theguardian.com/world/2014/feb/20/ukraine-dead-protesters-police>>.

16. Wanta, W., Golan, G., & Lee, C., *Agenda Setting and International News: Media Influence on Public Perceptions of Foreign Nations*, [in:] *Journalism & Mass Communication Quarterly* 2004, Volume 81, N° 2, pp. 364-377.

17. Wilkinson Leland, Friendly Michael, *The History Of The Cluster Heat Map*, [in:] *The American Statistician*, May 2009, Volume 63, N° 2, pp. 178-185.

18. Wise Mike, *At the Sochi Olympics, a Personal Window into Ukrainian Strife*, 13.06.2018 <[http://www.washingtonpost.com/sports/olympics/at-the-sochi-olympics-a-personal-window-into-ukrainian-strife/2014/02/22](http://www.washingtonpost.com/sports/olympics/at-the-sochi-olympics-a-personal-window-into-ukrainian-strife/2014/02/22/)>.

**Yuliya Harkavenko**

**PHOTOGRAPH AS A SOURCE OF STEREOTYPES:  
ISSUE OF STEREOTYPIZATION OF UKRAINE  
IN BRITISH, GERMAN AND FRENCH MASS-MEDIA DISCOURSE**

Oles Honchar Dnipro National University, Ukraine

*Abstract:* The article is devoted to the study of the peculiarities of the photograph as a source of heterostereotypization of Ukraine in the mass-media discourse of Great Britain, Germany and France. There are analyzed basic communicative features of the photos at the stage of their origin and their participation in the process of stereotypization. There are highlighted socio-philosophical, sociological, semiotic and historical approaches to the study of stereotypization by the means of the photographs. There are pointed out the main differences in the usage of photo in printed and online media today. There are outlined main tendencies of functioning of online mass media and their influence on the process of stereotypization of Ukrainian visual content. There is conducted content analysis of high quality British, German and French newspapers on the subject of stereotypization of visual images of Ukraine.

*Keywords:* heterostereotype, printed press, cognitive dissonance, congruence, national identity, stereotype, photograph

Ukraine has been running through an extremely complicated geopolitical situation for the last few years, therefore, the issue of the external image of the state and its reflection on the internal worldview of Ukrainians is of the utmost importance. The tendency to catastrophize the content in the world mass media has led to an increased interest of the European community in our country, which has grown rapidly on the background of the recent events. As a result, there has also grown the number of publications on Ukrainian subjects in the leading high-quality newspapers of Great Britain, Germany and France. Similar dynamics of interest in Ukraine has already been documented during the revolutions or such important

international events as the Eurovision Song Contest or the European Football Championship.

Globalization and rapid development of information technology have made the information product accessible to any reader in the most remote corner of the world. For example, Ukrainian researcher Kateryna Horska writes that “most sites, including the media, are in the open access mode for citizens all over the world” [5, 51].

Having expanded its functions from just informing to the production of social patterns of behavior, the media circulates artificial visual images that immediately attract the attention of the reader and satisfy their need for instant reception of

information, as well as the subconscious desire to receive it in a visual form, dictated by the visual culture of the present and the ease of perception.

In the modern society that scientists call “spectacle civilization” or “era of images” [1], vivid visual images dominate over the text not only because of their ubiquity and accuracy of the emotional colour transmission, but also because it is a finished informational and intellectual product that accelerates receptive processes and saves the cognitive effort of the individual, like the “pictures in the head” by W. Lippmann. However, along with the state of being documentary and the ability to rapidly reflect the reality, such approach leads to the reduction of critical thinking, causes automatic cognitive processes and, in part, imitates the work of thought, which may indicate a stereotypical perception of reality through the prism of the media.

The aim of the study is to investigate the stereotypical nature of the photograph and analyze the influence of modern trends in the functioning of online newspapers in the process of stereotypization by the means of photographs.

In order to achieve this goal, it is necessary to make a content analysis of the visual component of the web-sites of high-quality British, German and French newspapers, analyze stereotypical forms that are present in the articles on Ukrainian topics and highlight the main stereotypical views of the Europeans about Ukraine.

The photo and the process of stereotypization have some common features in the aspect of their origin. Researcher of mass media stereotypization, Ukrainian scientist Maria Butyrina, notes that “at the outset, the terms “stereotypization” and “stereotype” were used for a purely technical procedure of copying a sam-

ple designed for the mass audience”, and “similar borrowing of a technical term to denote the mental phenomenon is a typical characteristic for the sphere of communication knowledge” [4, 9].

According to its technical characteristics, stereotype as a “volume print” (Greek), that is a metal plate with relief printed elements used to reproduce the same text when printing large amounts [4, 9], coincides with the prototype of photography which is a daguerreotype, the technique of which also includes the use of metallic platinum with the image, with only one difference in the fact that the image is developed with the help of chemicals [7, 14-15]. The disadvantage of the daguerreotype as a type of photograph is its ability to obtain a single and unique photograph [7, 14-15], while the kallotype, a paper-based image, can be replicated in large numbers [7, 16], whose technical characteristics coincide with the technology of replication of the unique form that could “carry certain content to transmit it to the masses” [4, 9-10] and is a characteristic phenomenon of the process of stereotypization.

Photograph has the signs of stereotypization due to its typical way of reflection of reality, namely because of the high level of visual imagery that reduces the critical perception and the ability to “assimilate new information” [4].

Svietlana Afanasyeva studies the question of the suggestion of the photograph in the socio-philosophical scope, considering visual means of mass communication, photography in particular, to be the most frequently used means of influence that combines not only psychological aspects, but also aims to inform the audience, educate it, persuade and give suggestions that is a manifestation of the modern era, within which “the image began to be re-

produced as a type of mass production” [1, 278]. The author emphasizes the interpretation of the photograph as one of the main prerequisites for stereotyping, considering that “modern science not only explores the image, but embodies the attitude towards it of the modern era of information and rapid communication. The definitions given to the images point out the isolation of the image from the original, its objectivity in the images and the transformation of the images into signs of the language” [1, 278]. The scientist studies photograph as a means of manipulation, emphasizing its suggestive function in a row with a communicative, documentary, aesthetic, and symbolic ones [1, 278]. According to the researcher, photograph is the medium that transmits the worldview gaining social domination and is a result of the combination of knowledge, spiritual values and social norms that are replicated in the processes of mass communication [1, 278].

German scientist Vilem Flusser refutes the idea of the photograph as being devaluated by virtue of its passiveness in comparison with the human state, considering that the photograph “programms us for ritual behaviour” and “forms a magic circle that puts us in the shape of a photographic universe” (cit. after [1, 280]), while Valeryi Savchuk believes that the image created by the photograph becomes a “repressive norm” (cit. after [1, 279]).

In sociological discourse, the suggestibility of the photograph was investigated by V. Krutkin, who interpreted the vision of the photograph taken by Pierre Bourdieu, having established that the photograph “is a social fact that has a coercive force in relation to the individual” and is a “functional form of prayer, a ritual of reproduction of the group identity and demonstration of the devotion to a particular social

group” (cit. after [1, 279]). The researcher points out some categorization features that a photo can produce as it serves as a “marker by which individuals set boundaries between different social groups” (cit. after [1, 279]).

Yaryna Yuryk emphasizes the artificial nature of the photograph and the practice of changing it in a desired way, and separates actually photographic features, such as, for example, documentary and complex visual effects from the ones that are “created during the process of special photography session and processed with photosensitive material, or when editing photographs in graphic editors” [8, 43]. The scientist also points out the ambiguity of the term “photograph” regarding it as a result of creativity, artistic means, direction and means of graphic design [8, 43].

In a semiotic aspect, the photograph was investigated by French scientist Roland Barthes in his work *Camera lucida. Comment to a photo* [2]. In his opinion, the photograph artificially reproduces something that happened only once, constantly repeating things that can no longer be repeated in the existential meaning. For the author, it is fully identified with the randomness of the moment reflected on it, it refers to the class of multilayer objects that form a single meaning and cannot be considered separately out of the context of each other. The scientist himself called the photograph “a trace left by the ritual of social integration” [2, 20] and “an opposition to any reduction system” [2, 22]. He believed that the photograph did not differ from its referent, and that what is depicted on it would remain with it forever, because the photograph always “carries its referent” [2, 17-18].

In the historical and cultural aspects, photography as an archive accumulates stereotypical representations of the his-

torical collective memory and experience of the people, serving as a confirmation of this knowledge and showing its ability to copy reality [6].

Turning to the question of the influence of the latest trends in the operation of online newspapers on the process of stereotypization, it would be correct to indicate the difference between the aspects of the photograph placement in the newspaper and on the website first. The table below shows the main differences between these two approaches.

The emergence of the websites of high-quality British, German and French newspapers has turned a photograph into an important management tool of the current affairs agenda, the process determined by the growth in the number of news and the phenomenon of high-speed information flow and the need for 24/7 news broadcast in the format of rolling news. When choosing one or another article on the web-site by the title and photo, the reader automatically “displays” it on the first page of the web-site, that leads to

the transfer of the function of the selection of materials from the editorial board to the audience [5, 36].

Among the current trends in the functioning of online newspapers that have a significant impact on the process of the stereotypization of content, Kateryna Horska notes the concentration of media market and content expansion, the spread of the “unified” content in different countries, inhibition of the diversification processes or diversification of sources, not the content itself, audience blurriness, etc. [5, 46-86]. The scholar also points out the avalanche filling of the Internet with unauthorized content, mass reprinting of articles and the mediatization of culture, creation and dissemination of the automated content practices [5, 86-94].

Stereotypization of the Ukrainian content in British, German and French press is caused by the spread of the practices of the amateur content creation and the unwillingness of the author’s professional affiliation with the journalistic circle [5, 31]. In such circumstances, the audience

<i>Paper copy</i>	<i>Photo on the web-site</i>
Photo is the visual center of the newspaper strip.	The absence of the division into strips and a single visual center as it is.
In combination with other elements, photos create a harmonious composition on each page.	The idea of the classical page is changing on the Internet. The phenomenon of hypertext and intertextuality, that are characterized by references to their own and other resources and depersonalization are present.
Laconical compositional and graphical model of the newspaper.	Distinguished compositional and graphic model of the Internet page.
Well-built composition of the newspaper issue.	The absence of the composition net of the Internet page. Along with articles, dedicated to the topics of fire there can be materials about slimming and wildlife.
The use of graphic objects helps to provide the reader with the final general idea of the newspaper issue.	A huge amount of information does not allow the reader to get an idea of the final content of the web page.
Means of decoration.	A full text.



becomes the prosumer of the information. Katerina Horska refers to bloggers, freelancers, ordinary consumers who generate both text content and video, audio, and, most importantly, photo content to this category of authors. Such audience engagement involves a certain dialogue that makes communication more complete and enables feedback, thus creating conditions for informal communication and an ideal environment for the spread of stereotyped judgments. The scientist also adds that “not all individuals are capable of generating unique media content and providing it with forms. Many of them are repeaters of other people’s views, ideas, texts” [5, 35]. Even if the author does not want to copy the text openly, his thoughts can still be a product of mass consciousness because stereotypization is a given to human’s mind.

Ethnonym “Ukraine” in the in semantic networks of media discourse is united with the concepts of “war”, “crisis” and “split of national identity”. The most common stereotypical forms, both in textual and in visual communication of British, German and French editions, are “hidden war” (“The Guardian”), “information war” (“The Guardian”, “The Times”, “The Daily Telegraph”, “The Independent”, “Le Monde”, “Le Figaro”, “FAZ”), “forgotten war” (“The Guardian”, “Die Zeit”), “civil war” (“The Guardian”, “The Times”, “The Daily Telegraph”, “The Independent”, “Le Monde”, “Le Figaro”), “brutal territorial war” (“The Guardian”), “frozen conflict” (“The Guardian”, “Le Monde”), “clashes” (“The Guardian”, “Le Monde”, “Die Zeit”), “Donbass war” (“The Guardian”, “The Times”, “The Daily Telegraph”, “The Independent”, “Le Monde”, “Le Figaro”, “FAZ”, “Die Zeit”), “military aggression in the East” (“The Guardian”, “FAZ”, “Le Monde”), “endless war” (“Le Monde”), “Ukrainian

conflict” (“FAZ”), “intervention in Ukraine” (“FAZ”), “Ukrainian crisis” (“FAZ”), “lack of national identity” (“The Guardian”, “The Times”, “The Daily Telegraph”, “The Independent”, “Le Monde”, “Le Figaro”, “FAZ”, “Die Zeit”), “fight for Ukraine’s identity” (“The Guardian”, “The Daily Telegraph”, “The Independent”, “Le Monde”, “Le Figaro”, “Die Zeit”), “post-Soviet identity of independent Ukraine” (“The Guardian”).

These stereotypes can be found both in photos that go along with the articles and reinforce and visualize the stereotypical images found in the text, and in photographs in special photo blogs such as, for example, the one in the British newspaper “The Guardian”, called *The 20 photographs of the week*.

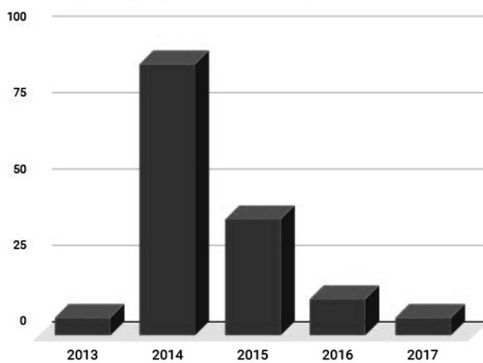
The diagram in Picture 1 shows the total number of photographs in this blog per year that relates to events in Ukraine during the period from 2013 to 2017. In 2013, the total number of photos that represented Ukraine did not exceed the mark 6, while in 2014, during the period of the height of the conflict in Ukraine, this figure reached 89 photos per year. This indicator was the highest in 2014 and 2015, respectively (Picture 2), after which it declined again. We can make the conclusion that the interest of the European community in Ukraine has significantly increased in the conflict period, and photography served as a marker of social sentiment.

If earlier the pictures with the military actions in Ukraine depicted on them caused the cognitive dissonance in the audience, today the information space is so full of brutality that, according to the theory of congruence, where the audience seeks a balance and eliminate contradictions with the external world picture, this powerful developed discourse no longer causes cognitive dissonance in the audience. The image of war has become a ha-

bitual picture of Ukraine for an unstated period of time.

In the conditions of the standardization of news management, technological control of the news flow, constant acute need in information drives, the homogeneity of the news field and as a consequence of the same hierarchy of news of the day, the photo on the one hand partially turned into an information drive in the following way: there is a photo fact - there is the news, and on the other hand, continues to perform its illustrative function. In the course of the study it was proved that all these factors have a significant impact on the process of the stereotypization of the Ukrainian content in high-quality British, German and French newspapers.

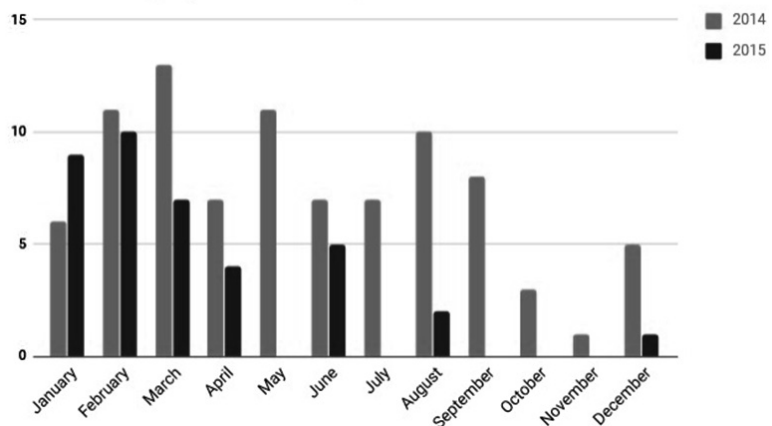
The 20 photographs of the week, The Guardian



Picture 1

The militarized image of Ukraine in the photos is completely congruent, perceived naturally and has a high degree of stereotypization. The immanent demonstration of a stereotyped image of war on the images of quality European newspapers leads

The 20 Photographs of the week, The Guardian



Picture 2

to the formation of a military identity of Ukrainians. Ukraine is depicted in the British, German and French press as a country with a divided identity.

### Bibliography and Notes

1. Афанасьева Светлана, *Сuggestивность фотографии*, Web. 13.11.2018 <<https://cyberleninka.ru/article/n/suggestivnost>>
2. Барт Ролан, *Camera lucida: комментарий к фотографии*, Москва 2011.
3. Бодрюнова Светлана, *Современные стратегии британской политической коммуникации*, Москва 2010, 423 с.
4. Бутирина Мария, *Стереотипи масової свідомості: особливості формування та функціонування у медіа середовищі*, Дніпропетровськ: Слово 2009, 368 с.
5. Горська Катерина, *Медіаконтент цифрової доби: трансформації та функціонування: дисертація ... доктора наук із соціальних комунікацій*, 27.00.01, Київ 2016, 416 с.
6. Гурьева М. М., *Фотография как архив*, Web. 13.11.2018 <[https://lib.herzen.spb.ru/text/gurjeva\\_96](https://lib.herzen.spb.ru/text/gurjeva_96)>.
7. *Журналістський фах: Фотожурналістика*, Київ: Інститут журналістики 2012, 60 с.
8. Юрик Ярина, *Фотографіка у пресі*, Web. 13.11.2018 <<http://www.visnik.org/pdf/v2012>>.

# Reviews

## CONCEPTION OF THE FUNCTIONING OF BIBLICAL HERMENEVTICS DISCURS

Nataliya Levchenko, *Biblical Hermeneutics in Ancient Ukrainian Literature*, [In Ukrainian], Kharkiv: Maydan 2018, 392 pp.

## КОНЦЕПЦІЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ БІБЛІЙНОГО ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Наталія Левченко, *Біблійна герменевтика в давній українській літературі*, Харків: Майдан 2018, 392 с.

*Abstract:* The ways of borrowing and stages of the development of biblical hermeneutics in the Ukrainian translation and original literature of the Old Testament period are explored. The first translations of the Bible are described as the first stages of the development of its exegesis. The works of translated Old Kyiv literature are outlined through the prism of biblical hermeneutics.

Biblical hermeneutics in polemical and baroque literature is presented as a synthesis of eastern and western hermeneutic schools, taking into account the basics of ancient and Jewish rhetoric; the reception of Western four-part biblical hermeneutics with Ukrainian polemical literature is analyzed on the example of creativity of the representatives of controversial confessions by Meletiy Smotrytskyi and Iov Zalizo from the side of Orthodoxy, Petro Skarha and Ipatiy Potiy by Catholicism.

This study demonstrates that the final stage of the development of biblical hermeneutics in the ancient Ukrainian literature was the Baroque era, which united in itself the traditions of the Middle Ages and the Renaissance.

The characterization of the biblical image of a stone in the Ukrainian Baroque literature on the principle of the hermeneutic circle has been analyzed. The study demon-

strates the ways of applying the four-dimensional method of biblical hermeneutics, which consists in the distinction between the literal, open, clear meaning of the Holy Scripture, and the “dark”, closed, secret one, which, in turn, is divided into three forms: 1) allegorical, 2) moral, and 3) similar in the works of Vasyl’ Surazkyi, Stefan Yavorskyi, Dmytro Tuptalo, Ivan Maksymovych, and the level of hysychasm influence on it.

Християнство стало сприятливим ґрунтом для розвитку біблійної герменевтики. Інтерпретація канонічних текстів була невід’ємною від їхнього розуміння і складала певний визначений рівень осягнення сакрального. Вона пройшла довгий і складний шлях становлення. Теоретичне осмислення методів інтерпретації стимулювалося потребами тлумачення текстів Святого Письма.

Уперше термін “герменевтика” щодо Святого Письма з’явився у назві книги протестантського теолога Йогана Конрада Данґавера у XVII столітті. Метою біблійної герменевтики західна традиція вважала подання засад такого викладу Святого Пись-

ма, який брав би під увагу і Божий, і людський характер Біблії, і підводив би екзегета до безпосереднього контакту із живою думкою натхненного автора через її письмове вираження.

Практика тлумачення Біблії обумовила виникнення основних правил і засад, що стосуються біблійної герменевтики: усталити текст так, щоб він відповідав оригіналу Слова Божого й впливав з думки натхненої Святим Духом людини; забезпечувати вивчення мови, композиції, історії форми й літературних родів, а також брати під увагу близький та далекий контекст і паралельні місця Біблії; враховувати суміжні науки, які допомагали б встановлювати історичне тло подій, розпізнавати особистість автора, його соціальне й культурне середовище, а також часові особливості та рід його літературної діяльності.

Предметом дослідження біблійної герменевтики вважають сенси текстів Святого Письма.

В українському літературознавстві цілісного дослідження проблем біблійної герменевтики у давній українській літературі наразі не створено. Тому монографія Наталії Левченко *Біблійна герменевтика в давній українській літературі* - заповнює цю лакуну, адже авторка вперше комплексно й системно обґрунтовує концепцію функціонування біблійного герменевтичного дискурсу – від Середньовіччя до Бароко.

У дослідженні крізь призму біблійної герменевтики розглянуто твори перекладної старокиївської літератури, відстежено їхній вплив на розвиток оригінальної літератури XI – XIII століть, й, одночасно, біблійну герменевтику в українській літе-

ратурі (від Середньовіччя до Бароко) подано як синтез східної та західної герменевтичних традицій. І саме в такому порівнянні виразніше постають специфічні риси давньої українського письменства, а також спільне та відмінне в українській та світових літературах.

Об'єктом дослідження авторка обирає твори митрополита Іларіона, Кирила Туровського, Феодосія Печерського, Мелетія Смотрицького, Йова Заліза, Феодана Прокоповича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала, Іоана Максимовича, Григорія Сковороди та інших.

Однією з особливостей дослідницьких стратегій монографії є застосування міждисциплінарних підходів, методик культурно-історичної, порівняльно-історичної, порівняльно-типологічної шкіл, здобутки біографічного, системного аналізу, і, зрозуміло, й принципи герменевтики.

Архітектоніка *Біблійної герменевтики в давній українській літературі* відображає основні параметри, які дослідниця винесла в основу своєї наукової концепції розуміння біблійної герменевтики.

Так, у першому розділі *Біблійна герменевтика в українській літературі як об'єкт історико-літературних студій* дослідниця подала історію вивчення проблеми біблійної герменевтики як науки та її практичного застосування; виокремила питання студювання біблійної герменевтики в Харківській сковородинознавчій школі, герменевтичної парадигми Олександра Потебні та Юрія Шевельова. У наступному розділі (*Біблійна герменевтика в українській літературі старокиївської доби*)

простудійовано питання біблійної герменевтики у пам'ятках перекладної літератури XI – XIII століть та у пам'ятках старокиївської епідиктичної риторики.

Перші зразки тлумачення Біблії дослідниця пов'язує з її першими перекладами. При цьому вона зауважує, що переклад Біблії виходить за рамки традиційної практики перекладу й накладає на перекладача додаткову відповідальність за відтворення не так словникового значення мовної одиниці, як її релігійного змісту. Боже слово, подане однією з мов, яка вважається сакральною, не завжди знаходить цілком адекватний аналог у якійсь іншій мові. З огляду на це основним завданням перекладача Святого Письма стає максимально точне тлумачення ідейного та семіотико-семантичного змісту.

Таким чином, переклад, розуміння і тлумачення стають спорідненими поняттями й вибудовують законмірний логічний ланцюжок у галузі перекладу й герменевтики Біблії в літературі старокиївської доби.

Важливу роль у становленні біблійної герменевтики в старокиївській літературі Наталя Левченко відводить перекладній патристиці.

Аналізуючи патристичні тексти, дослідниця переконливо довела, що середньовічна епоха українського письменства засвоювала Біблію на тому рівні, на якому її інтрепретували перші Отці Церкви. Алегорична ірраціональна та буквальна раціональна методи тлумачення Святого Письма співіснували в часі, хоча трактували його зміст із різних позицій.

На прикладі аналізу біблійної екзегези у творах митрополита Іларіона, Кирила Туровського, Луки Жи-

дяти, Феодосія Печерського, Нестора Печерського авторка доводить, що в оригінальній старокиївській літературі існували паралелі між розумінням і тлумаченням у герменевтиці та між мовленням і деклямуванням – у риторичній на рівні тожсамої інтерференції.

У третьому розділі *Питання біблійної ноєматики та евристики в українській полемічній літературі кінця XVI – початку XVII століть* авторка розглядає питання біблійної герменевтики у творах українських православних, католицьких та греко-католицьких письменників-полемістів, акцентуючи увагу на особливостях застосування чотирисенсової методи біблійної герменевтики залежно від канонів тлумачення біблійних текстів у різних конфесіях.

У четвертому розділі *Біблійна герменевтика в українській бароковій літературі* дослідниця студіює прочитання Біблії такими бароковими екзегетами як Іван Максимович, Дмитро Туптало, Феофан Прокопович, Григорій Сковорода та інших на різних текстових рівнях.

Чотирисенсову методу біблійної герменевтики Наталя Левченко аналізує на прикладі чотиризначної символіки каменя, яка, на її думку, зіграла важливу роль у християнському богослов'ї.

Наприклад, святі місця у Єрусалимі, пов'язані із розп'яттям і воскресінням Христа, об'єднують кілька священних каменів: Голготу – скелю, де покоївся череп прабатька Адама, окроплений кров'ю Спасителя; сам гріб Господній, що є вузькою кам'яною печерою й камінь поблизу неї, на якому сидів ангел, що сповістив про воскресіння Христа.

Термін «герменевтика», зазначає авторка, має мітологічне підложжя, також пов'язане з образом каменю, утіленого в особі бога Гермеса. Зберігши архаїчну першооснову у своїй назві біблійна герменевтика, під впливом християнського богослов'я, втратила семантичну дотичність до містичного образу каменя. І попри це, символ каменю продовжував відігравати величезну роль у християнській традиції. Щоправда, його семантика дещо змінилася: якщо погани вважали, що божество втілювалося у камені, то християни були переконані у тому, що Божа присутність змінює сам камінь. Приклади теофанічної символіки каменю, що балансує на межі поганства та християнства, українські барокові письменники знаходили в Біблії.

Теофанічна символіка каменю стала одним з домінуючих аспектів художньої творчості українських письменників Старої доби. Вона не відбігала далеко від біблійних канонів тлумачення образу каменю і, разом із тим, інколи структурувалася апокрифічними аспектами значень, що не перешкоджало давнім авторам дотримуватися правил чотирисенсової біблійної герменевтики, згідно з якими у буквальному розумінні камінь тлумачився як матеріал, із якого була створена печера, де народився Ісус Христос, а також – де він був похований. У алегоричному сенсі камінь часто виступає як свідоцтво або пам'ять, наприклад, дванадцять каменів для дванадцяти колін Ізра-

їлевих або онікс із іменами колін на ньому. Також він може служити природним вівтарем для позначення місця зустрічі із Богом або виконувати роль основи будівлі як у прямому, так і в переносному сенсі. У моральному аспекті він виступає як духовний камінь, духовна скеля, фортеця й опора. Апостол Петро вважав Христа живим каменем, а Ісус Христос називав Петра наріжним каменем, на якому буде збудована християнська Церква. Аналогічний сенс коштовних каменів українські автори розкривали в описі престолу Божого, запозичивши його із Апокаліпсису.

Наталія Левченко приходить до висновку, що біблійна герменевтика, занесена з перекладними жанрами ще в старокиївську літературу, пройшла тривалий шлях становлення в давній українській традиції – від дометодологічного періоду практичної екзегези XI – XII століть до інтенсивного розвитку з глибоким теоретичним підґрунтям за часів українського Бароко.

Можна з упевненістю твердити, що це дослідження є важливим науковим внеском як у біблійну герменевтику, так і в дослідження функціонування біблійного герменевтичного дискурсу в українській літературі – від Середньовіччя до Бароко.

**Ihor Nabytovych,**  
University of Maria  
Curie-Skłodowska  
in Lublin, Poland

## LIBERATION FROM MINOTAUR'S LABYRINTH OF PREJUDICE AND OBLIVION

Alla Shvets, *Woman with Ariadne's Strength: Natalia Kobrynska's Life World in Generational, Worldview and Creative Dimension*, [In Ukrainian], Lviv 2018, 752 pp.

## ВИЗВОЛЕННЯ З ЛАБІРИНТУ МІНОТАВРА УПЕРЕДЖЕНЬ І ЗАБУТТЯ

Алла Швець, *Жінка з хистом Ариядни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному та творчому вимірах*, Львів: Інститут Івана Франка НАН України; Лекторій СУА з жіночих студій; ВГО Союз Українок 2018, 752 с.

*Abstract:* There is suggested the modernized literary portrait of Natalia Kobrynska in the book by Alla Shvets. Life and creative way of the writer is considered in the framework of modern prosopography, that deeply and versatilely interprets the creative personality - from the psychological, visual and contactological points of view. Such research strategy provides careful observation of the creative evolution of the author, basing it on her psychological constitution, character, mental needs and communication with her contemporaries. The figure of Natalia Kobrynska is lit up by a new features in the analyzed monograph as a person with a dramatic life path, an interesting psychotype with the inherent for the break of XIX–XX centuries sentiments and spiritual pursuits; she is a modernist writer almost unknown to the Ukrainian cultural community.

*Du bist die Ruh,  
Der Friede mild,  
Die Sehnsucht du  
Und was sie stillt...*  
Fridrich Rückert

Ім'я, культурницька діяльність, загальна постава речниці україн-

ського фемінізму і художня творчість Наталі Кобринської відомі широкому загалу. Проте, як і багато інших українських громадських діячів та літераторів минулого, вона потрапила в типовий для української колонізованої культури сюжет, коли відмінні ідеології абсорбують чи вихолощують вітально-екзистенційні сенси не лише з життєпису, але й із залишеного творчого спадку, підпорядковуючи їхню рецепцію певному стереотипу, схематичному образу, змодельованому на певному історичному витку із виразною утилітарною метою. Саме унаслідок таких спрощень стереотипізації виникли в українському культурному просторі оті всім звісні й далекі від реальності формульні означники «гірської орлиці», «великого Каменяра», «доньки Прометєя», «батька Тараса» тощо. Так і ім'я Наталі Кобринської асоціюється насамперед із її громадською діяльністю як організаторки жіночого руху в Галичині, ініціаторки створення «Товариства руських жіночок» у Станіславові та співупорядниці жіночого альма-



наху «Перший вінок». Літературна ж творчість її помітно відійшла у тінь її власної громадської діяльності, унаслідок чого сприймається здебільшого як заняття другого порядку після її феміністичних ініціатив.

З іншого боку, бути жінкою в літературному процесі Галичини під кінець II половини XIX ст. – то неабиякий квест, авантюра і життєва драма водночас. Бо тут така авторка від початку приречена була виборсуватися-вивільнятися із безлічі зачарованих кіл, освячених традицією, «жіночим вихованням» та ретроградними позиціями навіть найпоступовіших чоловіків поміж тогочасного «українського парубоцтва» від літератури та усіляких громадських ініціатив. Понад цим творчо-особистісним дискурсом тяжіла ще й загальна для всіх неволя національна і соціальна – народитися у родині провінційного панотця, репрезентанта і захисника прав русинів – однієї з найбільш упослідженої частини людности на теренах Австро-Угорщини. Тут небагато зарадили і небуденна врода, й інтелектуальна жвавість, і виразна особиста амбітність, і талант літераторки. Тому її творчість на усіх етапах видається затіненою більш яскравими чи кількісно продуктивними авторами. Насамперед, Іваном Франком, стосунки із яким так і не здобулися на належну паритетність і симетрію, хоч саме з його легкої руки та за його видавничої і редакторської підтримки виходять друком її перші літературні твори (*Задля кусника хліба* (1884, «Зоря»), *Пані Шумінська* (1887, «Перший вінок»). Підтримавши на початку і ввівши Кобринську в літературу, Франко водночас фатально запрограмував її подальшу літера-

турознавчу рецепцію на фемінізм- і реалізоцентризм та несприйняття її як постаті перехідної (зрештою, як і він сам), а за обставинами свого життя та особливостями психоукладу схильної до декадансу, містицизму та глибинної психологізації власного письма. Тому належачи за віком і часом приходу в літературу до «покоління Франка», в останні роки XIX ст. Кобринська ціннісно і своїми новітніми стильовими пошуками виламується із заданих цим поколінням парадигм позитивізму, соціально-політичної тенденційності літератури, однозначної раціональності. Проте й поміж письменників нового ранньомодерного покоління (Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Леся Українка тощо) її голос пролунав уже занадто невпевнено і залишився майже не поміченим. Хоч варто відзначити, що на тематологічному рівні її проза дуже суттєво інспірувала творчість Ольги Кобилянської, і ці впливи заслуговують на окрему розмову.

Фатальну роль у подальшій однобічній рецепції творчого спадку Наталі Кобринської, зокрема вже й нашого часу, відіграла також втрата або знищення значної частини залишеного нею архіву (колізії, пов'язані із обома заповітами письменниці, її книгозбірнею і творчим архівом, варварське поводження з ними спадкоємців, зокрема Григорія Величка, що був чоловіком її сестри Ієроніми, детально розглянуті в окремому пункті роботи), унаслідок чого дотепер немає повного академічного видання творів письменниці. А оскільки більше схвальних відгуків зустрічала у критиці реалістична частина її творчості, то і перевидавалися якраз

повіді та оповідання, написані в реалістичному стилі, а решта прижиттєвих публікацій та неопубліковані за життя тексти так і не знайшли собі шлях до читачів пізніших періодів. Так склалися всі підстави для однобічності, майже трагічної неповноти і штучності того іміджу, якого Наталя Кобринська набула у сприйнятті загалу.

Тому велика монографія, закрита як докторантське (габілітаційне) дослідження, безумовно, може цілком претендувати на заповнення цієї лакуни й повносправне висвітлення яскравими барвами цієї білої плями в історії української літератури. Дослідження Алли Швець, на мій погляд, вичерпно реалізує це своє призначення, пропонуючи читачам методологічно модернізовану версію жанру літературного портрета. Це оновлення традиційного дослідницького жанру полягає у створенні повноцінної інтелектуальної біографії письменниці із залученням ресурсів спогадового нарративу, автобіографічних та епістолярних саморепрезентацій, унаслідок чого осмислення постаті мисткині відбувається не у традиційних межах хронологізованого життєпису, а окреслюється його «стереоскопічний ментальний образ та життєтворча історія в руслі сучасної просопографії, для якої важливими й цінними є різновиявні характеристики творчої особистості – психодухові, візуальні, контактологічні. При цьому духова сутність письменника осмислюється на тлі його інтелектуального оточення, у фокусі внутрішніх і соціальних консенсусів та протиріч, творчих процесів і світоглядних розмислів» [с. 693]. Така стратегія осмислення творчого

шляху, на мій погляд, великою мірою остерігає дослідника від методологічного редуccionізму, оскільки хід думок картографується за пунктами та орієнтирами, що виджерелюють із екзистенційного самоосмислення та самопозиціонування письменниці, як от: *генераційний феномен, дух часу, життєва подія, інспірувальний простір, спогадовий нарратив, листи, автобіографічний текст* тощо. Ця послідовна центрованість на авторській особистості та неповторному стилі її індивідуальності видається дуже виграшною запорукою налагодження адекватного герменевтичного діалогу і виразно демонструє гуманітарні сенси такого інтерпретаційного наближення – бо вивільняє автентичний голос особистості, розкриває «поховані» в епістолярних архівах сюжети, оприявнює латентні двозначності, конфлікти, неприязні, симпатії, матримоніальні наміри, що крилися за офіційно задокументованими подіями: соціальними акціями, виходом книг, зустрічами із визначними діячами того часу.

Дослідницька релевантність яскраво прочитується в самому структуруванні та назвах пунктів першого розділу, у яких чи не в кожному лунає цитата, зронена самою Наталією Кобринською: «Вже ніколи не зможу злятися в одно з моєю суспільностею»; «наше українське парубоцтво»; «моє серце – то один біль до своїх»; «я бажала їм дати себе цілу – вони не хотіли»; «з'їли мене літерати, критики та й молоде покоління»; «хата, город, поле і тиха літературна праця»; «боялася старости, недуги і смерти», «у мене велика туга материнства!»; «де льокувати серце, думку і себе саму?»; «мене вже сер-

це не болить». Всі ці самоозначення не випадкові, а сумлінно виснувані із вперше актуалізованого в українському літературознавстві великого епістолярію письменниці, адресованого до А. Бебеля, Марії Вислоух, Марії Вояківської (у заміжжі – Грушевської), В. Гнатюка, Б. Грінченка, М. Грушевського, М. Драгоманова, С. Єфремова, Ольги Кобилянської, О. Кониського, М. Коцюбинського, Соломії Крушельницької, Пантелеймона та Олександри Кулішів, Лесі Українки, В. Лукича (В. Левицького), Д. Лукіяновича, О. Назарієва, І. Нечуя-Левицького, О. Маковея, М. Павлика, Олени Пчілки, Івана та Ольги Франків, Ф. Ржегоржа, Вільми Соколової, В. Шухевича, В. Щурата, Євгенії Ярошинської. Поза листами систематизовано значний *спогодовий дискурс сучасників* (Кирила Трильовського, Климентини Попович, М. Ліницького, Ольги та Оксани Дучимінських, Уляни Кравченко, Михайлини Рошкевич, Олени Кисілевської, Софії Дорошенко, Д. Лукіяновича, Т. Окуневського, Б. Лепкого, А. Чайковського, Євгенії Дригинич та ін.).

Широкий засяг опрацьованого епістолярного матеріалу, як і перших критичних відгуків про тексти письменниці в тогочасній періодиці та в передмовах і післямовах до різних колективних видань, їх глибокий аналіз та дослідницькі висновки й коментарі, на мій погляд, становлять собою найважливішу за обсягом і новизною, найсильнішу та концептуальну частину дослідження. Така стратегія демонструє надуважане вчитування і вслухання у тексти, які перетворюються в екзистенційно прочинені вікна, за якими розкривається неповторне буття Іншого чи Іншої.

Тому хочеться особливо підкреслити це сумлінне «зглиблення» (досить часто повторюване і виразне слово в авторському ідіолекті Алли Швець) існуючих документально-біографічних матеріалів, із яких замість дещо штитивного і прохолодного образу раціональної письменниці-реалістки, гордовитої вродливиці та символу галицького фемінізму перед читачем монографії постане тендітна і пристрасна, амбітна й мімізно вразлива жінка типу *self made*, яка великою мірою завдяки своїй лектурі та самоосвіті інтелектуально виросла далеко за межі світогляду панночки зі священицької родини, і на яку у зв'язку з цим спала, певною мірою поза її свідомою волею, місія емансипантки та культуртреґерки у галицькому жіночому та літературному середовищах. Поза драмою родинною, зокрема ранньою смертю чоловіка Теофіля Кобринського, на її плечі спустився хрест аж ніяк не вдячної діяльності культурного сподвижника, неофіта фемінізму та письменниці-новаторки. Діяльність її та інтелектуальний пошук були драматично невчасними і передчасними у тогочасному українському культурному житті, звідки походить трагічна надламаність її загальної психічної організації аж до психосоматичних розладів і хворобливих станів, майже безвихідна самотність, драматична комунікативна відірваність від сучасників, зрештою, декадансова настроєвість творів «смеркального періоду».

На особливу увагу заслуговує також третій розділ *Наталя Кобринська та її інтелектуальне оточення*, присвячений вивченню епістолярних діалогів письменниці із провідними діячами її часу та колегами по

громадській та літературній роботі – Іваном Франком, Михайлом Драгомановим, Михайлом Павликом, Ольгою Кобилянською, Михайлом Грушевським, Олександром та Пантелеймоном Кулішами, Іваном Нечуєм-Левицьким. На перехресті усіх цих творчих і людських, письмово зафіксованих контактів постає письменниця вимальовується у всій її світоглядно-психологічній, діяльнісній і творчо-інтелектуальній повноті. Ця опуклість її образу досягається шляхом означення найпроблемніших точок зіткнення, більших чи менших конфліктів, що окреслились у протистояннях поколінневих, гендерних та літературно-стильових. Дослідниця поступово виводить на яв спершу співпрацю, а далі наростання непорозуміння між Наталією Кобринською і галицькою радикальною партією (зокрема, й різного роду творчі та особисті колізії з І. Франком, М. Павликом), внутрішню неорганізованість і розрізненість тогочасного жіночого руху, упередження та світоглядну обмеженість українофільсько-народницької критики (О. Огоновський, О. Маковей, С. Єфремов тощо), що намагалася допасувати її і в рецепції, і в формуванні видань до реалістичного канону, паралельно відмітаючи чи обираючи стратегію замовчування щодо її імпресіоністичних та символістських пошуків. Зрештою, не обійдено увагою також вершини і мілини у стилі мислення, письмі та вчинках самої письменниці (зокрема, хитання поміж цінностями родинними і громадськими чи мистецькими, гіпертрофований страх бідності, надмірно загострена реакція на будь-які форми критики дотичних до її особистості справ, пси-

хологічна травма, завдана втратою найближчих людей).

«Задля об'єктивного реконструювання та інтерпретування локальної життєтворчої історії Кобринської, – ділиться з читачем у висновках до роботи Алла Швець, – опрацьовано й систематизовано величезний масив досі невідомих джерелознавчих ресурсів (листів, спогадів, автографів творів), розпорошених по різних інституціях – Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, Центральних державних історичних архівах у Києві та Львові, в Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику Михайла Коцюбинського, відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника» [с. 694]. Можна лиш уявити, як непросто було втриматися у цьому безмежному морі листів, спогадів, рукописів і видавничих першодруків чіткого логічного і методологічного курсу. Проте чітко заданий уже в першому розділі роботи, явивши читачеві вичерпний «візерунок цнот», а заодно й біографічну драму письменниці як культурника-новатора, він далі доповнюється у другому розділі визначенням світоглядних констант письменниці – «фемінізм, європеїзм, націоналізм», а в третьому вичерпно вивершується взаєминами та діалогами на тлі доби. Таким чином, перші три розділи дослідження, широко охоплюючи як документально-біографічні матеріали самої Наталі Кобринської, так і комунікативне поле взаємодії провідних культурних діячів того часу, набувають важливого історико-літературного значення, врахування якого суттєво полег-

шить працю наступним дослідникам творчості письменниці та її співрозмовників та співдиспутантів.

Таке серйозне занурення у документально-біографічну частину матеріалів належно підготовляє читача до рецепції частини описово-інтерпретаційної, присвяченої аналізу власне літературних творів письменниці. Четвертий розділ попри те, що має дещо менший обсяг, ніж попередня частина роботи, демонструє іншу дослідницьку грань Алли Швець – у виборі доречних підходів до опису різних за своїми композиційно-стильовими характеристиками текстів, в уважному поясненні їх на рівні ейдології та іконографії, в чутливості до образних деталей, у майстерності літературознавчої інтерпретації. Твори реалістичного періоду (*Дух часу, Задля кусника хліба, Ядзя і Катруся*), як мені здалося, подані переважно в описовому аспекті, доповнюючись узагальненням критичних відгуків дослідників попередніх періодів. У творах із домінуванням соціальної проблематики *Судія, Виборець, Янова, Жидівська дитина, Перша учителька, Liebesahnung* – акцентуються насамперед прийоми психологізації оповіді. Але очевидно, що найбільше енергії, зацікавлення та духовно-психологічного заангажування викликали у дослідниці тексти з модерністичною поетикою, яким дотепер або не виправдано мало приділялося уваги, або які й зовсім уперше постають об'єктом літературознавчого прочитання. Насамперед, це збірка *Казки* (1904), у яких пріоритетно диференціюється сакральна та профанна топіка і з'ясовуються непорозуміння у критичній рецепції цих творів. Не менш важливим аспектом

бачиться містична образність, чи як поетично означено у роботі – «подув трансцендентна» в людській душі чоловіка», розглянуті на матеріялі оповідань *Душа, Блудний метеор, Омен, Св. отець Николай, Очі, У вирі*). Жанрові експерименти – фрагментарність, ліризм, композиційні повтори своєрідних лаятмотивів відзначено ц «кусниках»-«психограмах» письменниці *Руки, Відцвітає, Старий годинник, Засуд, Зрадник*. Цікавий досвід самоосмислення, наративного осюжетнення власного життя, сповідальності фіксує Алла Швець у текстах «для себе» і «про себе» (*Під кінець життя, Скарбонка, Du bist die Ruh*) пізнього періоду життя. Із залученням міто-релігійних семантичних аспектів розкрито сенси опозиції життєствердної й танатологічної образності у творах, написаних під враженнями від I Світової війни (*Свічка горить, На цвинтарі, Тихий куток, Брати, Полишений, Кінь*). Особливо хочеться відзначити ці останні пункти роботи, у яких Наталя Кобринська постає письменницею із модерністично маркованим творчим темпераментом, філігранним підходом до оперування магічно-мітологічною та фольклорною символікою, глибокою автобіографічною сповідальністю, психологізмом та рефлексивністю текстового наративу.

З різних причин творчість Наталі Кобринської ніколи не була в мейнстрімі літературознавчих зацікавлень, хоч у постсоветський період, все ж, були намагання вивести її за рамки шаблоново-соціологізаторської рецепції попередніх періодів – у працях П. Арсенича, Надії Гаєвської, Олени Гнідан, В. Качкана, Інги Кейван, Мирослави Крупки, Ю. Кузнецо-

ва, М. Легкого, Соломії Павличко, В. Панченка, Марії Савки та ін. Нову хвилю дослідницького зацікавлення феноменом Кобринської викликала проведена 2015 року в Болехові всеукраїнська наукова конференція, присвячена 160-літтю від дня народження. Вміщені у збірнику матеріалів конференції *“Йшла не тільки духом часу, але й перед ним...” Наталія Кобринська та літературний процес кінця ХІХ–ХХ століття* (Львів, 2015) статті репрезентують новітній дискурс кобринськознавства. Рецензована монографія Алли Швець займе у ньому вагоме системотворче місце. А заголовкова назва праці *Жінка з хи-*

*стом Аріядни* видається мені означником не лише творчого й людського амплу Наталі Кобринської, але й обраної дослідницею аналітичної стратегії, не простого пошукового шляху, наслідком якого стало переможне виведення письменниці з лабіринту забуття та неадекватних прочитань, що дозволяє їй зайняти належне місце мистця-новатора і модерніста за світовідчуттям у літературному процесі зламу ХІХ – ХХ століть.

**Halyna Levchenko,**  
Ivan Franko Zhytomyr State  
University, Ukraine