

**Ukrajinistika:
minulost, přítomnost,
budoucnost III**

**Україністика:
минуле, сучасне,
майбутнє III**

**Ukrajínistika:
minulost, přítomnost, budoucnost III**

**Україністика:
минуле, сучасне, майбутнє III**

Literatura a kultura

Література та культура

Kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky
ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě
Masarykovy univerzity v Brně

Колективна монографія, присвячена 20-річчю україністики
на Філософському факультеті
Університету імені Масарика в Брно

Brno 2015

Recenzenti:

doc. PhDr. Aleš Brandner, CSc.

prof. Anatolij Zahnitko, DrSc., člen korespondent NAN Ukrajiny

prof. Mychajlo Najenko, DrSc.

prof. dr. hab. Halina Korbicz

prof. Nina Bernadska, DrSc.

Editoři:

doc. Halyna Myronova, CSc.

Mgr. Oxana Čmelíková (Gazdošová), Ph.D.

Mgr. Petr Kalina, Ph.D.

Mgr. Krystyna Kuznietsova

Mgr. Ihor Shysterov

ISBN 978-80-906183-1-2

Obsah — зміст

Привітання авторам колективної монографії «Україністика: минуле, теперішнє, майбутнє. Мова. Література. Культура» (Борис Зайчук, Надзвичайний і Повноважний Посол України в Чеській Республіці)	13
Literárněvědná a kulturologická ukrajinistika: šíře a hloubka (I. Pospíšil)	15

Literatura — література

Валерій Бедрик

Українська курйозна поезія в літературознавчому дискурсі	21
--	----

Валентина Біляцька

Художня антропологія історичних романів у віршах Леоніда Горлача	29
--	----

Вікторія Біляцька

Культурологічна рецепція історичної постаті та літературного образу П'єра Абеляра	37
--	----

Зоряна Василько

Мовосвіт природи у збірці Л. Костенко «Річка Геракліта»	45
---	----

Оксана Векуа

Фольклор як джерело жанрів, ідей та образів у творчості українського поета-шістдесятника Миколи Вінграновського	53
--	----

Тања Гаєв

Історія изучавања и предавања украјинске књижевности на универзитету у Београду (Срдија)	61
---	----

Надія Гаєвська — Олена Гаєвська

Наталя Кобринська і слов'янський світ	69
---	----

Анатолій Гуляк

Образ автора та авторська образність у літературному творі	75
--	----

Юлія Драгойлович

Тіло під художнім прицілом в антиутопії «Хронос» Тараса Антиповича	87
--	----

Галина Жуковська

Екзистенціальна проблематика в романі Оксани Забужко

«Музей покинутих секретів» 97

Теодозія Зарівна

Війна як втілення пекла і мир як неусвідомлений рай. Територія мови

(за творами «Морфій» Щепана Твардоха, «Книга забуття» Василя
Слапчука, «Вірші з війни» Бориса Гуменюка) 105

Тетяна Качак

Актуальні проблеми дослідження сучасної української прози для

дітей та юнацтва 113

Віталіна Кизилова

Специфіка моделювання персонажів у фентезі для дітей та юнацтва .. 121

Ніна Козачук

Антиколоніальні мотиви у драмі «Олена Степанівна» Олеся Бабія 129

Юлія Коруняк

Народнописенна поетика шевченківського тексту в літературознавчому

мисленні М. Коцюбинської 137

Оксана Кушнір

Українська література у словацькому контексті: пресовий дискурс 145

Микола Легкий

Проза Івана Франка: діалоги епох, діалоги культур 153

Олеся Мединська

Знаки книжної культури в романі-хроніці Валерія Шевчука

«Тіні зникомі» 163

Михайло Наєнко

«Записки из мертвого дома»: имперские корни и украинская корона .. 171

Ольга Настенко

Вивчення звукового складу поетичного тексту як наукова проблема .. 183

Оксана Олійник

Символіка художнього простору в українських народних чарівних

казках (семантичний аспект) 191

Наталія Орнат

Екзистенційний мотив відчаю в структурі романів Полі Гоявічинської

«Райська яблуня» та Ірини Вільде «Сестри Річинські»
(порівняльний аспект) 199

Крістінія Паладян

Початки верлібру в українській і румунській поезії 203

Олег РарицькийРеконструкція творчого процесу шістдесятників за матеріалами
художньо-документальної прози 213**Данило Рега**

Слов'янський варіант футуризму: питання самовизначення 221

Наталія РезніченкоХудожня специфіка української інтелектуально-психологічної прози
для дітей другої половини XX століття 229**Руслана Ріжко**

Поетичний текст як модель ідіостилістичної картини світу 237

Ірина Романчук«Фемінне» та «феміністичне» в сучасній українській та словацькій
жіночій прозі 245**Людмила Ромас**Художнє моделювання історії в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» та
одноименному романі Ю. Мушкетика 253**Ірина Рудник**Пейзаж як концептуально-композиційний елемент ліричної прози
Дніпрові Чайки 261**Валентина Сребнюк**«Апокрисис» Христофора Філалета в українсько-польському діалозі
кінця XVI ст. 269**Іван Теплий**

Перекладацький дискурс Івана Франка (на матеріалі чеської мови) 277

Марія ЧерняєваПаратекстуальність у ліриці Б. Олійника: відношення
«заголовок-текст», «епіграф-текст» 285**Катерина Шабаль**Діалог історії та сучасності, політики й духовності в романі
«Мандрівки до Аберфайлю» Романа Іваничука 291**Алла Швець**

«Наша духовна зв'язь щораз міцніше» (Наталія Кобринська та Чехія) 299

Юлія Юсип-Якимович

Слов'янський літературний символізм: фоносемантична поетика
звукowego пейзажу 307

Жанна Янковська

Від «божого чоловіка» до «перебенді»: рецепція архетипного образу
кобзаря в українській літературі 30–60-х років XIX століття 315

Юлія Яценко

Діалог рустикальної й модерної традицій в письмі Е. Андіївської 325

Autoři — авторы 333

Kultura — культура**Оксана Галайчук**

Військові мотиви княжої доби в українських колядках і щедрівках
парубкові 341

Инна Грубмайр

Направления работы Архива русской и украинской эмиграции
им. Е. И. Лодыженской 351

Ірина Довгалюк

Наукове товариство імені Шевченка та фонографування 359

Галина Коваль

Календарно-обрядовий поетичний текст і ритуал: співвідношення
та взаємозв'язок 367

Галина Корбич

Досвід новочасності в українській культурі початку XX та початку
XXI століть. Синхронізація націєтворчих пошуків 375

Кристина Кузнєцова

Загадкова дволікість отруйних рослин у народній уяві слов'ян 383

Вікторія Курченко

Володимир Джус — засновник Українського Інституту Америки.
Документи братства колишніх вояків з 1944 року 393

Дануше Кшицова

Проблеми изучения украинской культуры 405

Мар'яна Левицька

Проблемні питання історії українського мистецтва XIX століття.
Присутність чи відсутність в центральноевропейському контексті? . 415

Оксана Левчук

Етноестетика образу коня в українських народних піснях 425

Наталія Лісняк

Образний потенціал назв дерев у народних піснях лемків 435

Людмила ОдинецькаСоціоморфна метафора як засіб концептуалізації суспільно-
-політичних процесів в Україні 443**Олег Павлів**Культурно-освітня діяльність української студентської міжвоєнної
еміграції в Празі (1921–1939) 451**Анастасія Панкова**Особливості системи міфологічних персонажів у сучасному
фольклорі скарбощукачів (варіативність та функції) 455**Уляна Парубій**Варіативність замовлювально-заклинальних текстів у селах Західної
Бойківщини 463**Ольга Петришина**Релігійно-філософський дискурс проповідницької творчості Йосифа
Сліпого у контексті діалогу епох 471**Наталія Поплавська**Українська публіцистика кінця XVI – поч. XVII ст: теорія та суспільні
виклики 479**Янко Рамач**Видання Руського народного освітнього товариства в Югославії про
українців Галичини (1921–1941) 487**Зоя Рожченко**

Листи до невідомого 497

Олена РоманенкоЛьвів як кітч: сакральне vs профана у змалюванні міста Львова
в українській літературі XX століття 505**Галина Синоруб**Виклики сучасної української аудиторії: візуальний контент
у кросмедійній історії 513**Ганна Сокіл**Українсько-чеські контакти в Науковому товаристві імені Шевченка
на порубіжжі XIX – першої третини XX століть: фольклористичний
аспект 521

Людмила Сорочук

Діаспорна культура як феномен закордонного українства 531

Taťána Součková

Ukrajinci v České a Slovenské republice – etnická identita v proměnách
doby 539

Milan Strmiska

Polská menšina v Žytomyrské oblasti 543

Александра Фабішікова

Сучасна ситуація українців і русинів у Словаччині. Функціональні
сфери вживання русинської та української мови на території
Словацької Республіки 551

Марина Юр

Сучасні культуротворчі процеси у художньому просторі мистецтва
України 559

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

Wymiar społeczno-polityczny współczesnej ukraińskiej sztuki sakralnej ... 567

Autoři — автори 575

**Привітання авторам колективної монографії
«Україністика: минуле, теперішнє, майбутнє»
Мова. Література. Культура»**

Шановні автори колективної монографії «Україністика: минуле, теперішнє, майбутнє»!

Дозвольте привітати Вас з виданням монографії, присвяченої 20-й річниці україністики як окремої самостійної спеціалізації на філософському факультеті Університету імені Масарика в Брно.

Приємно вражений кількістю представлених статей науковців з Австрії, Німеччини, Польщі, Сербії, Словаччини, США, Чеської Республіки та України, що, безумовно, свідчить про значний інтерес наукової спільноти до України як держави, її мови, літератури, історії та культури, а також є певним проявом солідарності та міжнародної підтримки українців різних країн світу їхніми презентантами.

Хочу висловити щиру подяку деканові Філософського факультету Університету імені Масарика в Брно проф. Мілану Полу та завідувачеві Інституту славістики Філософського факультету зазначеного Університету проф. Іво Поспішілу, під патронатом яких проходила підготовка до видання збірника, а також доц. Галині Мироновій за практичну реалізацію задуманого довгострокового визначного міжнародного проекту співробітництва українців, розвиток та популяризацію україністики в Університеті імені Масарика в Брно та Чеській Республіці.

Сьогодні увага всього світу прикута до України, яка переживає непростий час своєї історії. Українці від Ужгорода до Донецька, від Львова до Одеси згуртувалися у спільній боротьбі за територіальну цілісність і суверенітет нашої Держави.

У цей нелегкий період як ніколи актуальним є донесення правди про події на нашій спільній Батьківщині до світового співтовариства, тому переконаний, що в цьому контексті роль науковців-україністів є надзвичайно важливою.

Шановні колеги! Бажаю Вам подальших творчих успіхів і нових наукових здобутків.

З повагою

Борис Зайчук
Надзвичайний і Повноважний
Посол України в Чеській Республіці

Literárněvědná a kulturologická ukrajinistika: šíře a hloubka

Brněnská ukrajinistika se za roky své plnoprávné existence (za zády s tradicí sahající daleko před rok 1994, kdy se tu začala naplno etablovat a kdy se tu objevila známá monografie Mečislava Krhouna o Juriji Fedkovyčovi z roku 1973 věnovaná jeho tvorbě německé a ukrajinské) stala v jistém smyslu centrem ukrajinistického bádání nejen v rámci střední Evropy, ale také pro Ukrajinu a ukrajinské ukrajinisty, kteří v brněnských periodických edicích rádi prezentují své studie na různá filologická a kulturologická témata. Přítomný svazek shrnuje výstupy týkající se literatury a kultury v širokém slova smyslu a představuje svého druhu jednak přehledné panoráma současné ukrajinské ukrajinistiky, jednak v jistém smyslu konfrontační plochu s ukrajinistikou českou a dílem i slovenskou. I když jde kvantitativně o nerovnoměrný vztah, neboť neukrajinských příspěvků je drtivá menšina, přece jen je zřejmé, že pohled zvenčí, často zaměřený na komparaci, je jiný a nese s sebou možnosti vzájemného obohacování a o to také nakonec jde. Nicméně je přítomný svazek především prezentací úrovně současné generačně rozvrstvené ukrajinistiky na Ukrajině.

Průzor, jímž sledujeme tuto produkci, může být horizontální a vertikální, jinak řečeno, jde o šířku a hloubku. Šíře je spojena s tematickým záběrem, kterým se současná, především ukrajinská ukrajinistika zabývá, hloubka spíše s metodologickými nástroji, jichž využívá, která reaguje na posuny v literárněvědné a kulturologické metodologii, na různé módy v teorii a mezinárodní diskursy. To vše se projevuje i zde s nebývalou intenzitou, která ovšem vyvolává otázky: co je zde kvantitativně typické a co naopak výjimečné, čeho je příliš a co naopak víceméně absentuje. Již letmý pohled na skladbu příspěvků literárněvědné části ukazuje na orientaci na současnost, i když tu nechybějí ani studie o starší literatuře. Pokud jde o dějinný pohled, je tu maloruské/ukrajinské baroko, které ovšem zabírá plochu obecně východoslovanskou, ukrajinská klasika, např. Taras Ševčenko a Ivan Franko, tzv. šedesátníci, současná produkce v různém provedení, fónický aspekt teorie verše: lze říci, že příspěvky nerovnoměrně protínají celé dějiny ukrajinské literatury. Pokud jde o jednotlivé literárněvědné disciplíny, najdeme tu především

zkoumání prózy, popelkou je tu dramatická tvorba, méně tu najdeme analýzy poezie a teorie verše, spíše výjimkou je studie metodická, méně je tu také komparatistiky, která se objevuje spíše ve vztahu ukrajinsko-česko-slovenském, poněkud stranou zůstala teorie literárních žánrů. Z metodologických přístupů tu najdeme prvky kulturní antropologie, zkoumání prostoru a času, feminismus, literaturu jako model světa, různé aplikace psychologických metod, prvky strukturalismu. Zastávám názor vyplývající z permanentní východoslovanské komparace, že tento celek fungoval jako komunikační plocha dlouho po zániku Kyjevské Rusi, v podstatě do 17. století, kdy se postupně a povlnně vnitřně diferencoval: pojitkem byl hlavně spisovný jazyk, v podstatě církevní slovanština různých podob (redakcí), často živelných, *via facti* srozumitelná na celém teritoriu východních Slovanů. Jazyková diferenciacie se vztahuje až ke konci 18. století, někdy ještě mnohem později; přirozený nebo vynucený bilingvismus je doprovázen bilerárností, jejímž příkladem může být i zakladatel ukrajinsky psané literatury Ivan Kotljarevskij, ovšem také Taras Ševčenko a básníci polsko-ukrajinské školy. Z toho také vyplývá nezbytí vnitřní východoslovanské komparace, již je ve svazku méně, a také integrovaného výzkumu ukrajinských vztahů nejen k střední Evropě a ostatním slovanským literaturám, ale také šířeji k střední, jihovýchodní a západní Evropě, která byla vnímána a recipována přímo nebo polským či ruským prostřednictvím, jak dokládají i osobní vztahy ukrajinských, polských a ruských spisovatelů. Jinak řečeno: třeba výrazněji ukázat ukrajinistiku jako součást slavistiky, což se v přítomném svazku v podstatě podařilo. Pro české ukrajinisty je samozřejmě klíčové téma česko-ukrajinských vztahů, v němž by se slušelo intenzivněji využívat komplexnosti areálového studia.

To se více a přirozeně projevuje v části kulturologické, v níž vynikají další disciplíny, jako jsou antropologie, folkloristika, etnologie, kde přichází k slovu také vztah Ukrajina – střední Evropa, téma ukrajinské politické emigrace, diaspor, naopak jiných menšin na Ukrajině, život východoslovanské, tedy i ukrajinské, emigrace v meziválečném Československu.

Svazek věnovaný literatuře a kultuře ukazuje, že před ukrajinskou literární vědou, dalšími uměnovědami a kulturologií stojí řada úkolů, i když si uvědomujeme, že tento sled monograficky koncentrovaných příspěvků nemusí být zcela reprezentativním vzorkem ukrajinské ukrajinistiky: zejména intenzifikace ve využívání nových metod, hlavně kognitivních a epistemologických přístupů, moderní literární, generální a kulturní komparatistiky, genologie a explikace určitých témat, která by si zasloužila nový pohled, například poetologie ukrajinské moderny a postmoderny, tvorba ukrajinské literární emigrace a typologie její tvorby, to, co již bylo uvedeno výše, tj. mnohostranné vztahy ukrajinského kulturního celku k západní a střední Evropě, ale také k Rusku a Polsku, a to diachronně i synchronně, pečlivé studium *sine ira et studio* různých podob ukrajinské literatury v závislosti na geografické a geopolitické poloze, nepochybně také to, co intenzivně dělají někteří ukrajinští literární vědci posledních více než dvacet let, a to jsou dě-

jiny ukrajinské literární vědy a kulturologie, tedy jakási vnitřní sebereflexe, která soustavně ukazuje cestu do budoucna. Svazek manifestuje připravenost k badatelské otevřenosti a tu je třeba ještě zintenzivnit ve směru nalézání spojů se světovou kulturou a literaturou: řada studií z tohoto svazku již tímto směrem ukazuje.

I když svazek představuje jen vzorek současné literárněvědné a kulturologické ukrajinistiky, ukazuje jak na současnou kvalitu, tak na další potenciální vývoj, na předpokladové vrstvy, které se projeví později i v závislosti na generační obměně. *Hic Rhodus hic salta.*

Ivo Pospíšil

Literatura — література

Валерій Бедрик

Українська курйозна поезія в літературознавчому дискурсі

Статтю присвячено жанровій специфіці курйозної поезії. Окреслено основні теоретичні аспекти сприйняття її в літературознавчому дискурсі як метажанру. Візуальна поезія демонструє відмову від логоцентризму й лінійних структур.

Ключові слова: візуальна поезія, курйозна поезія, жанр, метажанр.

Курйозній поезії присвячено багато наукових розвідок, і з кожним роком їхня кількість зростає, як і досліджень візуалістики в культурі загалом. І хоча в українському літературознавстві це переважно короткі праці, що стосуються окремих аспектів її жанрового розвитку, або історичні огляди, проте за останні двадцять років з'явилися й кілька монографій: «Зорова поезія в українській літературі кін. XVI–XVIII ст.» Миколи Сороки, присвячена бароковій візуальній поезії [15], «Віртуальна література. Нарис типології та поетики» Юрія Завадського, у якій детально розглянуто літературні жанри у віртуальному просторі [6], «Експериментальна поезія у західноєвропейських авангардних течіях початку XX століття (футуризм і дадаїзм)» Костянтина Дудакова-Кашуро [3]. Науковий інтерес до різноманітних літературно-візуальних і літературно-акустичних практик збільшується разом з актуалізацією в певні періоди відповідних стилів, проте цей процес незмінний від початку XX ст. Хоча слушним видається зауваження, що «серед усіх видів авангардного мистецтва саме література виявлялася *terra incognita*» [3, с. 7].

Говорячи про зацікавлення курйозною поезією в українському літературознавстві, варто також назвати вихід антологій: найповніше нині зібрання українських паліндромів «У сузір'ї Рака» [10]; «Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки)» [7], у якій також широко представлена експериментальна поезія на межі літератури та візуалістики, останнє подібне видання «Український футуризм: вибрані сторінки» [16] побачило світ навіть не в Україні, а в Угорщині. Більше з'являється розвідок, які стосуються курйозної поезії українського бароко, серед найгрунтовніших варто згадати

дисертацію Олени Ткаченко «*Курйозна поезія в українській бароковій літературі*» [17]. Також існує ціла низка перевидань давніших праць про курйозну поезію й стилістику тексту українського бароко: Дмитра Чижевського, Віталія Маслюка, Дмитра Наливайка, Валерія Шевчука та ін. Часто саме бароковий текст порівнюється з авангардним і генеза авангардного виводиться від барокового [2]. Варто також згадати дослідження української геральдичної поезії — візуального виду близького жанровій системі курйозної поезії — «*Зри сія знаменіє княжате славного. Геральдична поезія в українському бароко*» Юрія Миненка [9]. Наявні також розділи в монографіях або коротші дослідження, присвячені зоровій поезії, — Григорія Сивоконя, Івана Лучука, Анатолія Мойсієнка, які насамперед накреслюють поле майбутніх досліджень.

Еклектизмом, а подекуди навіть хаотичністю, характеризується термінологічне поле літературознавчого дискурсу. Невстановленими лишаються жанрові відношення власне курйозної поезії й так званої візуальної. Візуальна поезія — своєрідний тип літературно-малярської творчості, який найчастіше співвідноситься з художнім авангардом [14, с. 169], хоча відомою вона була ще в античності, а в «*українському літературознавстві зорова поезія традиційно вважається породженням стилю бароко*» [15, с. 55]. Незважаючи на те, що досліджень візуальної поезії не бракує, вони зазвичай обмежуються розглядом однієї з її форм, притому поширюючи узагальнення на інші, науковці «*висувають ту чи іншу парадигму, підкріплену великою кількістю перцепційних спостережень, індивідуальних ознак, недиференційованих критеріїв, які в підсумку суперечать один одному*» [14, с. 169]. Цьому сприяє перебування досліджуваного явища на помежів'ї літератури та інших мистецтв, а отже, певна маргінальність у літературознавстві вже завдяки виражальним засобам. Дослідники розуміють візуальну поезію «*як розмитий культурний феномен, розташований у багатому проміжку між літературою і візуальними мистецтвами*» [14, с. 169]. І це, незважаючи на те, що нинішня гуманітаристика демонструє неабияке зацікавлення різноманітними інтермедіальними явищами, морфологією та структурою тексту. У російському літературознавстві ситуація подібна — як зазначають Лариса Прохорова й Катерина Анікеєва: «*в сучасній літературі точного і вичерпного визначення візуальної поезії досі не вироблено, хоча опис терміна і його складових уже можна знайти в словниках: як російських, так і зарубіжних*» [14, с. 169]. Але словники наводять більше чи менше жанрових визначень, при цьому переважно неузгоджених навіть у межах одного видання. Також маргіналізує таку поезію просвітницько-позитивістична традиція, притаманна й сучасній критиці. Третім фактором, який сприяє маргіналізації явища, можемо припустити, є короткотривалість періодів авангардизму в літературі.

У літературознавстві, а в українському насамперед, побутує неправомірне змішування термінів «курйозна» та «візуальна». Ми вважаємо невинуватим не лише їх розрізняти (як два жанри), а й ототожнювати (як абсолютні синоніми на позначення одного жанру). Звичайно, як наголошують Л. Прохорова і Є. Анікеєва: *«поділ візуальної поезії на підвиди досить умовний»* [14, с. 170]. Причиною цього є жанрова та міжродова дифузія, але ми вважаємо, що такий поділ не більш умовний, аніж жанровий поділ мистецтва загалом. Труднощі при дослідженні генетики візуальної поезії свідчать, що маємо справу з наджанровим утворенням, а також і надродовим.

Візуальною поезією називаємо ті тексти, які втрачають виражальні здатності за неможливості зорового сприйняття. Цілком зрозуміло, що багато зорових віршів, зокрема Миколи Сарма-Соколовського, Ярослава Балана, Миколи Луговика, Миколи Мірошніченка, Івана Іова, Віктора Женченка, Мирослава Короля [11, с. 25–41], інакше як візуально й не сприймаються. У їхніх творах мовні знаки взагалі можуть бути відсутніми [напр.: 11, с. 28, с. 37, с. 39], а сам процес «читання» видається надто умовним — читати вголос такі тексти неможливо. Тому навіть постає питання, чи взагалі ці твори є текстами. Дещо інакший процес сприйняття паліндромів Анатолія Мойсієнка чи Івана Величковського, поезомалярства Михайля Семенка чи каліграм Гійома Аполлінера. Їх можна також сприймати й на слух. Ця проблема вирішується узгодженням термінів «курйозний» та «візуальний» тексти. Курйозною називають поезію оригінальну насамперед формою — розташуванням мовних знаків на сторінці. Поняття «курйозна поезія» Микола Сорока, наприклад, вважає *«найбільш загальною назвою на означення таких жанрів поезії, в основі яких лежить курйоз, тобто щось незвичне, захоплююче, розважальне»* [15, с. 73], тобто різноманітні види симетрії паліндромів (можливість читати зліва направо і навпаки) і бустрофедонів, можливості одночасного читання по вертикалі та горизонталі в акро-, мезо-, телевіршах, анаграмні перестановки. Сюди ж зараховують і тексти, які лише заповнюють певний контур або без контуру утворюють фігуру. Виникла така поезія ще за античності, а особливого розвитку набула в епоху бароко. І вже в пізньому бароко спостерігалось скептичне ставлення до таких вправ. Тоді ж не найкращий, але бодай нейтральний, термін «курйозний», вірогідно, і набув негативного оцінкового забарвлення. Це значення закріпила просвітницько-позитивістична традиція. Для української літератури просвітництво й позитивізм втілені реалістично-народницькою парадигмою, представленою й у сучасному літературознавстві з його прихильнішим ставленням до «серйозних» жанрів.

Коли така поезія відродилася на поч. XX ст. у межах авангардистських течій, то її творці унікали термінологічних визначень «курйозності», можливо й завдяки критикам. Сергій Єфремов, скажімо, негативно ставився до експериментаторства бароко, і поняття «курйозності» викорис-

товував у відверто осудливому значенні стосовно ранньої поезії Павла Тичини, позначеної футуристичними шуканнями форми: *«і ще одна характерна риса останніх літ: замилювання формою. [...] Був у нашій поезії час, коли віршова техніка переживала щось подібне — отой пеценої форми культ. Форма тоді була всім — та й виродилась потроху в безплідне фокусництво, порожню забавку; забуті нині письменники гралися в акростиhi, здобували собі славу «раками» та іншими «кур'єзними віршами»* [4, с. 473–474]. Дмитро Чижевський стриманіше ставився до формальних пошуків, хоча зазначав: *«можна з усією певністю сказати, що подібні загравання з формою мали місце після бароко лише епізодично й вдавалися до них хіба що дилетанти»* [19, с. 223], проте модерністський потяг до експериментаторства вважав відродженням барокових традицій, а не занепадом реалістичних. У той же час виникло багато термінів (створювали їх переважно самі поети, наприклад, Гійом Аполлінер, Велімір Хлебніков, Михайль Семенко), які позначали однакові явища, або ж одним терміном називали різні явища. Це робилося і щоби протиставити власну естетичну платформу чужій, і щоби підтвердити свою близькість до «модних» течій у культурі.

Курйозна поезія, вдруге відродившись в українській літературі в кінці ХХ ст. (Віктор Женченко, Володимир Лучук, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Микола Луговик, Іван Іов, Мирослав Король, В'ячеслав Романовський, Михайло Зарічний, Василь Рябий та багато ін.), постає перед читачем у термінологічному хаосі й літературознавчій безпорадності критики. Коли приблизно від другої пол. ХХ ст. бароко здобуло неабияку увагу дослідників (Зіна Генік-Березовська, Григорій Сивокінь, Віталій Маслюк, Дмитро Наливайко та ін.) і було вкотре «відкрито» курйозну поезію, виникли погляди про дві групи — курйозну та візуальну лірику. Хоча просте порівняння показує, що візуальними типами є обидва пласти. Притому названа візуальною представлена багатьма жанрами в межах ширшої групи — курйозної. Микола Сорока вважає, навпаки, що зорова (найширша група) об'єднує курйозну й емблематичну та підвиди зорової розділяє на основі наявності у візуального образу семантичного елемента або ж його другорядності в тексті [15]. Однак, видається, що емблематичність літератури теж є тим «незвичним, захоплюючим, розважальним», отже, курйозна охоплюватиме всі види візуальної, а крім того об'єднуватиме їх також зі звуковими.

Саме поняття «курйозна», на наш погляд, не потребує заміни чи творення термінів-синонімів. Воно, по-перше, найпоширеніше, а по-друге, найширше. Тому необхідно лише позбутися оцінково-негативної його семантики, і можна застосовувати не лише до бароко, а й авангардизму чи стилізовано чітко не визначених явищ поч. ХХІ ст. Варто лише конкретизувати явища, які об'єднує курйозна поезія в певну епоху, адже сама курйоз-

ність міцно пов'язана з епохою. Те, що було курйозним для бароко, не обов'язково таким є нині (як, наприклад, леонинські вірші).

Не викликає сумнівів, що курйозна поезія не є жанром, хоча й так її називають — «на думку більшості дослідників, візуальна поезія виникла як жанр» [14, с. 169], — зазначають Л. Прохорова та Є. Анікеєва, притому змішуючи поняття «курйозна» та «візуальна», — під поняттям «візуальна поезія» вони «розуміють жанр літератури і візуальних мистецтв, представлений в поетичному тексті взаємопов'язаними вербальним і візуальним компонентами» [14, с. 170]. Окрім того дослідниці спрощено розуміють рецепцію досліджуваного феномена — «два ці компоненти є смислотворчими, оскільки, завдяки їхній взаємодії, семантичне наповнення візуального тексту **подвоюється**» [14, с. 170]. Можна таку поезію сприймати як літературу (як більшість літературознавців), можна вважати виявом візуального мистецтва (наприклад, Тетяна Назаренко), окремим видом мистецтва (переважно самі творці), але в жодному випадку вона не є механічним додаванням елементів різних мистецтв. Уже на перших кроках опису курйозних текстів стикаємося з потребою жанрового окреслення. Притому жанрова система літератури невпинно змінюється, і відхилення від існуючих правил стають не їх запереченням, а творенням нових правил, або поверненням до старих. Курйозний прийом як стилістичний засіб чи мовна фігура набуває жанротворчих ознак, жанр автоматизується та перестає бути курйозним (леонинський вірш) або ж модифікується, залучаються прийоми інших жанрів, породжуючи нові (панторима або ж суцільна тавторима, у поєднанні з анаграмним прийомом дала панримії). Панримії — поетичні тексти, побудовані з рядків, у яких однаковий набір літер в однаковому порядку, але різний розподіл на слова, в українській літературі в цьому жанрі творив Петро Штабалюк (напр.: «*боятися часто / бо я тисяча сто*»).

Недостатність терміна «жанр» відбиває «жанрова група». Хоча більшість дослідників наголошують на формозмістовому визначенні жанру, як, наприклад, О. Галич [1, с. 26], однак кожен жанр зазвичай описують саме через форму. Тематично-змістовий рівень здатен охоплювати структурно досить віддалені жанри. Усі ж види курйозної поезії демонструють спорідненість між собою саме структурно. Але в розумінні структури не механічному, а наділеній ніби додатковим значенням. Виникає потреба в категорії або ширшій, охопній для всіх жанрів, або ж категоріях таких, які характеризуватимуть кожен жанр у іншій парадигмі — на семантичному рівні структури (яке значення має структура тексту, відповідного певному жанру).

Такою категорією буде понад- або міжжанрове об'єднання — метажанр, оскільки «традиційна класифікація за родами та жанрами літератури, [...] сьогодні теж не відображає існуючої картини літературного процесу» [8, с. 66]. Та й зрештою «метажанр не відміння існуючу родо-жанрову класифікацію, а увиразнює її» [1, с. 26]. Категорія метажанру, як зазначає Юлія

Подлубнова: «так і залишається до кінця не виявленою» [13], а Наталія Мажара говорить, що «українське літературознавство характеризується відсутністю подібних узагальнень та чіткого визначення метажанру, хоча дана категорія уже використовується у різних теоретичних працях, присвячених проблемам генології, що засвідчує початок процесу її онауковлення» [8, с. 65]. Метажанром літературознавці називають провідний для певної епохи жанр або жанровий принцип, наджанрову єдність, представлену творчістю одного письменника, і надродові жанрові об'єднання. Більшість дослідників сходяться в тому, що метажанр має надродові особливості, при тому виходячи за межі власне літератури — *«метажанр — це таке синтетичне утворення, що має ознаку всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою»* [1, с. 27], тобто дискурсивна інтермедіальна єдність, *«метажанри не просто розміщуються над звичайними жанровими групами, але й над родовими спільностями»* [8]. Поняття курйозності загалом відповідає цій ознаці, оскільки існує не лише у всіх родах, а будучи синтетичним (літературним і візуальним або евфонічним) виходить за межі власне літератури. Цю *«міждисциплінарну, синтетичну спрямованість можна визначити як найважливішу диференційну ознаку метажанру»* [13] і вона ж є невід'ємною для курйозної та, у її межах, візуальної поезії. Жанрами в межах цього метажанру (можливо теж об'єднаними в жанрові групи) будуть паліндроми, акростиhi, контурні вірші, геральдичні тощо. Як зазначає Цветан Тодоров: *«новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування»* [18, с. 25]. Отже, припустимо, старий жанр, який породив певну сукупність нових, сам стає метажанром, але спричинити виникнення нових він може лише ставши актуальним для епохи, а кожне відхилення від жанрових приписів можемо розглядати як потенцію народження нового жанру та перетворення приписів старого на метажанр. Зовнішні жанрові ознаки можна охарактеризувати через внутрішні метажанрові. Метажанр прив'язаний до часу навіть більше, аніж жанр — *«у кожній епохи є своя власна система жанрів, пов'язана з панівною ідеологією»* [18, с. 29], а існування метажанру втілює цю ідеологію й впливає на неї.

Отже, всі жанри курйозної поезії тією чи іншою мірою є візуальними. Деякі (порівняно небагато) жанротворчими мають також евфонічні особливості (легатна, шумова поезія). Жанрові системи не переносилися й не відроджувалися в чистому вигляді в наступні епохи, але можемо говорити про метажанр курйозної поезії в бароко, авангарді, у післямодерних стилях. Метажанр цей змінювався, навіть набір жанрів у його складі був не однако-вий, але він завжди співвідноситься з модернізуючими стилями (беручи до уваги будь-які циклічні теорії зміни культурних епох). Можемо констатувати, що курйозна поезія є своєрідною (над)жанровою системою, яка має значно більший, аніж у звичайних жанрів об'єм та надродові, а також поза-

літературні особливості, тому існує поверх стійких художніх систем. У її межах найбільшою (але не єдиною) жанровою групою є візуальна, яка найповніше відображає метажанрові властивості курйозної.

Список літератури

1. ГАЛИЧ, О.: *Метажанр у системі вчення про роди та жанри*. Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2009, № 18 (181), с. 25–28.
2. ГОРБАЧОВ, Д.: *Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду*. Смолоскип, Київ 2008.
3. ДУДАКОВ-КАШУРО, К.: *Експериментальна поезія у західноєвропейських авангардних течіях початку XX століття (футуризм і дадаїзм)*. Астропринт, Одеса 2003.
4. ЄФРЕМОВ, С.: *Історія українського письменства*. Феміна, Київ 1995.
5. ЗАВАДСЬКИЙ, Ю.: *Віртуальна література. Нарис типології та поетики*. Підручники і посібники, Тернопіль 2009.
6. ЗАВАДСЬКИЙ, Ю.: *Теоретичні основи дослідження сучасної зорової поезії: предмет*. *Studia metodologica*, 2008, Вип. 24, с. 57–64.
7. КОЦАРЕВ, О., СТАХІВСЬКА, Ю.: *Українська авангардна поезія (1910–1930 роки): Антологія*. Смолоскип, Київ 2014.
8. МАЖАРА, Н.: *Теорія метажанру в контексті літератури «non fiction»*. Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2011, № 19 (230), с. 65–69.
9. МИНЕНКО, Ю.: *«Зри сія знаменіє княжате славного»*. Геральдична поезія в українському бароко. Острозька академія, Острог 2013.
10. МІРОШНИЧЕНКО, М., ЛУЧУК, І.: *У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії*. Навчальна книга — Богдан, Тернопіль 2011.
11. МОЙСІЄНКО, А.: *Візуальна поезія сьогодні*. In: *Традиції модерну і модерн традицій*. Патент, Ужгород 2001, с. 19–41.
12. НАЛИВАЙКО, Д.: *Искусство: направления, течения, стили*. Мистецтво, Київ 1980.
13. ПОЛУБНОВА, Ю.: *Жанр и метажанр: к проблеме разграничения*. In: *Сетевая словесность*, <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
14. ПРОХОРОВА, Л., АНИКЕЕВА, Е.: *Визуальная поэзия как особый жанр*. Вестник Кемеровского гос. университета, 2008, Вип. 2 (34), с. 169–174.
15. СОРОКА, М.: *Зорова поезія в українській літературі кін. XVI–XVIII ст.* Головна спеціалізована редакція літератур мовами національних меншин України, Київ 1997.
16. СУЛИМА, М.: *Український футуризм: вибрані сторінки*. Антологія. Педагогічний інститут ім. Дьордя Бешшенєї, Ніредьгаза 1996.

17. ТКАЧЕНКО, О.: *Куриозна поезія в українській бароковій літературі: Автореферат ... канд. дисертації*. Київський університет ім. Т. Шевченка, Київ 1999.
18. ТОДОРОВ, Ц.: *Походження жанрів*. In: *Поняття літератури та інші есе*. Києво-Могилянська академія, Київ 2006, с. 22–39.
19. ЧИЖЕВСЬКИЙ, Д.: *Порівняльна історія слов'янських літератур*. Академія, Київ 2005.

Ukrainian Curious Poetry in Literary Criticism Discourse

Valerii Bedryk

The article is devoted to the genre specific of visual poetry. The main theoretical aspects of perception of the curious lyrics as metagenre are outlined. Visual poetry demonstrates rejection of logocentrism and linear structures.

Key words: visual poetry, curious poetry, genre, metagenre, style.

Украинская курьезная поэзия в литературоведческом дискурсе

Валерий Бедрик

Статья посвящена жанровой специфике курьезной поэзии. Автор очерчивает основные теоретические аспекты понимания в литературоведческом дискурсе курьёзной лирики как метажанра. Визуальная поэзия демонстрирует отказ от логоцентризма и линейных структур.

Ключевые слова: визуальная поэзия, курьёзная поэзия, жанр, метажанр.

Валентина Біляцька

Художня антропологія історичних романів у віршах Леоніда Горлача

У статті розглядаються історичні романи у віршах Леоніда Горлача, естетично-історична істина яких та інтерпретація життєписів відомих реальних особистостей є концептуальною в сюжетно-композиційному стрижні. Акцентується на репрезентації художньої антропології «Слов'янського острова» крізь призму історичних подій у Чехії в XV столітті та морально-духовних ідеалах Яна Гуса.

Ключові слова: художня антропологія, роман у віршах, Ян Гус, образ-прототип, символ.

У творчості Леоніда Горлача — тонкого лірика й доскіпливого дослідника-епіка, «поетичного могікана України» [2, с. 17] — переважає монументальна історична тематика. Особливий інтерес становлять історичні романи у віршах, художні образи яких є путівником національної пам'яті, заповітом єдності. На думку Б. Олійника, його романи у віршах — «... не лише тішать естетичною досконалістю, а й допомагають глибше пізнати історію України, де ще так рясно зяє білих плям та перекручень» [3, с. 7].

У кінці XX на початку XXI століття жанр віршованого роману в українській літературі є продукуваним, автори — Леонід Горлач, Андрій Гудима, Ліна Костенко, Катерина Мотрич, Микола Тютюнник, Іван Шкурай — репрезентують історичну тему в ліро-епосі, порушуючи гносеологічні питання історичного буття людства. На переконання Я. Поліщука, сучасні письменники принципово декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого. Цей ефект будується на ревізії підручникових істин про історію, на явній полеміці з її хрестоматійним тлумаченням, а також на відкритті в минулому досі незауважених людських драм і трагедій, що мають універсальний вимір і своєрідно кореспондують зі світом переживань нашого сучасника. Цей аспект «засвідчує націленість на суб'єктивну, а не загальну й всеобіймаючу істину. І саме в цьому плані письменники відкривають для себе новизну, зображуючи неповторність, непрогнозованість, непоясненість кожної конкретної людської історії та представляючи такі сюжети стереотипним уявленням читача» [4, с. 16].

Художня антропологія ліро-епосу Л. Горлача — «Слов'янський острів», «Чисте поле», «Перст Аскольда», «Ніч у Вишгороді», «Мазепа», «Мамай» — ґрунтуються на реальних і легендарних істинах. Автор, *«не погрішивши перед правдою факту»* [2, с. 17], художньо змодельював не тільки історичне тло, а й репрезентував діяльність непересічних історичних постатей: великого князя Ярослава Мудрого («Ніч у Вишгороді»), першу спробу хрещення русичів київськими князями Аскольдом та Діром («Перст Аскольда»); героїчну боротьбу чеських патріотів-гуситів Яна Гуса, Яна Жижки («Слов'янський острів»), кошового отамана Івана Сірка («Чисте поле»), гетьмана Івана Мазепи, який дбав про культуру та становлення української державності («Мазепа» (перше видання «Руїна» 2004), козака-характерника Мамай, символу національної пам'яті українства («Мамай»).

Романи у віршах Л. Горлача досліджувались в аспекті жанрової специфіки, композиції, історичної та художньої правди тощо (В. Біляцька, І. Кропивко, Л. Миронюк, Є. П'ятковська, О. Федько), проте немає розвідок, присвячених аналізу людинознавчих інтенцій. Розуміння концепції людини в літературі зосереджується в основному в двох параметрах: тлумаченні художнього тексту як культурологічного документа й як репрезентанта філософського трактату людського буття. *«Оскільки ж людина як найбільший креатор досвіду постає змінною «величиною», інтерпретаційні можливості цієї антропологічної опції практично необмежені»* [6, с. 53]. Антропологія літератури як наука про пізнання світу людини й самопізнання, як різноаспектне вивчення образів-персонажів, як результат трансформації людини в авторському художньому світі, останнім часом є об'єктом багатьох наукових зацікавлень.

У межах однієї розвідки неможливо розкрити антропологію історичного ліро-епосу Л. Горлача, тому більш детально зупинимось на її аспектах «Слов'янського острова», культурно-історичного документа не тільки чеського, а й інших слов'янських народів. В основі сюжету твору гуситське повстання в XV столітті в Чехії. Без сумніву, кожна нація славиться неординарними особистостями, одним із тих, хто вкарбував своє ім'я в пам'ять народу, епохальним феноменом, відомим у всьому світі є чеський патріот Ян Гус — єретик, священик, місіонер, філософ, учений, бунтівник. Образ мислителя й борця-проповідника, який *«помер з радістю й по добрій волі»* за правду *«голодну і босу»*, за *«крик і ридання народу, який він любив»* [1, с. 351], інтерпретувався в літературах різних народів, найбільше, зрозуміло, у чеській. В українському ліро-епосі — Т. Шевченком (поема «Єретик»), Л. Горлачем (віршований роман «Слов'янський острів»).

Я. Поліщук у студії «Антропологічна перспектива в літературознавстві» доводить, що антропологія літератури спрямована на віднайдення нового способу *«описування»* художніх текстів і може мати ширше застосування *«ніж нова форма інтерпретації»*, так як тексти *«краще, повніше та глибше*

характеризують саме людину, ніж певні реалії дійсності, що в них відображені» [5, с. 28].

Широкими параметрами окреслюється палітра художніх типів «Слов'янського острова» Л. Горлача: Ян Гус — борець за ідею, переконання, видатний діяч Реформації, натхненник національно-визвольного руху, будучи священиком, закликав: «— Вірте Богу, що живе в душі! / Підведіться, люди, я не Бог, / не апостол, що зійшов із неба. / Вірити у себе всім нам треба, / а не ждати од інших замог» [1, с. 326]; Ян Жишка — гетьман гуситів (згодом — таборитів), досвідчений воїн, умілий стратег-полководець «Не боявся життя своє стратити / на те, щоб по ньому жила нездоланна мета» [1, с. 396]; Новгород-Сіверський князь Сигізмунд Корибут (Корибутович) — литовець за походженням, русич за мовою, який подав «меч свій чесний» та із загонами прийшов у Чехію «слізьми і кров'ю розбрату залиту» [1, с. 319].

Композиційне ядро твору — образ Яна Гуса, у якому з глибоким філософським узагальненням подано авторські домінанти антропологічної концепції, з особливою внутрішньою молитвою, з «правдивим» словом для боротьби з несправедливістю: «— Все золото й срібло у — слові, яке я з собою / по світу несучи, щоб мудрішала наша земля. / Ще стогне вона від розпусти, і зиску, й розбою, / та слово правдиве і рани пекучі зціля» [1, с. 301]. Письменник виводить Яна Гуса за рамки релігійного конфлікту, акцентує на найзлободенніших проблемах суспільного життя. Він, як ніхто інший, знав, якою насправді повинна бути церква, його мучили докори за діяння «слуг Бога», у яких «душа / збідніла перед сліпучим блиском олтаря» [1, с. 293], тому й «Ладні все в народі відібрати, / забруднити Бога в суєті» [1, с. 325].

Взявши до роману у віршах епіграф із поеми «Єретик», Л. Горлач по-своєму втілює шевченківську традицію інтерпретації постаті Яна Гуса. У нього він не узагальнений, не романтизований, як у Т. Шевченка, а реальна особа в розвитку подій, із життєписом душі, перш за все патріот, а вже потім священик: «Прокиньтесь, чехи, вже у вашій хаті / Чужинці порядкують, як свої!» [1, с. 294]. До того ж, широта художнього простору віршованого роману дозволяє більш повно розкрити образ у ліричних відступах, конкретизувати, «оживити» в авторських коментарях, письменник «має психологічно-емоційний та художньо-каузальний досвід, різновиди якого у своєму накладанні й переплетенні дають художній ефект «присутності» автора в тому часі, який він описує» [7, с. 137].

Мотив подорожі чеського богослова в «Слов'янському острові» подано в двох вимірах: топонімічному й особистісному, що допомогло глибше розкрити широкомасштабні події, духовний світ героя. Адже саме дорогою до Констанца, після побаченої порожнечі околиць, страченої сім'ї, знищеного села, Ян Гус замислюється про помсту «... у смертній боротьбі», бо зрозумів, що «плачі й молитви більше не в ціні» [1, с. 299]. Його гнітила понівечена,

спустошена земля, у відчаї він намагався зрозуміти: *«Чим завинили мирні поселяни, / де нагрішили дітлахи малі, / що їх — отак?»* [1, с. 298].

Історично достовірно зобразив автор і собор у Констанці — «фортеці віри», символи не тільки духовному, а й політичному. Виголошуючи викривальні промови, Ян Гус знав про неминуче покарання, і на суді вів себе стійко. Світські князі сиділи поруч із патріархами, єпископами, архієпископами, кардиналами, яких прислали мало не всі європейські володарі. У такий спосіб автор передав страх «сильних» того часу перед Гусом, слово якого блискавично ширилось по всій Європі: *«... Сам-один, немає опертя. / А тут Париж сидить і вічний Рим, / й Мадрид, й чужа народу Прага. / ...Скільки ж їх, намісників Христа, / що хрестом наругу в світі чинять?»* [1, с. 333].

Л. Горлач протиставляє світлу й величну постать героя злочинцям у ризах, акцентує не стільки на духовно-релігійних пошуках чеського «єретика», скільки на його заступництві за народ: у проповідях він викривав Ватикан, вимагав позбавити церкву земельних маєтностей, заборонити торгівлю буллами (грамотами, що «відпускали» гріхи), засуджував лицемірство духовенства, збиткування над простим людом, адже наслідком їх злочинних дій були кров, війни, чвари, пекельні муки: *«Проклятий Рим, вселенський Вавилон, / півсвіту заграбастав у полон, / на Чехії удавку закрутив, / відколи хитрих німців напустив»* [1, с. 312].

Після голодних і безпросвітних днів, проведених у темниці, за ґратами Констанцького підземелля, Гусові пропонували порятунок — зречення своїх переконань: *«— Відречись! / Тут можна й цілий вік одзимувати, — / устрелив Яна оком Іоанн. / А там, вгорі, весна. Небес блавати. / Рушай у світ — і цісар ти, і пан»* [1, с. 343]. Герою, навіть тюремні стіни шепотіли: *«... відступись, зречися, / хто ти такий, щоб проти світу йти? / Нащо тобі кайдани ці здалися, / як у шанобі жити можеш ти?»* [1, с. 339]. Ян Гус міг би жити в достатку, як тисячі тодішніх священників, але він *«на вогні кривавому запікся»*, як і його *«зневажена земля»* [1, с. 292].

Поступливість «поплічників Рима» проявлялась не в милосерді до героя, а в бажанні будь-якою ціною позбавити Гуса підтримки народу. Якби він зрікся, це б нанесло удар антицерковним і антифеодальним рухам, знищило б саму ідею права народу боротися за істину та справедливість. Та він промовисто дав зрозуміти, що готовий прийняти смерть за правду: *«— Бог в кожного в серці. Свого я, либонь, не гнівлю / А єресь моя? / Гі, то правда голодна і боса, / то крик і ридання народу, який я люблю»* [1, с. 351]. Особливої експресії твору додають Гусові роздуми-звертання до катів: *«Є істина ваша — минуца, облудна і зрима, / є істина духу — їй жити незримо в віках. / Жертвоний вогонь не очистить вам совість, бо зроду / не йшли ви до неї по згоді, і я із вогню / без слів прокляну вашу підлу, брехливу породу / і вас за собою у пекло — не в рай — поманю»* [1, с. 350].

Однією з категорій літературної антропології є образ-символ. В історичному романі у віршах їх декілька — слово, *Слов'янський острів, вогонь*. Особливе ідейне навантаження несе вогонь (полум'я, попіл, багаття) не як очищення, згідно слов'янської міфології, а сили непокори, боротьби за право жити краще: *«На зустріч вогонь палахкоче, єдиний у світі, / Що здатен людину вознести на крилі»* [1, с. 291]; *«І запала над горами й полями / багаття помсти праведне до зір»* [1, с. 368]; *«аби засвітили для Чехії волі вогні»* [1, с. 385]; *«Будем разом, / то вогні урочи / приведуть нас до святого дня»* [1, с. 415].

Тіло Яна Гуса поглинув вогонь, але іскри в душах співвітчизників, не згасли, а розпалили в Чехії велике вогнище національно-визвольної боротьби, антифеодалного й антикатолицького руху: *«Ждуть нас битви, не молитви. / Всі до зброї, як один! / Гус згорів, / та є гусити, / й мертві встануть з домовин...»* [1, с. 371]. Навіть після смерті він вселяв жах у душах своїх мучителів, його слова й незламність стали життєвим кредо тисяч людей: *«Найвищий сенс життя — за праву суть / у вогнищі доценту догоріти / і знати, що твій попіл рознесуть / такі ж, як ти, довірники народу»* [1, с. 345].

Форми й засоби вираження авторської свідомості в ліро-епосі апелюють до внутрішнього стану героя і на рівні автора, і на рівні ліричного героя, і на рівні реципієнта. Пріоритетність внутрішнього стану героїв «Слов'янського острова» Л. Горлача розкриває багаторазовість вживання слів-концептів *серце, душа* (*«Напевне, й душа у вогні проклятуєм ззоліла, / щоб мучити вічно невітшену пам'ять мені»* [1, с. 391], *очі* (*«От якби ще очі свої карі / звів на нас правдивий чесний Гус»* [1, с. 379]), *вуста* (*«І смуток гойдався у кожному Яновім слові, / і зморшки суворі в'язались йому на вуста»* [1, с. 393]) та ін. На думку Л. Тарнашинської, філософсько-антропологічне відгалуження в літературі *«дає ширші можливості для виявлення антропологічного багатоманіття, «антропологічної почуттєвості» в пізнанні світу через універсальні антропологічні концепти»* [6, с. 58].

Акцентуючи на беззастережній любові й відданості Гуса своїй батьківщині, український письменник зобразив переростання релігійного в національне й у гуситському русі, і в головному героєві зокрема: *«... закликаю вогнем вас, що Гуса за правду спалив: виб'єм клятих панів до ноги, до руки, до останку, / чи дозволимо, щоб у неволі народ наш зігнів?»* [1, с. 376]. Християнське проповідництво, викриття папства, поклик до помірності й бунту, не бути слухняними рабами — роблять цей образ складним у художньому осмисленні.

Одним із аспектів антропологічної інтерпретації художнього твору є співвідношення історичної реальності й художнього домислу. На переконання Л. Тарнашинської, у разі створення історичного твору письменник намагається згармонізувати два психологічні потоки — внутрішні почува-

ння від плину буття й почування, накинута ситуативною творчою атмосферою. При цьому *«додається третій потік, що роздвоюється на рецепцію події-євості та ідентифікацію людства, зосібна людини в історичній перспективі, бо через призму локального глибинніше подається ландшафт епохи»* [7, с. 138]. Зосереджуючи увагу на констеляції осіб, автор поперемінно поміщає себе то в центр подій, то в центр характеру свого героя. Антропологія зосереджує увагу на особистісних якостях людини як суспільно-історичному, психологічному феномені.

Якщо сила Яна Гуса в блискавичних промовах, у вмінні переконати багатотисячний народ і підняти до боротьби за гідне життя, то могутність Яна Жижики — у вчинках, в описах боротьби, першим, завжди в саме пекло бою рвався: *«... а Жижка очолив чергову атаку»* [1, с. 403]. В інтерпретації Л. Горлача він ідеальний полководець із залізною волею, із жорстокістю до ворога (його навіть називали «Страшним сліпцем»): *«Звикайте вмирати, злодії криваві, магнати!»* [1, с. 404], і головне, продовжувач справи Гуса: *«Він був наче Гус. / Не боявся життя своє стратить / на те, щоб по ньому жила нездоланна мета»* [1, с. 396]; *«І загадались проповіді Гуса, / що вогнем у пам'яті пекли»* [1, с. 365]; *«— Бийте їх, синки, ламайте кості! / З нами правда, як казав Ян Гус»* [1, с. 420]; *«Відкриється небо, земна розпадеться руїна, / а Гус нагородить нас, діти, легкими крильми»* [1, с. 397]. Автор неодноразово наголошує на антропологемі *відданості справі* героїв роману у віршах. Головним кредо життя для них (Ян Гус, Ян Жижка, Радимир, Ієронім Празький, Ян Желівський) є боротьба за кращу долю народу Чехії.

У першій частині твору йде мова про мету життєдіяльності Яна Гуса, а в другій про втілення її «незворушним» Жижкою (більш деталізовано) та його однодумцями. Він не переймається своїм буттям, а думає про воїнів навіть тоді, коли осліп, коли збагрянтіла світ «заблукана стріла».

У святій борні об'єднала «Гусова чаша» і князя Корибута. Від імені «знаних дядьків» він відкрився чехам, *«Ольгердович зроду, / син Литви і син Русі»* [1, с. 429], який воював із Жижкою в Грюнвальді й допоміг пражанам понищити мейсенців, «як беручку кропиву». Б. Олійник у передмові до твору писав: *«У романі «Слов'янський острів» Горлач практично першим у нашій літературі виписав картину героїчної боротьби чеських патріотів-гуситів проти римських хрестоносців, особливо висвітливши роль українців на чолі з Новгород-Сіверським князем Сигізмундом Корибутовичем, який поставив своє військо на службу Янові Жижиці»* [3, с. 7].

Образи роману у віршах — неординарні особистості, є центром розуміння морально-філософських суспільних проблем, реалізацією авторської ідеї. Доля персонажів-правдошукачів у всіх трагічна — Яна Гуса спалили, осліплений Жижка, *«рицар по духу і праву»* впав від чуми, Корибут *«догорів від отрути»* — по смерті привела їх на Слов'янський острів. Якщо Гус мучився в сумлінні, що все згнєблено, і чи мав право людей завда-

вати «в криваву сумну крутію?», то зворушений Ян Жижка потряс булавою й довів, що вони браття вогню, що «горить у народі». Завершується твір символічно, герої звертаються із проханням до вогню, як до живої істоти, взяти їх у свою стихію: Ян Гус, щоб світання «*скоріше до чехів прийшло*», Ян Жижка, щоб спопелів «*всіх зрадливців і нікчем*», Корибут, щоб освітив «*праведну Русь*» [1, с. 474].

Крізь призму філософського трактування поет переконує, що життєдіяльність «сповідників віри й відваги» запалить вогонь майбуття: «*Бо хто за народ спопелів, той відродиться знову, / Коли не у дії, то в пам'яті вічний самій*» [1, с. 292]. Історична ретроспектива, художня антропологія романів у віршах Леоніда Горлача розкриває не тільки широкомасштабні узагальнення, а й національно-культурні ідеали, допомагає сучасникам відродити дух волелюбства, міцні зв'язки, що єднають героїчне минуле та уславляють родовід.

Список літератури

- ГОРЛАЧ, Л.: *Слов'янський острів*. In: *Слов'янський острів: Історичні романи у віршах*. Редакція журналу «Дніпро», Київ 2008, с. 285–475.
- КОСКІН, В.: *Леонід Горлач: «Пишу історію без гриму і декору»*. In: *Українська літературна газета*. Київ 2010, № 18, с. 17–23.
- ОЛІЙНИК, Б.: *Історії ворота золоті*. In: *Горлач, Л. Слов'янський острів: Історичні романи у віршах*. Редакція журналу «Дніпро», Київ 2008, с. 5–7.
- ПОЛЩУК, Я.: *Автенцизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття)*. In: *Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект*. Київ 2011, Вип. 15, с. 11–17.
ПОЛЩУК, Я.: *Антропологічна перспектива в літературознавстві*. In: *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. Київ 2013, Вип. 16, с. 26–31.
- ТАРНАШИНСЬКА, Л.: *Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій*. In: *Слово і час*. Київ 2009, № 5, с. 48–61.
- ТАРНАШИНСЬКА, Л.: *Історична проза як дискурс оприявлення автора*. In: *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ 2008, с. 134–144.

The article deals with the Leonid Horlach's historical novel in verse, which aesthetic and historical truth, interpretation biographies of famous person is a conceptual plot-composite core. It is point to artistic representation anthropology of "Slavic island" through the prism of historical events in the Czech Republic in the fifteenth century, moral and spiritual ideals of Jan Hus.

Key words: art anthropology, novel in verse, Jan Hus, image-prototype, character, symbol.

**Художественная антропология исторических романов в стихах
Леонида Горлача**

Валентина Биляцкая

В статье рассматриваются исторические романы в стихах Леонида Горлача, эстетическо-историческая истина которых и интерпретация жизни известных реальных личностей концептуальны в сюжетно-композиционном ключе. Акцентируется на репрезентации художественной антропологии «Славянского острова» сквозь призму исторических событий в Чехии в XV ст. и морально-духовных идеалах Яна Гуса.

Ключевые слова: художественная антропология, роман в стихах, Ян Гус, образ-прототип, символ.

Вікторія Біляцька

Культурологічна рецепція історичної постаті та літературного образу П'єра Абеляра

Статтю присвячено розгляду образу П'єра Абеляра як непересічної історичної особистості, філософа, письменника та людини, спадщина якого таїть багато невивчених лакун у сучасній науці. Аналізуються погляди богослова на суть духовності, страждання, кохання, яке він проніс через життя до Елоїзи у романі Л. Рінзер «Любов Абеляра».

Ключові слова: образ, релігійне вчення, художня філософія, культурна рецепція, Абеляр.

У довготривалій суперечці реалізму з номіналізмом, що панували протягом середньовіччя у філософії та релігії, французькому богослову-схоласту й поету П'єру Абеляру (1079–1142) належало помітне місце й відводилась особлива увага полемістів. Згідно історичних відомостей, обдарований від природи талантом вченого, відчувши потяг до навчання та пізнання, Абеляр ще в юності відмовився продовжити справу батька й братів, стати військовим, й обрав філософію. Він зовсім не типова для свого часу особистість, винятковий мислитель, творчість і життя якого сповнені тріумфальних злетів та раптових зламів, очевидних успіхів і драматичних подій, нещасть і удач.

Серед праць Абеляра прийнято розрізняти особистісні (екзистенціальні), теологічні та логічні. Він розробляв діалектику, намагався знайти обґрунтування положень релігійної віри, звідси принцип: «пізнаю те, у що вірю». Абеляр вважав, що універсалії існують у речах, знаходив переконання абсурдності тверджень реалістів, що реальною є «людяність», а не люди, адже поняттю «людина» відповідає реальність загальнолюдського, спільного для всіх, вважав помилковим твердження номіналістів, що лише одиничне є реальним. Загальне як категорія має значення для пізнання великого класу індивідів і поширюється на розуміння сутності індивідуальності, загальне як таке існує лише в мисленні, а не поза ним.

Антропологічне ядро релігійного вчення Абеляра тлумачив таким чином, що Бог дав людині сили для досягнення мети в житті, розум для

утримання уяви, щоб спрямовувати вірування. Віра ґрунтується тільки на переконанні, досягнутому шляхом вільного мислення, тому вона, набута без спрняння розумової сили й без самостійної перевірки, негідна вільної особистості.

Саме в іпостасі блискучого полеміста П'єр Абеляр привернув увагу Л. Рінзер. У романі «Любов Абеляра» (1991) німецька письменниця вловлює й передає своє історичне чуття в тому, як ця непересічна особистість відходить від загальноприйнятого віровчення, заявляючи, що у світі існує тільки Бог Отець, а Ісус Христос і Святий Дух — це лише прояви Його всемогутності. На думку Абеляра, в інтерпретації Рінзер, серед Богів і людей існує єдиний найвищий Бог, несхожий на них. Проте його релігійне вчення ще не отримало сталості, оскільки Абеляр виступав посередником між платонізмом і аристотелізмом.

Боги й божества у філософії Платона поставали швидше вагомим доповненням до його метафізичної ієрархії. Борючись із язичницькими «марновірствами», він відстоював теорію «ідей», якій притаманна справжня дійсність на чолі царства з Ідеєю Блага або Бога, Улаштовувача Всесвіту, пропагував тезу: «Бог, а не людина, є вища міра всього». Для Платона Бог — Деміург-організатор, Художник Всесвіту, безсмертний Дух, який змінює матерію згідно Своєї думки.

У вченні Аристотеля досить чітко виділяється «перша» та «друга» філософії. Предметом «першої» є не природа, а те, що існує за нею. «Перша» філософія, за Аристотелем, — наука «найбільш Божа» в подвійному розумінні: по-перше, володіє нею скоріше Бог, ніж людина; по-друге, її предметом є «божественні явища». Саме тому Аристотель свою філософію називає теологією, вченням про Бога. Перед давньогрецьким філософом Бог постає як вічна всевдосконала сутність, осередок діяльності й енергії, самодіяльний і недосяжний, «мислення мислення», що живе інтенсивною інтелектуальною діяльністю самоспоглядання: «Реальність думки є життя, і Бог є ця реальність», увесь світ прагне до Бога, як до Істоти коханої, внаслідок Його вдосконалення.

Абеляр є першим виразником ідей концептуалізму — поміркованого номіналізму, який визнає реальність загального як поняття, що відіграє важливу роль у пізнанні. Загальні поняття існують, але не окремо від конкретних речей або людей, а в кожному з них.

Для сучасності Абеляр — це філософ-новатор. Однак і в середньовіччі, і в наш час, він відомий не тільки власне своїм ідейним надбанням, а й історією трагічного кохання. Саме як втілення безмежного кохання у своїй самовідданості увійшли Абеляр та Елоїза в культурну пам'ять європейської цивілізації, ставши поруч з Трістаном та Ізольдою, Ромео та Джульєттою. Постійний і нездоланий конфлікт, що супроводжував їх за життя — зовнішній і внутрішній — головна рушійна сила творів про них. Незвична для

свого часу їхня «Історія» та «Листування» стали визначним надбанням світового письменства, одна з найцікавіших сторінок як легенд, історичних хронік, так і художніх домислів і вимислів часу високого середньовіччя.

Елоїза (1100–1161) — племінниця каноніка Фулбера, який прагнув дати їй найкращу освіту. Саме в приватному навчанні зав'язалися пристрасні стосунки з її вчителем — П'єром Абеляром. Побачивши юну й надзвичайно вродливу дівчину, тридцятивосьмирічний канонік, який дотримувався досить вільних поглядів на кохання, забажав її спокусити. Знаючи корисливу натуру дядька Елоїзи, Абеляр зняв у його будинку кімнату та пообіцяв безкоштовно навчити дівчину додаткових іноземних мов. Підступний план спрацював, і навчання розпочалося. Вишуканим красномовством і тонкими компліментами Абеляр швидко підкорив юне довірливе серце Елоїзи, але несподівано й сам закохався, забувши про духовний сан. «Любов закрила нам очі» [1, с. 67], — згадував канонік. Плід їхнього кохання — народження дитини, хлопчика Астролябія. Після народження сина, Абеляр відвозить Елоїзу в жіночий монастир неподалік Парижу та змушує її прийняти чернецтво. У листах вона йому неодноразово докоряла, що прийняла постриг проти власної волі та Божого покликання. Коли ж родичі Елоїзи дізнались про цей вчинок її чоловіка, вони, підкупивши слугу, осліпили його.

В основу роману німецької письменниці ХХ ст. Луїзи Рінзер (1911–2002) «Любов Абеляра» покладено відомі факти про життєпис філософа-схоласта. У творі письменниця відводить достатньо уваги зображенню власне атмосфери схоластичних часів, особливостям тогочасного менталітету, концентрує проблемний зміст навколо душевних конфліктів, віри та почуття, передає невідповідність метафізичних вимог до реального, живого почуття емоційно багатой та допитливої людини.

У процесі дослідження роману особливу увагу заслуговує цілісний ореол магістрального для твору поняття Бог. У науковому обігу воно визначається як «сакральна персоніфікація абсолюту в релігіях теїстичного типу, що характеризується тотожністю сутності та існування» [3, с. 110], тобто, Бог — це «творець, володар тайн земних і космічних, спаситель світу, що приїде до людей й охоронить від зла» [3, с. 110].

У романі «Любов Абеляра» кожний з трьох головних персонажів, прототипами яких є реальні історичні особи, сприймає та трактує поняття Найвищого по-своєму: Абеляр піддає сумніву тезу про триєдність, Елоїза свого бога бачить в Абелярі, тоді як ототожнення смертної людини з Богом в осмисленні середньовічної людини було неможливим як неприпустимо гріховне: «Für Heloise war es nicht Gott. Sie kannte nur einen Gott: Abaelard. Sie schreibt an Abaelard über jenen Tag: «Ich traue es mich kaum zu sagen, meine Liebe schlug um in Wahnsinn, [...] Gott ist mein Zeuge, ich habe je und je in Dir nur Dich gesucht, Dich schlechthin, nicht das Deine, nicht Hab und Gut» [7, с. 98].

Віддаленим від канонічного мислення є дитина палко закоханих — Астролябій, який перебуває в постійному бунті майже проти усього світу, у його бурхливій свідомості та підсвідомості нерозривно переплітаються гріховний і піднесений світи. Він розшукував батька та матір; вислухав каяття батька; розчарувався в житті після бесіди з матір'ю, шукав сенс життя між добром і злом у тодішньому розумінні як цілком метафізичних понять: «— *Abaelard: Für dich ist Gott also das Licht?*

— *Astrolabius: Das ist ein Bild, ich finde kein anderes. Ich könnte auch sagen, er ist die Dunkelheit*» [7, с. 58].

З аналізу культурної рецепції Л. Рінзер можемо дійти висновку, що письменниця XX століття розробляє головну для середньовічної антропології духовну концепцію, окреслює її в наближенні до того часу в напрямку ціннісно спрямованої вертикалі: людина — Бог. Притому Рінзер розглядає більш сучасний філософсько-психологічний простір, у якому відчутне просування мисленнєвого суб'єкта до світосприйняття, значною мірою вільного від медієвістичних догматів, канонів та світоглядних обмежень тощо.

Історичний Абеляр засуджує своє кохання й не є послідовним у трактуванні поняття любов, бо вважає, що можливо добитися прихильності слабкої статі погрозами та побиттям, а вину гріхопадіння покладає на жінку. В одному з листів Абеляр аналізує «чорношкіру жінку», яка зсередини гарна чеснотами, а зовні чорна, через тілесні незгоди, єдиним порятунком для такої жінки є монастир [6].

Стосунки Елоїзи та Абеляра — це еволюція розуміння та пізнання людини середньовіччя загалом, оскільки йдеться про позбавлення васальних відносин між чоловіком і жінкою та піднесення жінки на рівень боготворіння чоловіком водночас із безстрашною його критикою. У поезії Вергілія, Овідія, дохристиянській класиці Елоїза могла знайти саме такий образ розкріпаченої жінки. У переддень нового часу цей тип відносин є великим поштовхом в осмисленні культури загалом. Трубадури оспівували лише любов чоловіка, тоді як жінка сприймалася, переважно, як об'єкт втіх. Елоїза ж піднесла любов жінки до дієвого суб'єкта в стосунках з чоловіком [6].

Відсутність духовного взаєморозуміння провокує їхній розрив у стосунках на декілька років. Відновлення спілкування починається після виходу автобіографічної книги П'єра Абеляра, «Історія моїх страждань. Утішне послання другу», у якій вагоме місце відведене стосункам з Елоїзою. У книзі Абеляр називає Елоїзу єдиним другом, а свою любов виправдовує книгою «Пісня Пісень», складеною для коханої «невістки Христа», як він її називає.

Взаємини Абеляра й Елоїзи внесли кардинальні зміни в осмислення ролі жінки, її служіння Богу та призначення на землі. Вперше любов жінки стала рівною любові чоловіка, а стосунки з Елоїзою Фулбер вплинули на філософські пошуки П'єра Абеляра, формування його основних доктрин

на поняття тілесного гріха та гріхопадіння людини загалом. Існує навіть думка, що головні філософські концепції Абеляр запозичив у Елоїзи.

Стосовно аналізованого духовного комплексу, який привертає увагу письменників, філософів і культурологів європейської інтернаціональної думки загалом, неможливо оминати український контекст. Глибокими філософськими ідеями позначені твори українського релігійного полеміста Герасима Смотрицького, який палко виступав проти посилення в Україні католицьких та уніатських впливів. Визначний український релігійний філософ Кирило Ставровецький сповідував дуалістичні переконання щодо влаштування всесвіту, різко протиставляв невидимий світ (Бога) видимому. На його думку, видимий світ складається з чотирьох елементів, кожному з яких, як і в Аристотеля, відводиться своє особливе місце у світі: у центрі розташовується Земля, навколо неї — Повітря та Вода, зовнішня сфера — Вогонь. Носієм нових віянь у філософії та соціології в Україні в другій половині XVIII ст. був видатний оригінальний митець, поет та просвітитель світового масштабу Григорій Сковорода, який стверджував, що серцем можуть оволодіти як добрі, так і злі сили. Перші підносять людину, другі спричиняють її падіння, тому вона повинна прагнути до очищення свого серця. Отож, можна спостерігати певну співзвучність та ідейний перегук у розвитку філософської та релігійно-філософської думки різних національних регіонів Європи.

Ми розглядаємо наш доробок, присвячений роману Луїзи Рінзер, як складову ланку більш загального й цілісного культурно-філософського комплексу сучасної думки щодо вивчення шляхів становлення та формування новочасного, незалежного від догматизму мислення. У межах аналізованого матеріалу, приміром, Зоряна Лановик, сучасна українська дослідниця, вважає доктрину П'єра Абеляра суттєвим герменевтичним проривом у подоланні одноманітності церковного догматизму й орієнтації на чітко фіксовані правила мислення. Револьюційним у його концептуалізмі було те, що він у час домінування теології неоплатонізму, всупереч традиційний доктрині, переформулював її з позицій діалектики Аристотеля, запровадив дедуктивний метод вивчення текстів Письма. Не заперечуючи богонатхненності Писання, концептуалізм Абеляра був критичним поглядом на Біблійні тексти, в якому віра поєднувалась із науковістю аналізу тексту. Зосереджуючись на семантиці значення, він допускав і алегоричне тлумачення, утверджував контекстуальний принцип. Не заперечуючи платоністів, які для розкриття істини вдавалися до символічного та алегоричного методів, Абеляр на основі Аристотелевої філософії шукав істину буттєвого змісту, його основний метод — логічної дедукції [5].

Зауважимо, спадщина Абеляра приховує ще багато невивчених лагун з погляду сучасної науки. Так, найбільш цікавими власне з філологічної точки зору є «Діалектика» Абеляра (повна назва «Діалектика. Предика-

менти. Книга про частини мови, які ми називаємо висловлюваннями») та «Теологія Вищого блага», в якій він розкриває філософію концептуалізму, надаючи перевагу проблемам слова, смислу, поняття та визначення філософської термінології. Це були провідні праці в середньовічній дискусії реалістів та номіналістів про універсалиї, що безпосередньо стосувалась проблем мови.

Другий суттєвий висновок, до якого приходять Абельяр у процесі мовного аналізу: *«Мова набуває значення тільки після висловлення усіх її частин. Тільки тоді ми складаємо з неї поняття, коли висловлювання ми тут же воскрешаємо, і значення цього мовленнєвого процесу не досконале, якщо мова не висловлена повністю; це стосується того, що висловивши мову, ми не відразу розуміємо її, якщо тільки розумом не оволодіємо і зусиллями не досягнемо значення почутої конструкції. І завжди душа слухача піднесена, поки мова знаходиться у стані виголошення, тому що до неї (вірять душа), може додатися щось таке, що може додати до її розуміння»* [2, с. 121]. Автор трактату, розширює концепцію мовленнєвої рецепції, в якій порушується питання, чи різні люди, які стоять поряд, однаково сприймають почутий звук (одночасно й однаково повно), чи відбувається різне сприйняття, подібно видовищу, що відбувається перед очима багатьох глядачів, які стоять на різній відстані від події, тому зорова проекція відрізняється від цілісного сприйняття.

Наукова концепція Абельяра утверджувала раціоналістичний підхід до вивчення Писання й стимулювала проникнення логічної дедукції Аристотеля, це була перша вдала спроба розмежувати теологію й біблійну науку, яка відкривала нові шляхи розвитку філології загалом та герменевтики тексту зокрема.

Важливо зазначити, що багатозначні для подальшого наукового прочитання твори Абельяра користуються увагою професійних перекладачів української мови: автобіографія «Історія моїх страждань. Листування Абельяра та Елоїзи» з'являються в 2004 році в перекладі Ростислава Паранька. У трактаті «Етика, або Пізнай самого себе» (переклад А. А. Гусейнова) Абельяр розрізняє поняття «пороку», «гріха», «наміру та дії». Основою цікавої статті А. Є. Шевченко, О. С. Туренко «„Покарання“ та „намір“ в канонічному праві: сподівання П'єра Абельяра» є етична доктрина теолога-філософа, вчення якого перетворить людину з об'єкта впливу на суб'єкт вільної волі та права.

Список літератури

1. АБЕЛЯР, П.: *Історія моїх страждань. Листування П. Абельяра й Елоїзи*. Пер. з лат. Р. Паранько. Львів, 2004.

2. АБЕЛЯР, П.: *Теологические трактаты*. Прогресс, Москва 1995.
3. ДРОНЬ, К. І.: «Останки первісного світогляду...» (міфопоетична модель світу у творчості Івана Франка). In: *Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси)*. НАН України, Львів, 2007, с. 24–129.
4. КРЕМЕНЬ, В. Г, ІЛЬІН, В. В.: *Філософія: Мислителі. Ідеї. Концепція*. Книга, Київ, 2005.
5. ЛАНОВИК, З. Б.: *Герменевтична концепція П'єра Абеляра (філологічний аспект)*. Питання літературознавства, Чернівці, 2004, с. 3–9.
6. ТРОЯН, Н.: *Стосунки П'єра Абеляра та Елоїзи Фулбер в контексті історико-філософського осмислення*. Львівський медієвістичний клуб, 2014. <https://lvivmedievalclub.wordpress.com>
7. LUISE, R.: *Abaelards Liebe. Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH*. Oktober, Frankfurt am Main, 1993.

Cultural Perception of the Historical Figure and Literary Image of Pierre Abelard

Viktoria Biliatska

The article is devoted to the consideration of Pierre Abelard's image as an outstanding historical personality, a philosopher, a writer and a person whose heritage conceals unexplored gaps in modern science. The author analyses the theologian's views on the essence of spirituality, suffering, and love which he carried through his life to Heloise, that are depicted in the L. Rinser's novel "Love of Abelard".

Key words: the image, religious doctrine, philosophy of art, cultural perception, Abelard.

Культурологическая рецепция исторической личности и литературного образа Пьера Абеляра

Виктория Биляцкая

Статья посвящена рассмотрению образа Пьера Абеляра как незаурядной исторической личности, философа, писателя и человека, наследие которого таит много неизученных лакун в современной науке. Анализируются взгляды богослова на сущность духовности, страдания, любви, которые он пронес через всю жизнь к Элоизе в романе Л. Ринзер «Любовь Абеляра».

Ключевые слова: образ, религиозное учение, художественная философия, культурная рецепция, Абельар.

Зоряна Василько

Мовосвіт природи у збірці Л. Костенко «Річка Геракліта»

Статтю присвячено етномаркованим образам і символам природних стихій та реалій, що стали невід'ємним вербальним складником поетики Ліни Костенко у збірці «Річка Геракліта», ментальним особливостям образного світосприймання й світовідображення. Здійснено статистичний опис номінацій на позначення реалій довкілля. Окрему увагу приділено художній інтерпретації мікрообразу-символу сонце.

Ключові слова: світовідображення, етномарковані образи, лексико-семантична група, номінація, мікрообраз сонце.

Тема природи — одна з основних у поетичній творчості Ліни Костенко. Змальовуючи національний образ простору, поетка пробуджує прадавню образну пам'ять українців, що «розгортається в системі тонких словесно-символічних узагальнень, індивідуально-неповторних естетичних структур, які впливають на емоції читача, збуджують його власну творчу уяву, глибинну образну пам'ять колективного несвідомого, яка об'єднує людей і на тонкому психічному рівні формує спільноту «український народ» [5, с. 15].

У сучасних студіях поетичної мовотворчості лінгвісти все частіше заглиблюються у витоки художнього мислення відповідно до ментальних особливостей образного світосприймання й світовідображення. Кожний мотив поезії Ліни Костенко — це живий зв'язок із рідною природою, конкретною місцевістю:

На віях тиші мерехтять сніжинки.
 Зима крізь вії дивиться на світ.
 Шляхи і діти їх — стежинки —
 шукають вранці згадку до воріт.
 Село в снігах, як чаша кришталева,
 у срібних жилках скованих джерел.
 Ідуть у білих каптурах дерева,
 понамерзали брови у дерев,
 Їм білий вітер розвіває поли,
 вони бредуть, похилені, на шлях,
 де гайвороння, чорне як ніколи,
 шматочок сонця ділить у полях.

Змальовуючи національний образ простору у поезіях збірки «Річка Геракліта» Л. Костенко занурює читача у ту місцину природних стихій та реалій — сонця і вогню, води і вітру, землі і неба, снігу і дощу. Ці етномарковані образи й символи є невід’ємним вербальним складником традиційної народної поетики, що становить мовностилістичне підґрунтя індивідуально-авторської образності в українському літературному дискурсі.

Назви природних реалій доквілля як складники відповідних лексико-семантичних груп («стихії», «рослини», «тварини», «пори року», «географічно-ландшафтні об’єкти», «небесні світила» та ін.) по-різному представлені у досліджуваній поезії.

Група «тварини» представлена 49 номінаціями, ужитими в збірці 120 разів, серед найчастотніших: *кінь* (23), *птиця* (18), *голуб* (7), *журавель* (7), *ворона* (7).

45 номінацій «рослин» ужиті 190 разів, серед яких найчастотніші: *дерево* (29), *груша* (13), *верба* (12), *сосна* (10) та ін.

4 назви «пір року» вжиті у збірнику 99 разів, і представлені 15 разів лексемою *зима*, 16 — лексемою *весна*, 28 — *літо*, і аж 40 разів — *осінь*, що підтверджує схильність авторки до філософського сприйняття часу. Водночас незначна кількість назв на позначення «пір дня» найширше представлена номінаціями *день* (55) і *ніч* (45), натомість назва *вечір* вжита 11 разів, а *ранок* згаданий лише 5 разів.

Незначна група «географічно-ландшафтних об’єктів» (24 номінації) яскраво (273 рази) представлена назвами: *ліс* (65), *поле* (38), *земля* (37), *море* (16), *ріка/річка* (27), *гора* (13), *острів* (4), *печера* (4), *озеро* (3), *нива* (3) та ін.

Лексико-семантична група «стихії» (23 номінації вжиті 266 разів) найширше представлена назвами: *сніг* (50), *дощ* (44), *вітер* (28), *туман* (28), *хмара* (27), *грім* (13), *блискавка* (5) та ін.

Для мовотворчості Л. Костенко помітно характерним є часте використання перших реалій відомого біблійного сюжету про створення світу (сонце,

земля, вода, небо та багатьох інших) — *сонце* (55), *дощ* (44), *земля* (37), *небо* (36), *вітер* (28), *вода* (19), *ріка/річка* (27), *грім* (13), *море* (16), *сніг* (50), *туман* (28) та ін. — проте щоразу вони набувають в авторській рецепції різної художньої інтерпретації.

«Пошуки найвдалішого образного слова подібні до вживання точного терміна в науковому тексті. Ця точність знайденого порівняння справді вражає, як наукове відкриття. Приклади таких відкриттів і в порівняннях, і в поетичних фразеологізмах, народжених змістом та формою авторського висловлення». [2, с. 16]

З-поміж авторських знакових образів привертає увагу космонім **сонце**, що має не лише самостійну поетичну семантику, але й набуває додаткових естетичних смислів. Помітно, що мотив сонця — наскрізний у поезії Ліни Костенко. Авторка реалізує їх у книжних висловах високого звучання і в розмовних фраземах, оригінально перевтілює в авторські метафори.

У загальнономовному значенні *сонце* є символом джерела життя, світла, вічності, адже «споконвіку людина розуміла, що сонце є головним рушієм і джерелом життя на землі; воно дає тепло і світло, без нього приходять на землю ніч і зима, а за ними й смерть; боялися заходу сонця, як його смерті; раділи сходові сонця, як його народженню» [3, с. 564]. Знакова для розглядуваної поезії сакралізація образу *сонце*: *І сонце — найвищий Коран*. По-особливому висвітлює авторка любов до **сонця**, викриваючи його справжню цінність і силу: *Любіть травинку, і тваринку, і сонце завтрашнього дня; А сонце, сонце, сонце — пурпурове! — такого ще ніколи не було; І орд яких запінені галопи розбилися тут об сонце і граніт*.

Через безмежну віру в небесне світило — символ вічності простежуємо наскрізну тему супротиву життєвим випробуванням (*Я знаю, сонце буде на соші. І дощ, і сніг — і все воно минеться*). Вказуючи на ознаки проминальності життя, підвладності часові, авторка далека від песимізму: *Нехай подождуть невідкладні справи. Я надивлюсь на сонце і на трави. Наговорюся з добрими людьми. Не час минає, а минаєм ми*. Атрибут поезії посилює сприйняття мікробраза-символу, уводячи читача в неповторний світ високої авторської естетики вислову.

Традиційним для поетичного словника Ліни Костенко є зіткнення контрастних лексем (*сонце — дощ, сніг; сонце — печаль; сонце — зоря*), побудованих на логіко-смысловому ототожненні й протиставленні природних стихій, небесних світил тощо.

Життя самого слова Л. Костенко також асоціює з існуванням усього живого, зокрема з сонцем. Спостерігаємо «зворотний» механізм метафоризації, коли поняття «слово» репрезентується через порівняння з *сонцем*. Цим зумовлені поетичні метафори, що передають різні життєві етапи: *Слова як сонце сходили в мені. Несказане лишилось несказаним*. У контексті *сонце* виступає компонентом розгорненої конструкції з порівнянням.

Суб'єкт порівняння — слово — осмислюється через сему 'світло', 'тепло', пор.: *Я прокидаюсь. І твоє ім'я **наповнить** душу **сонцем** і печаллю.*

Розкриваючи семантику кожного художнього означення, помічаємо її зв'язок із наскрізними мотивами творчості поета, які й диктують поетичний думці звертання до конкретного словесного образу, наприклад у поезії-посвяті сонцю, якому завдячує чи не усім:

*Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.
За тих лісів просвітлених Едем
І за волошку в житті золотому.
За твій світанок і за твій зеніт,
І за мої обпечені зеніти.
За те, що завтра хоче зеленіть,
за те, що вчора встигло оддзвеніти.
За небо в небі, за дитячий сміх.
За те, що можу, і за те, що мушу.
Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.
За те, що завтра жде своїх натхнень.
Що десь у світі кров ще не пролито.
Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви.*

Реалія у звертанні персоніфікується, естетизується як жива істота. Характерною ознакою такого контексту є інтимна, емоційно-почуттєва тональність звертань — вдячність, натхнення, гордість, радість захоплення новим життям, насага до праці. Універсальним у цьому плані є загальне пошанування сонця як життєдайної енергії, художньо-ментальним — поетизація сонця, вживання відповідного слова як символу зі стійким смисловим та емотивно-оцінним наповненням. [4, с. 63]

Семантико-синтаксичну домінанту часто створюють дієслівні предикати. **Сонцю** в поезії притаманний рух, як основна ознака життя: *Уже й **зни-кало** сонце за горбами; А вранці **встало** сонце на лимані; У зимові срібні амальгами біле **сонце хоче прорости**; Заворожили ворони світанок — не **сходить сонце** — тільки кар та кар; **Вечір котить сонце по стерні; Заходить сонце** за лаштунки лісу.*

У синтаксичних моделях мови Л. Костенко максимально сконденсовані найрізноманітніші художні засоби й прийоми. Ціла низка поетичних означень до образу *сонце*, узятих із мови творів Ліни Костенко, передаючи епітетні характеристики (*сонце* — *гіацинтове, пурпурове, багряне, жовтогаряче, черлене, розтоплене, скупе, біле*) тісно переплітається з метафоричними, виявляючи естетичну оцінку сонця. Емоційно-насиченими

в поетичній мові митця є кольори: з одного боку сонце — пурпурове, жовтогаряче, багряне, черлене, з іншого — біле. Поетка звертається до кольору, щоб увиразнити свої ліричні почуття, ставлення до природи, зміни внутрішнього стану.

Висока естетика слова поетеси, рівень української літературної мови, в якому органічно поєдналися інтелектуалізм і глибоко національна чутливість, емоційність вислову, проявляється також у нестримному потоці народнорозмовної фразеології, яка найвиразніше передає характер національного мислення і важко надається до перекладу іншими мовами (*Може, вранці десь на Чорногорі сонце встало з лівої ноги*).

Митець у кожному слові намагається відтворити невичерпні багатства мови. «Читач поезії Ліни Костенко відкриває для себе необмежені можливості мови щодо народження поетичних образів із поєднання звичних загальновживаних слів. Абстрактні, книжні номінації „одомашнюються“ в несподіваній сполучуваності, поетичні метафори високого звучання об'єднуються із сусідніми розмовно-побутовими висловами» [2, 12]. Пор.: *А в головах у мене посади жовтогаряче сонце, як нагідку; Скупе, аж біле, сонце над полями; ... б'є в бубон сонця, як шаман; А в серці літа — щедрий сонцепад; І зливками розтопленого сонця лежать цитрини, груші й виноград; Чому ліси чекають мене знову, на щит піднявши сонце і зорю; Багряне сонце сутінню лісною у просвіт хмар показує кіно; Згасало сонце у вечірніх лузах; То мудра і древня держава — вкарбований профілем ліс в черленого сонця кружала; І смог навис, і сонце тяжко гріє; Іду в Карпатах крізь летючі хмари, де світанки сонце надпили; Так невже ж під багряним сонцем благодатні брати океанські; Сидить просмолена ворона в береті сонця набакир; Гіацинтовим сонцем сто раз над тобою зійду; ... коли ми поверталися зі школи, дзвеніли сміхом, сонцем і гітарами балкончиків причалені Гондоли; ... де колосочки проти сонця жмуряться; ... де чорний беркут з крилами наопашки хребет землі до сонця поверта.*

Зовнішні обриси сонця, яких воно набуває у різні фази, опоетизовані як смужка сонця, сонця лиш на чверть: *Стриптизи осені, і дріж святого Вітта, і самотканий дощ, і сонця лиш на чверть; І смужка сонця тонко пурпурова далекий обрій пензликом торка.*

Ліричні почуття авторки, її спогади про дитинство, юність мотивують активну присутність образу сонця у поезії: *О, як їх (акації) їлося — як ласоці! З росю, сонцем і стеблом.*

Внутрішня семантика персоніфікованого образу сонця сконцентровує глибокий народнопісенний ліризм, багатство конкретно-чуттєвого світосприйняття, пор.: *Око сонця кров'ю налилось; Зронило сонце бурштинову краплю; І над медовим подихом галявин сміється сонце усміхом білявим; І світить сонце оком загадковим.* У структурах персоніфікації авторка естетизує перетворювальну, життєдайну силу сонця, що поширюється і на

предметний світ: *І як за сонцем повертає сонях; Аж поки сонце перепалить пруг; Як сірничок, припалений від сонця, день спалахнув, обвуглився, погас*. Показове у цих прикладах уживання лексеми *сонце* з носієм семи, вогонь. Мотив *вогню* реалізований сполуками слова-образу *сонце* з дієсловами (перепалить, припалений).

Звертаємо увагу й на авторські лексичні новотвори, серед яких особливою експресією вирізняється *сонцепад*. Активне творення авторських лексичних новотворів на основі поширених в мові фольклору опорних слів-образів міцно вкоренилися в мовно-поетичну практику. [1, с. 32]

Заслужовують на увагу розмовні інтонації, синтаксичні структури, які передають особливості природних діалогів, органічного спілкування. «Чи можна назвати це копіюванням реальних діалогів? Адже саме їм притаманні повтори, словесні підхоплення, чергування питань і відповідей» [2, с. 14], напр.: *І сонце, й сніг, і ожеледь, все разом. І я не знаю, це весна чи ні? А скільки коштує квітка? Не знаю. Спитайте у сонця*.

В індивідуально-авторському словнику Ліни Костенко лексемі *сонце* належить чільне місце. Відтак аналіз поетичних текстів авторки засвідчує, що семантика лексичної одиниці *сонце* у поетичних творах значно глибша, ніж представлена у загальномовних, філософських, енциклопедичних словниках. У своїй мовотворчості Ліна Костенко поєднала глибокий зміст, широкий спектр художніх засобів і прийомів. Залучаючи їх у віршоване тло, поетка дібрала з невичерпного джерела народної мови ті необхідні елементи, які сприяють відтворенню численних смислових, експресивних та оцінних відтінків значення слова, а різноманітність способів словесно-образного відтворення картини світу становить осердя мовно-мисленневої майстерності Л. Костенко.

Список літератури

1. ВОКАЛЬЧУК, Г.: *Неологічні експерименти Ліни Костенко на тлі словотворчості шістдесятників*. Культура слова, 2010, Вип. 73, с. 30–35.
2. ЕРМОЛЕНКО, С.: *Висока естетика поетичного слова Ліни Костенко*. Культура слова, 2010, Вип. 73, с. 6–16.
3. ЖАЙВОРОНОК, В.: *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Довіра, Київ 2006.
4. МАЛЕНКО, О.: *Етнокоди художнього мовосвіту в поетичних текстах М. Стельмаха*. Культура слова, 2012, Вип. 76, с. 59–65.
5. СТАВИЦЬКА, Л.: *Національна ідея у дзеркалі образу України*. Дивослово, 2001, № 4, с. 15–17.

The World of Language in the Collection “The River of Heraclitus” by Lina Kostenko
Zoryana Vasylo

The article is devoted to ethnically marked images and symbols of natural elements and realia which are an inalienable verbal component of Lina Kostenko's poetry in the collection “The River of Heraclitus”, mental peculiarities of figurative perception and reflection of the world. The author performed a statistical analysis of nomenclatures for realia of the environment. Special attention is paid to the artistic interpretation of micro-image-symbol sun.

Key words: the reflection of the world, ethnically marked symbols, lexico-semantic group, nomenclature, micro-image “sun”.

Язык мира природы в сборнике Л. Костенко «Річка Геракліта»

Зоряна Василько

Статья посвящена изучению этнически маркированных образов и символов природных стихий и реалий, ставших неотъемлемым вербальным компонентом поэтики Лины Костенко в сборнике «Річка Геракліта», ментальным особенностям образного мировосприятия и мироотражения. Осуществлено статистическое описание номинаций реалий окружающей действительности. Особое внимание уделено художественной интерпретации микрообраза-символа «солнце».

Ключевые слова: мироотражение, этнически маркированные образы, лексико-семантическая группа, номинация, микрообраз «солнце».

Оксана Векуа

Фольклор як джерело жанрів, ідей та образів у творчості українського поета-шістдесятника Миколи Вінграновського

У статті мова йде про народнопоетичні традиції у формуванні літературно-естетичної концепції Миколи Вінграновського. Фольклорна основа проявляється головним чином на рівні поетичних жанрів, що глибоко коріняться в українському фольклорі — ліричній пісні, колисковій, дитячій співомовки. Аналізується українська фольклорна спадщина, що є постійним джерелом живлення творчості поета.

Ключові слова: поезія, творчість, фольклор, лірика, образ, пісня, мотив.

Стильові особливості чи національні риси утворюють на різних історичних етапах різне поєднання норм художнього мислення певного періоду. До того ж кожне покоління вносить щось своє в поняття національного стилю, так само як письменник, виростаючи з традиції, може її суттєво оновити, поєднуючи «індивідуальне художнє бачення з історично існуючим». Наприклад, народнопоетичні мотиви, символіка, характерні стильові прийоми відродилися в художньому переосмисленні в поезії М. Вінграновського. Віковічні традиції українського фольклору знайшли тут благодатний ґрунт для свого розвитку. У М. Вінграновського фольклор — один із естетичних критеріїв духовного багатства й краси як самого поета, так і його ліричного героя. Ця краса повністю відповідає її народному розумінню й розкривається за допомогою народнопоетичних засобів. Зовсім не випадково в доробку М. Вінграновського таке потужне місце займає колискова пісня, а також «дитяча» поезія. Жанр колискової — суто фольклорний, але він має досить потужну літературну традицію («Місяць ясененький...» Лесі Українки, «Колискова» Максима Рильського). Колискова пісня у М. Вінграновського дає можливість йому як поетові використати улюблений образ: «Спи, моя дитинко, на порі. Тіні сплять і сонна яворина... Так, як небо в нашому Дніпрі, так в тобі не спить хай Україна».

«У Вінграновського — нічого «спеціального», а все — «само по собі»: є, існує, битийствує, дихаючи і переливаючись звуками — запахами — барвами, як і в реальному світі. «У срібне царство цвіркунів / Од вітру голубого / упав

інжир, і розімлів, і не сказав нічого» — «Ластівко біля вікна, ластівко нашої хати, що тобі, ластівко, дати: меду, борщу чи пшона?» — «Приспало просо просеня й попростувало просо, де в ямці спало зайчєня і в сні дивилось косо... «Чорний кіт ішов по льоду, залишаючи чорний слід, за котом ішла весна. І безумно, безумно жаль було лелеку з косою на плечі, який, напившись води з глека, сидів на спориші і думав, як «пропало десь далеко / Все, що косити мав. / Пропало десь далеко. / не видно вдень — вночі... / І плакав наш лелека / З косою на плечі», — тоскне відлуння ще незнаної «по життю», але, либонь чи не вродженої Туги людини За Несправдженням...» [6, 185].

Про М. Вінграновського як про людину, що «сіла не в той літак», можна писати окрему розвідку, а також про історію, що приписала йому роль «не на його амплу».

Колискові пісні — джерело ніжності й любові, людяності й добра. Звертання до дитини з умовлянням спати, прохання до природи оберігати сон дитини, оспівування дитини та її майбутнього — становлять зміст цих пісень.

Із колискової пісні видно, як жінка-мати виливає свої думи, свою тугу в рядки журливої пісні. У ній — скарги на гірке життя, вболівання за майбутнє дитини, материнська тривога, благаання щастя-долі, добра-здоров'я своєму рідному дитинчаті. Саме тому колисанкам властива значна стійкість, що дозволяє припустити генетичну спільність цієї пісні із замовляннями. М. Вінграновський талановито трансформує ці фольклорні моменти у своїх поезіях. Наприклад,

у народній пісні:

*Коли б спало, щастя мало,
Коли б росло, не боліло
На головку і все тіло.
(«Шука-риба в морі грає»)*

*Ой щоб спало — щастя мало,
Коли б росло — не боліло,
На серденько не скорбіло!
Ой рісточки у кісточки,
Здоров'ячко на сердечко,
Розум добрий в головоньку...
(«Ой спи, дитя, без сповиття»)*

у М. Вінграновського:

*Спи, моя дитинко на порі.
Тіні сплять і сонна яворина...
Так як небо в нашому Дніпрі,
Так в тобі не спить хай Україна.
(«Перша колискова»)*

*Щаслився ж і цвіти, метелику малий,
На долю і на волю тополину,
Понад Дніпром, де сонце, де орли,
Понад Дніпром, на світ, на Україну.
(«Величальна колискова»)*

Ми не знаходимо в аналогіях якихось зримих образних зіткнень, але настрій ніжності, щирої любові в поезії М. Вінграновського переданий за

допомогою повторів, характерних для колискової. Та й засоби ліризації подібні. Але головне — той морально-етичний комплекс, який єднає народний твір із літературним.

Відомо, що колискова пісня прищеплює дитині любов до праці, пошану до батька, матері, старших, впливає на вироблення її характеру. Ці прості й прозорі пісеньки, говорячи словами Івана Франка, «*вкорінюють у нашої душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучності*».

Колискова М. Вінграновського за етичною настановою та рівнем художньої майстерності, стоїть на високому щаблі. Виразна ритміка, звучні рими, влучні метафори надають їй особливої чарівності.

Досить часто в народній колисковій зустрічаються описи природи, без яких не мала б тієї чаруючої сили українська народна поезія. М. Вінграновський не відступає від цієї традиції:

у народній пісні:

*Справлю я ту колисочку
Та й поїду на дубочку,
Сонце зійде — обігріє,
Роса впаде та й скупає,
Листок впаде та й накриє,
Вітерць стане — заколише,
Птах прилетить — заспіває.
(«Люлю-люлю, мій синочку»)*

у поета:

*...Степ даленіє в рябе,
Дихає спеченим духом.
Дим засипа з колоском,
Сплять жеребці і кобили,
Спить у траві молоко...
...Бринзою пахне роса,
В меду злипаються очі.
Бог прикотив небеса
Темною хмарою ночі.
(«Скіфська колискова»)*

Природа виступає помічницею матері. Олюднення природи, схиляння перед її силами, чекання допомоги від неї своїм корінням сягає у сиву давнину. У колисковій Миколи Вінграновського світ навколо дитини густо заселений. Принцип антропоморфізму стає провідною ознакою твору. Автор «Скіфської колискової» мислить метафорично: у нього «їдуть в поля жита», «тіні сплять і сонна яворина», «Капле сон сріблястий», «дим засина». Важливо те, що в митця епічний елемент сильний, бо його колискова, звичайно, є оповіданням, в яке входить діалог, поширений опис, пронизаний ліричним струменем.

Явище варіантності досить типове для фольклору. Воно часто зустрічається і в колискових піснях. М. Вінграновський часто варіює думку, образ на площі однієї поезії. Так, у «Величальній колисковій» маємо:

I варіант
(5, 6 строфи вірша)

*В білій льолі люлі
Спатоньки — спатулі, —
Тато-мама, тато-мама
Колисали... Цілували...
Обнімало небо
Білу хмару.
Обнімало море
Хвилю кару.*

II варіант
(8, 9 строфи вірша)

*В білій льолі люлі
Спатоньки — спатулі, —
Тато-мама, тато-мама
Цілувало небо
Білу хмару.
Цілувало море
Хвилю кару.*

Усі образи народних колискових пісень виписані пензлем щедрої любові: дитина, батько, мати, сон, дуб, рідний край. М. Вінграновський творить свої образи, але їх ряд близький до народних: дитина, яворина, Дніпро, Україна, сон, тато, мак. І над усіма цими образами, як у народній пісні, так і в поета — величний образ жінки-матері. Якщо пильніше вслухатися в народну колисанку, можна відчувати, що крім родинно-побутових мотивів, які є провідними, звучать також мотиви соціальні.

*Ой люлі-люлі, бай.
Біжи дровець нарубай,
Водиченьки принеси
Та ще й Галю колиши.
(«Ой люлі-люлі, бай»)*

*Колисала би-м тя
І во дні і вночі,
Кеби-м ся дожила
Од тебе помочи.
(«Колисала би-м тя»)*

Ці ж мотиви звучать і в Миколи Вінграновського:

*Гиля, моє скіфеня,
Гиля на вичику шкіри.
Гиля в сідло на коня —
Меч свої зуби ошкірив.
(«Скіфська колискова»)*

Але в поданій строфі звучать уже й громадські мотиви (згадка про коня та меч). Поету вдалося передати войовничий дух скіфського племені, його любов до волі та широкого степу.

У клубок згадки про дитинство вплітається нитка маминої пісні. Це ніби переливання емоційної пам'яті в категорію історичної пам'яті.

У митця глибина його поетичної душі здатна не лише доторкнутися до давно пережитого, а й відразу ж відреагувати, тобто реалізувати це в поезії. М. Вінграновський, очевидно, не раз повертався до цієї теми.

*Спи, моя дитино золота,
Спи, моя тривого кароока, —*

читаємо в «Першій колисковій». Перед нами та ситуація, яка добре відома читачеві уже з творів інших поетів (Лесі Українки, А. Малишка), котрі вдавалися до цього фольклорного жанру, а саме — умовляння матері, щоб дитина заснула. У творі функціонують фольклорні зачини, безпосереднє звертання до дитини, повтори. Мова твору надзвичайно мелодійна.

Безмірна материнська любов, що її ввібрала в себе народна колискова, викликала до життя слова, сповнені ніжності. Пестливі форми підсилюють емоційність цих пісень. Часто в колісанках зустрічаємо слова *головочка, калиночка, пісочок, вітрець, колісочка, дубочок, синочок, малесенька дитиночка* та ін. У Миколи Вінграновського маємо: *гіллячко, маленький, скіфеня, ніженька* та ін. Ці фольклорні засоби інтимізації ліричного почуття органічно пульсують у новітньому контексті, підсвічуючи глибоко особистісне почуття вселюдським, що має уснопоетичну традицію. Звідси майстерно проведена поетом незрима нитка зв'язку: мати-дитина й світ, а тому й настрій, лагідний, гармонійний.

Особливу увагу в поетичній мові цієї поезії слід віддати епітетам. У М. Вінграновського епітет емоційно забарвлений: одні з них сприймаються як чисто фольклорні (*золота, тепла, голуба*), інші — як літературні. Наприклад, у словосполученні «тривого кароока» є елемент фольклору, але він залишається надбанням новітньої поезики завдяки незвичайному поєднанню з означуваним словом. Отже, як бачимо, М. Вінграновський цікаво поєднує в одному контексті літературні та народнопоетичні образи. Це ще раз підтверджує думку про те, що не лише фольклор формував поезику автора. Тут відчувається серйозна літературна школа.

У «Першій колисковій» поет відразу після інтимної оповіді переходить на ноту патріотичну. Образ рідної землі, України, Дніпра, ота «сонна яворина» локалізують загальнолюдські почуття й екстраполюють їх на наші.

Поезії «Скіфська колискова» та «Величальна колискова» цікавлять нас насамперед тим, що художник уміло використав фольклорні принципи звуконаслідування: асонанс, алітерацію.

*Коліскова котить себе.
В голосі колеса сухо.
Степ даленіє в рябе.
Дихає спеченим духом.
(«Скіфська колискова»)*

М. Вінграновський вдається до алітерації «к-с-к-т-т-с-к-к-с» з метою урівняння настрою, ситуації. Асонансне «о» в поєднанні з глухими дає

можливість відтворити ілюзію руху й звук степу (шелест ковили, прим'ятої трави). Ритм поезії уповільнений, тому він неначе заколисує, бо саме цього ефекту потребує жанр колискової. Ця ситуація робить поезію глибоко функціональною, вона проситься на музику.

У «Величальній колисковій» автор підпорядкує алітерацію художньому завданню: створити настрій лагідної гармонії між дитиною і світом (особливо у так званому «Приспіві»):

*В білій льолі люлі
Спатоньки — спатулі, —
Тато — мама, тато — мама
Колисали...*

Доречно нагадати, що оте ледь вимовне «люлі» — один із засобів, які дають змогу вирізняти жанр колискової. Це слово в народній пісні має різноманітні варіації та звучить як заспів рефрен.

<i>Ой люлі, люлі, Чужим дітям дулі, А нашому калачі, Щоб спав добре уночі. («Ой люлі, люлі») Ой, ну люлі, дитинко, спати, Поки прийде з поля мати... («Ой ну люлі...»)</i>	<i>Люлі, люлі, люлі! Люлі, люлі, люлі! Да виростай, виростай в забаву, Козацтву на славу, Вороженькам на розправу. («Люлі, люлі, люлі»)</i>
--	---

Як засвідчує історія, найстаровиннішою верствою української пісенності є обрядова поезія. Органічний зв'язок календарно-обрядових звичаїв і поезії з повсякденним життям забезпечив їм глибоку живучість і стійкість.

Список літератури

1. ДЕЙ, О.: *Поетика української народної пісні*. Наукова думка, Київ 1978.
2. ДЕЙ, О.: *Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення*. Наукова думка, Київ 1981.
3. ДЕНИСЮК, І.: *Національна специфіка українського фольклору*. In: *Слово і Час*. № 10. 2003. С. 41–45.
4. ДЗЮБА, І.: *У дивосвіті рідної хати*. In: *Дніпро*. № 4. 1965. С. 145–152.
5. *Дивна сопілка: Українські народні казки*. Упоряд. та передм. В.Г.Бойка. Веселка, Київ 1972.
6. ЗАБУЖКО, О.: *Український палімпсест*. Комора, Київ 2014.

7. ІЛЬНИЦЬКИЙ, М.: *Барви і тони поетичного слова: Літературно-критичний нарис*. Рад. письменник, Київ 1967.
8. ПОТЕБНЯ, А.: *О некоторых символах в славянской народной поэзии*. В Университетской Типографии, Харків 1860.

Folklore as a Source of Genres, Ideas and Images in the Works of the Ukrainian Poet of the Sixties Nicholas Vingranovsky

Oksana Vekua

In this article we are talking about the formation of folk tradition in literary and aesthetic concepts Nicholas Vingranovsky. Folk basis manifested mainly at poetic genres that are deeply rooted in Ukrainian folklore—lyric songs, lullaby, child spivomovky. Analyzes the Ukrainian folk heritage, which is a constant source of power of his poetry.

Key words: poetry, art, folklore, poetry, image, song, motif.

Фольклор как источник жанров, идей и образов в творчестве украинского поэта-шестидесятника Николая Винграновского

Оксана Векуа

В статье речь идет о народнопоэтических традициях в формировании литературно-эстетической концепции Николая Винграновского. Фольклорная основа проявляется главным образом на уровне поэтических жанров, глубоко коренится в украинском фольклоре — лирической песне, колыбельной, детской песенке. Анализируется украинское фольклорное наследие, являющееся постоянным источником творчества поэта.

Ключевые слова: поэзия, творчество, фольклор, лирика, образ, песня, мотив.

Тања Гаев

Историја изучавања и предавања украјинске књижевности на универзитету у Београду (Србија)

У овом раду бавимо се питањима историје изучавања и предавања украјинске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, као и актуелним проблемима њеног истраживања и перспективама њеног развоја. Актуелни проблеми тичу се садашњег, савременог, иновативног и истраживања значајног у овом тренутку. Све ове карактеристике одликују истраживања проучавалаца украјинске књижевности у Србији.

Кључне речи: украјинска књижевност, изучавање, украјинистика, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Украјинистика као научна дисциплина и наставни смер на Универзитету у Београду настаје 1991/92. школске године када је на Катедри за славистику Филолошког факултета први пут у Србији уведен предмет Украјински језик и књижевност, као други словенски језик, што је створило предуслове да се 2002. године оснује засебна Група за украјински језик, књижевност, културу. Највећа заслуга за то припада редовном професору Људмили Поповић (1965), управнику ове групе (предаје украјински језик и књижевност, као и контрастивну граматику украјинског, руског и српског језика. Бави се контрастивним проучавањем словенских језика у области когнитивне лингвистике, синтаксе, лексичке семантике, етнолингвистике, лингвистике текста, анализе дискурса, као и историјом украјинске књижевности). У марту 2008. одлуком председника Украјине од 22. јануара 2008. године професор Љ. Поповић одликована је Орденом кнегиње Олге, највећим државним одликовањем Украјине које се додељује женама у области популаризације украјинске културе, научне и просветне делатности. За допринос развоју украјинистике и популаризацији украјинске културе 2000. године одликована је специјалном дипломом Светског украјинског координационог савета. Одликована је Повељом Савеза Русина Украјинаца Србије 2010. године поводом 20 година постојања ове културне институције. Први предавач украјинског језика (1991/92.) био је истакнути слависта, дугогодишњи наставник Катедре за славистику, професор Богдан Терзић (1928).

Један од првих студената Украјинског језика и књижевности као другог словенског језика далеке 1991/92. школске године била је и аутор овог рада, мр Тања Гаев, најбољи сведок и учесник историје изучавања и предавања украјинске књижевности на Универзитету у Београду од првог дана до данас.

Научна истраживања београдских украјиниста претежно су компаративне природе. Користећи у својим истраживањима материјале неколико словенских језика и књижевности, научници своје радове из украјинистике пишу тако да они буду интересантни свим славистима, а не само украјинистима. Проучавајући украјинску књижевност истраживачи највећу пажњу поклањају проблемима рецепције украјинске књижевности у Србији, контрастивним проучавањима украјинске и српске, али и других словенских књижевности, проучавању фолклора и савремених књижевних догађаја.

Поуздани извори наводе да су дела украјинских аутора на српски језик преведена још у 18. веку. [7, с. 259] Бројни преводи из украјинске књижевности објављивани су од 1861. у српским и књижевним часописима на српском језику. Од 1930. дела украјинских писаца објављивана су као засебна издања: роман *Олесја, стотинарева кћи* Богдана Лепког у преводу В. Виљковског, 1945. роман *Земља отаца* Јурија Јановског у преводу Нане Богдановић, 1948. роман *Стегоноше* Олександра Гончара у преводу Николе Николића, 1949. приповетка *Захар Беркут* Ивана Франка у преводу Александра Ђурића и *Украјинске народне приче* у преводу Гордана Аћимовић, 1955. роман *Фатаморгана* и приповетке *Поклон за рођендан, Он иде (скица), На путу и Интермецо* Михајла Коцјубинског у преводу Владана Недића, 1963. *Украјинске народне бајке* (поновљено издање 1988.) у избору и преводу Богдана Терзића и роман *Крв људска није вода* Михајла Стељмаха у преводу Данила Грујића и Виктора Дмитријева, 1965. роман *Коњаници* Јурија Јановског у преводу Стојана Суботина, 1967. роман *Човек и оружје* Олеса Гончара у преводу Данила Грујића и роман *Птице лабудови лете* (поновљено издање 1977.) Михајла Стељмаха у преводу Ине Крстановић-Самоковлић, 1969. (поновљено издање 1980.) збирка поезије *Кобзар* Тараса Шевченка у избору, прозном преводу, редакцији, напоменама и поговору Петра Митропана, 1971. збирка поезије *Ломикамен* Лесје Украјинке у преводу Десанке Максимовић, Милана Николића и Јованке Хрвањанин. Прва *Антологија украјинске поезије* објављена је 1979. у избору, са предговором, белешкама и у преводу Радослава Пајковића у којој је представљено стваралаштво 31 украјинског песника и писца, које обухвата период украјинске поезије од скоро два века, почев од стваралаштва Григорија Сковороде (середина XVIII века), закључно са стваралаштвом Романа Лубкивског (крај XX века). Исте године Радослав Пајковић објавио је збирку поезије Дмитра Павличка под насловом *Морам*.

Ипак, о систематској рецепцији украјинске књижевности у Србији можемо говорити почев од 1990-их година, када се на Катедри за славистику Универзитета у Београду формирао круг слависта који су дали велики допринос популаризацији украјинске књижевности и културе у Србији. Управо овде окупиле су се личности културе на чију иницијативу је основано Српско-украјинско друштво са седиштем у Новом Саду, чији је председник био познати српски писац Милорад Павић (1929 – 2009), које је убрзо прерасло у самостално Друштво, чији је први председник био Средоје Лалић. У овом кругу треба издвојити име чувеног слависте, професора Универзитета у Београду, изузетног преводиоца књижевних дела Миодрага Сибиновића (1937). У његовом богатом креативном наслеђу и многобројним научним радовима значајно место припада преводима из украјинске књижевности и радовима о чувеним украјинским писцима које М. Сибиновић објављује од 1993. у српским књижевним часописима. Ови преводи представљају основ капиталне *Антологије украјинске поезије XVI – XX века* коју је приредила проф. Љ. Поповић (избор, предговор: 16 – 44, и коментари: 645 – 685), која обухвата дела 74 украјинска песника паралелно у оригиналу на украјинском и у преводу на српски језик. На 687 страна представљено је око 6500 редова преведених стихова. Двојезичко издање *Антологије* омогућава нам да се уверимо са каквом вештином М. Сибиновић преводи поезију која припада различитим културним епохама, различитим стилевима и жанровима.

М. Сибиновић заједно са проф. Љ. Поповић и другим београдским украјинистима организовао је бројне књижевне вечери, презентације и друге културне манифестације, посвећене украјинској књижевности које су оставиле дубоког трага у српској култури. У мају 2005. у малој сали задужбине Илије М. Коларца одржано је књижевно вече под називом *75 пролећа Лине Костенко*, посвећено стваралаштву и значају поезије савремене украјинске песникиње, док је у новембру одржано вече украјинске поезије под називом *Жигосани*, посвећено репресованим украјинским песницима 1920 – 30-их, 1960-их, 1980-их година.

Од 2002. године до данашњег дана на *Групи за украјински језик, књижевност, културу* предавали су и украјинистичким питањима баве се историчар др Јанко Рамач (1955), редовни професор Универзитета у Новом Саду (предаје украјинску културу, предавао је стару књижевност Кијевске Руси XI – XIV века и украјинску књижевност периода XV – XVIII века), др Јулијан Тамаш (1950), редовни професор Универзитета у Новом Саду, академик Националне академије наука Војводине (предавао је украјинску књижевност XIX века). Велики допринос развоју украјинистике својим радовима дао је и истакнути слависта и академик САНУ, редовни професор Предраг Пипер (1950). Међу млађим украјинистима Универзитета у Београду

издваја се наставни и преводилачки рад доцента Милене Ивановић (1976), магистра Тање Гаев (1971) и мастера Драгане Василијевић (1989).

У организацији Српско-украјинског друштва, професора и наставника украјинистике и ФФ у Београду са циљем популаризације украјинистике у Србији одржан је низ предавања из украјинске књижевности, књижевних вечери, културних манифестација, округлих столова, сусрета савремених украјинских писаца са студентима украјинистике, организује се наизменична размена студената и наставника Универзитета у Београду са Кијевским националним универзитетом „Тарас Шевченко” и Лавовским државним универзитетом „Иван Франко”, у оквиру српске електронске библиотеке Растко 2001. покренут је електронски пројекат Растко: Кијев-Лавов.

Захваљујући неуморном раду наставника украјинистике на ФФ у Београду српска украјинистика формирана је као научна славистичка грана што је допринело да упознавање са достигнућима украјинске књижевности и културе у Србији постане систематско и детаљно. Издвојићемо само неке од најзначајнијих догађаја.

Гост Српско-украјинског друштва и ФФ у Београду маја 2002. био је савремени украјински песник Иван Драч (1936), који је одржао предавање на тему *Књижевност у независној Украјини*, док је гост Међународног сусрета писаца октобра 2002. био савремени украјински песник, есејиста, преводилац, књижевничар Васиљ Махно (1964), који од 2000. живи у Њујорку – на ФФ у Београду 2002. године одржао је предавање на тему *Стваралаштво украјинских писаца у емиграцији*, а украјински писац, преводилац, есејиста, један од оснивача књижевног удружења „Бу-Ба-Бу”, Јуриј Андрухович (1960) одржао је предавање *Постмодерна у словенским књижевностима* у оквиру промоције српског превода романа *Перверзија*. „Патријарх” савремене украјинске књижевности поново је био гост ФФ за време *Недеље украјинске књижевности* октобра 2014.

У мају 2003. савремени украјински писац и есејиста Микола Рјабчук (1953) одржао је предавање на ФФ на тему *Парадокси савремене украјинске културе*.

Студенти украјинистике 2004. године почели су да издају часопис *Вікно* у коме систематски објављују своје преводе из украјинске књижевности. Украјински песник Виктор Кордун (1946 – 2005), био је гост Библиотеке града Београда априла 2004., поводом 10-годишњице успостављања дипломатских односа између Украјине и СЦГ и промоције збирке поезије *Песме* у преводу Миодрaга Сибиновића. Песник је одржао предавање на ФФ у Београду на тему *Кијевска школа и њен утицај на украјинску књижевност*. У мају исте године гост ФФ у Београду био је професор Леонид Рудниcki, ректор Слободног украјинског универзитета, председника Светског савета научног друштва „Тарас Шевченко”, академик Украјинске националне ака-

демије наука, германиста и украјиниста. Том приликом професор Л. Рудницки одржао је предавање на тему *Дмитро Чижевски и Томас Ман*.

У септембру 2005. на ФФ у Београду предавање је одржао савремени украјински писац Јуриј Виничук (1952), потпредседник Украјинске асоцијације писаца, поводом промоције превода на српски језик *Антологије савремене украјинске приповетке*. Виничук је упознао студенте украјинистике са својим делима *Чорт зна що*, *Книга бестій*, *Мальва Ланда* и говорио је о стварању књижевне митологије у својим делима.

У октобру 2006. одржана је промоција превода студената украјинистике филмског сценарија Олександра Довженка *Украјина у пламену* у Југословенској кинотеци, када је приказан и филм О. Довженка *Земља*, док је у децембру одржана промоција *Кобзара* Тараса Шевченка паралелно на украјинском и у преводу на српски језик, међу којима су и преводи М. Сибиновића. Савремени украјински писац Олес Иљченко (1957) у децембру је одржао књижевно вече на ФФ у Београду и том приликом упознао је студенте са својим стваралаштвом.

У октобру 2007. на ФФ одржано је предавање савременог украјинског песника и слависте, оснивача и члана авангардне књижевне групе *Лу-Го-Сад* из Лавова – Ивана Лучука. У децембру је одржана промоција књиге *Украјинске бајке на украјинском и српском језику* која је у издању Савеза Русина и Украјинаца Србије објављена паралелно на украјинском и у преводу студената украјинистике на српском језику.

У мају 2008. на ФФ у Београду и у Библиотеци града Београда предавање о савременој украјинској поезији, њеном месту у Србији, преводима на српски језик одржали су савремени украјински песници, чланови групе *Последња барикада*: Андриј Кокотјуха, Свитлана Поваљајева, Лала Багирова, Назар Федорак и Сергиј Пантјух. У октобру 2008. ректор Харковског универзитета проф. др В. С. Бакиров и ректор Универзитета у Београду проф. др Бранко Ковачевић потписали су Уговор о сарадњи. Овом приликом у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ отворена је изложба под називом *Харковски универзитет и Срби*.

У априлу 2014. у Установи културе „Пароброд“ у оквиру јавних читања *Бисери из управничких фока 3.0* захваљујући личном ангажману режисера Стевана Бодрже под називом *Дан украјинске драме* публици су представљене драме *Боје* Павла Арјеа у преводу мр Тање Гаев и *Станица* Александра Витра у преводу МА Драгане Василијевић. Успешно јавно читање под стакло је иницијативу за стварање *Антологије савремене украјинске драме* (садржи укупно 12 савремених драмских комада у преводу др Милене Ивановић, др Дејана Ајдацића, мр Тање Гаев, МА Драгане Василијевић и других) која тек треба да угледа светлост дана у издању Позоришног музеја Војводине, коју су приредиле проф. др Људмила Поповић и украјинска драмска уметница Неда Неждана.

Поред наставника украјинистике, активно учешће у културним манифестацијама, које за циљ имају јачање традиционалних веза између украјинског и српског народа, имају универзитетски професори др Ала Татаренко (Лавовски државни универзитет „Иван Франко“), др Дејан Ајдачић (Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко“), др Анатолиј Загњитко (Доњецки национални универзитет), др Јевгениј Пашченко (Филозофски факултет у Загребу), али и дипломирани и актуелни студенти украјинистике, који одржавају блиске односе са омладинским и културним центрима украјинске заједнице у Србији. О достигнућима српских украјиниста у оквиру науке о књижевности и књижевне критике, о њиховом непрестаном развоју и најзначајнијим догађајима више можете сазнати из монографије Љ. Поповић *Фокусна перспектива украјинске књижевности*.

Наведене манифестације, које представљају само део 24-годишње историје изучавања украјинске књижевности на Универзитету у Београду, допринеле су да украјинска књижевност, као најмлађа дисциплина, добија све запаженије и равноправније место међу другим словенским књижевностима.

Списак литературе

1. ЕРЧИЋ, В.: *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија*. Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Српско народно позориште, Нови Сад, Београд, 1980: 259.
2. ПОПОВИЋ, Љ.: *Фокусна перспектива украјинске књижевности*. Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2007.

History of Research and Lectures of Ukrainian Literature at the University of Belgrade (Serbia)

Tanya Gaev

In this paper, we deal with issues of history of studying and teaching Ukrainian literature at the Faculty of Philology, University of Belgrade, as well as the current problems of its research and prospects of its development. Current problems are related to the current, modern, innovative and significant research at the moment. All these characteristics are distinguished researcher's researchers of Ukrainian literature in Serbia.

Key words: Ukrainian literature, study, Ukrainian studies, Faculty of Philology, University of Belgrade.

История изучения и преподавания украинской литературы в Белградском университете (Сербия)

Таня Гаев

В данной статье рассматриваются вопросы истории изучения и преподавания украинской литературы в Белградском университете, а также актуальные проблемы ее исследования и перспективы развития. Актуальные проблемы, связанные с текущими современными, инновационными исследованиями, значительными на данный момент. Все указанное характерно для исследователей украинской литературы в Сербии.

Ключевые слова: украинская литература, изучение, украинистика, Филологический факультет Белградского университета.

Наталя Кобринська і слов'янський світ

У статті йдеться про контакти Н. Кобринської з представниками слов'янської літератури та культури кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: дискурс, фемінізм, слов'янський світ, контакти, фольклорно-етнографічні матеріали.

Наталя Кобринська в літературно-критичному дискурсі українського літературознавства кінця XIX – початку XX століття органічно вписується у загальну тенденцію розвитку національної літератури перехідної доби.

Народилася Наталя Іванівна Кобринська (дівоче прізвище Озаркевич) 1855 року в с. Белелуї (тепер Снятинський район, Івано-Франківської області).

Родинне оточення мало колосальний вплив на формування світогляду та літературних поглядів майбутньої письменниці. Один із біографів авторки Д. Лукіянович пише: *«Завжди свідомо своїх цілей і почуття сили, Кобринська високо держала прапор, а її домівка в Болехові оглядала гостей близьких і далеких із-за кордону, молодих і старших, а всі вони відходили звідтіля очаровані товариською культурою Озаркевичів і духовними прикметами Кобринської»* [7, с. 7–8].

Там бували І. Франко, М. Павлик, Ольга Кобилянська, Євгенія Ярошинська, чеський етнограф Франтішек Ржегорж та інші митці.

Н. Кобринська постійно листувалася з І. Франком, М. Павликом, Августом Бебелем, Лесею Українкою, захоплювалася їх творчістю та діяльністю. І сама постійно вчилася, вивчала іноземні мови, пробувала писати.

Уже перші твори письменниці високо оцінив І. Франко: *«Чи знаєте Ви, що се Ви написали таку штуку, котрій рівних вся наша література галицька досі не видала»* [9, с. 123].

Так само як Леся Українка, Ольга Кобилянська, Євгенія Ярошинська, Дніпрова Чайка письменниця у своїх творах акцентує увагу на проблемі жіночої емансипації.

У 80-ті роки за її ініціативи засновується «Товариство руських жінок» у Станіславі. *«Я через літературу, — пише Н. Кобринська, — дійшла до розуміння положення жінки в суспільності — тож хотіла-м і других повести на*

ту дорогу» [4, с. 298]. І саме через літературу, засобами літератури впливати на «розвій жіночого духа».

І. Франко й М. Павлик підтримували Н. Кобринську не лише на літературній ниві, а також і в організації жіночого руху. Як писав І. Франко: *«Тільки той нарід здужає оснувати тривале й повне національне життя, що в нього жінки пройняті свідомістю й ідеалами цього життя... тільки розумні й освічені матері, сестри і жінки, що думають, можуть випроводити і виховати розумне й освічене покоління»* (газета «Діло», 11 грудня 1884 р.). Також І. Франко допомагав у виданні жіночого альманаху «Перший вінок», який вийшов у Львові 1887 року коштом і заходами Наталії Кобринської та Олени Пчілки за редакцією І. Франка.

Окрім того, Н. Кобринська плідно спілкувалася з багатьма зарубіжними видатними діячами. Її амплітуда зацікавлень була надзвичайно широкою. Таке спілкування сприяло різнобічному формуванню поглядів майбутньої письменниці.

Так 1887 року вона відвідала Швейцарію, де слухала лекції в Цюрихському університеті, і саме там вона знайомиться зі слухачами університету з різних країн (напр., польським діячем Болеславом Лімановським). А 1888 року бере активну участь у підготовці чеської енциклопедії «Наукового словника Отта», знайомиться ближче з Франтішеком Ржегоржем, саме їх контакти були надзвичайно плідними й корисними для обох. Як свідчать архівні матеріали, Н. Кобринська знайомиться не лише з Франтішеком Ржегоржем. Вона зближується з іншими чеськими вченими, письменниками, художниками. І що характерно, впродовж всього життя намагалася підтримувати контакти з багатьма митцями різних країн. Звичайно, їй більше був близький «слов'янський світ», зокрема чеський, польський, хоча надзвичайно цікавими видаються спостереження Н. Кобринської й про скандинавських письменників, митців Європи (статті про твори Ібсена, окремі розвідки про Августа Скрінберга, Г. Гауптмана, А. Ріделя, Г. Келлера, С. Виспянського та ін.).

Хотілося б детальніше зупинитися на контактах Н. Кобринської з чеським фольклористом та етнографом Ф. Ржегоржем.

Хоч Франтішек Ржегорж народився в Чехії, але довгий час жив у Галичині, вивчав там звичаї, побут українців (лемків, гуцулів, бойків). А згодом ним було опубліковано чимало праць із українознавства. *«Про люд руський, — говорив нам не раз Франтішек Ржегорж, — знав я з географії, котрої нас учили в школі. Не багато там було сказано, бо лиш тільки, що Русини — нарід сумирний та любується в пчолах... І я дитина, зараз почув симпатію для того народу. Що ж се — думалось мені — добрий мусить бути народ, коли він кохається в пчілах!.. І симпатія та, — мовив далі, — зроджена самохить в хлоп'ячому серці, була зовсім оправдана. Доля судила мені*

жити між тим народом та й пізнати его, і я закохався в ньому, рад би єму, так сердечному а так нещасному, неба прихилити...» [2, с. 67].

Дослідники творчості Ф. Ржегоржа відзначають величезну працю вченого по збиранню фольклорно-етнографічних матеріалів, які були спочатку передані в Празький промисловий музей, а згодом до етнографічного відділу Національного музею в Празі, а пізніше цю колекцію було подаровано бібліотеці Наукового товариства ім. Т. Шевченка (м. Львів).

Учений намагався детально зафіксувати культуру українців, тому він не лише збирав, записував етнографічні матеріали, а й фотографував їх, робив навіть деякі замальовки. Ржегорж не думав, очевидно, що його праці з часом матимуть наукову цінність, а тому чимало матеріалів свідчать про Ржегоржа-аматора, простого колекціонера-любителя. Але разом із тим, як зазначає чеська дослідниця Надя Валашкова «... вказана колекція світлин — унікального свідоцтва східно-галицьких реалій того часу, — відчувається урік 150-ліття від народження Франтішека Ржегоржа, який вважається визначним представником чесько-українських взаємин 80–90-х років XIX ст.» [1, с. 87].

Інший дослідник, Михайло Кріль, подав лист Ф. Ржегоржа до В. Герасимовича від 27 січня 1893 року. У ньому, зокрема, зазначено: *«Я просто захоплений тими речами. Крім осіб з демонології від Вас, маю в своїй теці діда, богиню, утопленика, біду, домовика, мару, блуда, білу паню, обіжну, обійника, перелесника, манію, ладу. Найбільш зібраного матеріалу маю про відьму (чарівницю) і про упира» [5, с. 206].*

Тісними контакти чеського вченого були також із І. Франком, М. Павликом, Ольгою Кобилянською, Євгеном Озаркевичем, у помешканні якого Ржегорж часто бував.

Наталя Кобринська постійно підтримувала зв'язок із Ф. Ржегоржем. Вона надсилала йому для Празького музею гуцульські народні вироби, українські книжки. А співпраця над чеською енциклопедією («Наукового словника Отта») ще більше сприяла їхньому тіснішому науковому спілкуванню.

1891 року Н. Кобринська очолювала делегацію діячів української культури Галичини в поїздці на виставку народно-промислових виробів у Празі, де ще більше розширює знайомство з чеськими громадсько-культурними діячами, вивчає чеський жіночий рух. Як зауважує письменниця, що *«ставлення до жінки залежить не від матеріального забезпечення... [...] ... Жінка повинна насамперед сама усвідомити себе жінкою, — озброїтися наукою, знанням законів, знанням різних галузей праці, щоб мати власні засоби до життя» [4, с. 34].*

Ці слова співзвучні з думками, поглядами Ольги Кобилянської, Лесі Українки та інших діячів культури кінця XIX – початку XX століття.

Н. Кобринська як і її посестри, письменниці помежів'я століть активно намагалася в різних формах впливати на літературний і культурний процес не лише в рідному краї. Це й участь у міжнародних конференціях, ювілейних урочистостях, літературних дискусіях та ін.

У листі до О. Кобилянської Н. Кобринська писала: *«Десь незадовго буде з'їзд слов'янської молодіжі в Празі, умовленої про те з нашими академіками аби освідчили і запропонували від нас чешкам, аби они, поновляючи петицію, зробили відозву до усіх жінок цілої Австрії, щоби з ними ішли, — а ми будемо їм помагати в той спосіб, що будемо не лише агітувати між русинками, але також німками, польками, жидівками і румунками, бо видите, як справа зробиється голосна...»* [4, с. 36].

Наталя Кобринська була також знайома з поглядами та творами польської письменниці-феміністки Климентини Гофманової (1821–1862): *«Я її читала (твори Гофманової) дійсно з великим заняттям, через що ще більше будилось в мені думок щодо положення в суспільстві жінки»* [10, с. 79]. З окремими положеннями польської письменниці Н. Кобринська не погоджувалася. Особливо після прочитання творів «Історія цивілізації в Англії» Г.-Т. Бокля, французького філософа-ідеаліста Е.-Ж. Ренана, Ф. Лас-сала, М. Драгоманова, Д. Писарева та ін.

Так само як чеський вчений Ржегорж, польські діячі літератури, культури робили все «в справі жіночого руху», видавничій справі, культурно-громадських заходах, аби зберегти неоціненне народне мистецтво, донести до наступних поколінь його красу й силу, зрештою його вічність і невмирущість.

Надзвичайно цікавою є праця Наді Валашкової (1999 р.), яка дала змогу комплексно розглянути етнографічну діяльність Ф. Ржегоржа, оцінити його внесок у розвиток української культури. У дослідженні підкреслюється зацікавлення вченого культурою населення Галичини, яке почалося зі збирання матеріалів до Чеського промислового музею родини Напрстеків у Празі (згодом Напрстеків музей). Ним було зібрано біля 1200 зразків етнографічних матеріалів.

Як зазначає М. Кріль, Ф. Ржегорж володів десятима іноземними мовами, а тому міг ознайомлюватися з досягненнями тогочасної європейської науки, але його більше цікавив «слов'янський світ», особливо український світ — життя, побут українців.

На сьогодні, продовжує М. Кріль, ще *«не вся рукописна спадщина письменника опрацьована. Адже йому надсилали етнографічні матеріали біля 35 кореспондентів. Серед них, як уже зазначалося, була і Наталя Кобринська, Софія Окуневська, Євгенія Ярошинська»* [5, с. 205].

Сам Ф. Ржегорж багато робив для розвитку особистих і письмових контактів українських і чеських учених та культурних діячів. Маємо на увазі його контакти з І. Франком, Остапом Маковеєм, Володимиром Шухевичем.

В одному з листів він писав до В. Герасимовича: *«Зв'язки з вашими підтримую постійно... [...] ...Думаю, одначе, що будуть вони на користь і нам, і вам»* [6, с. 8].

Надзвичайно цікавими є статті Ф. Ржегоржа про українців. Н. Валашкова збрала й систематизувала їх, майже всі вони свого часу були опубліковані в Чехії в різних періодичних виданнях (Див. Проблеми слов'янознавства, — Вип. 52, 2002, с. 204–208).

Дослідниця виділяє певні тематичні блоки в матеріалах Ф. Ржегоржа, і це дає можливість тематично й за змістом певною мірою класифікувати багатющий матеріал чеського вченого (сімейно-обрядові, народно-обрядові, етнографічно-фольклорні, міфологічні, народне мистецтво, народне лікування та інші його статті про українців).

Особливо добре знав Ржегорж і ґрунтовно описав українські свята. Н. Валашкова у своєму дослідженні подає дванадцять етнографічних статей вченого про українців (*«Русинські гаївки»*, *«Новий рік на Галицькій Русі»*, *«Квітна неділя»* та ін.). Саме такі матеріали надсилали йому з певними коментарями й Н. Кобринська. Звичаї, обряди, вірування, народна медицина русинів завжди були в полі зору Ржегоржа. Учений досліджував, збирав, видавав свої праці — це були колекції одягу, прикрас, скла, кераміки, зброї, писанок та ін. Як свідчить Петро Калета у статті *«Шлях до Галичини»*: *«Для XIX століття це було незвично, дуже сучасно і по-новаторському. Свою велику бібліотеку русинських творів присвятив Музею чеського королівства, а чеські праці, навпаки — русинському»* [3, с. 24] літературному товариству *«Просвіта»* у Львові. Всебічні знання Ржегоржа вкладені в сотні значень енциклопедичного словника Отто.

І. Франко високо оцінював діяльність Ф. Ржегоржа: *«Чехія дала нам в ньому не тільки розумного, невтомного і різностороннього збирача-етнографа, не тільки пильного і тямучого посередника, що знайомлячи чехів з нашим народом, не перестав також знайомити нас з чехами, їх письменством і їх високим та інтенсивним культурним життям. У особі Ф. Ржегоржа дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем, повним високого ідеалізму, без сліду якої-небудь партійної доктрини, цілим серцем відданого службі одного високого діла — пізнання правди і домагання її побіди. [...] Пам'ять про Ржегоржа — чоловіка з його щирою дитячою душею, чоловіка, якого знала і любила вся галицька Русь, та пам'ять переживе його писань»* [9, с. 130].

Отже, Наталя Кобринська як і інші українські діячі культури кінця XIX – початку XX століття активно розширювала горизонти своєї діяльності. Їх контакти з видатними митцями «слов'янського світу» сприяли утвердженню й поширенню українського слова, літератури, культури далеко за межами рідного краю. Лекції, виступи, видання різних альманахів, збірників про сучасне становище жінки в Україні-Русі та феміністичний рух

Європи, дбали про піднесення свідомості українок і заохочення їх до руху такого, як у Європі.

На прикладі діяльності Ф.Ржегоржа, як слушно зауважує в згаданій праці М.Кріль, можемо зробити висновок, що дослідження чеського вченого «української народної культури в Галичині та її презентація серед наукової, зокрема чеської громадськості сприяла посиленню зацікавленості української інтелігенції збиранням знань у даній галузі та їх використанням для наукових цілей» [5, с. 207].

Те саме можемо сказати й про працю Н.Кобринської, яка своєю діяльністю примножувала духовні сили свого народу, збагачуючи його культуру й разом із тим, культуру всього «слов'янського світу».

Список літератури

1. ВАЛАШКОВА, Н.: *Франтішек Ржегорж та його колекція світлин з Галичини* [Електронний ресурс] Режим доступу: www.referats/144/160069
2. ГОРАК, Р.: *Призабуті з Вовкова*. ЗУЦК, Львів 2010.
3. КАЛІТА, П.: *Шлях до Галичини*, 2004.
4. КОБРИНСЬКА, І.: *Вибрані твори*. Дніпро, Київ 1980.
5. КРІЛЬ, М.: *Проблеми слов'янознавства*. Вип. 52, Львів 2002.
6. ЛНБ НАН України, ВР, Ф. 9, Спр. 938, Арк. 8 зв.
7. ЛУКІЯНОВИЧ, Д.: *Два документи до життяпису Наталі Озаркевич-Кобринської*. Медицький-Тиктор, Львів 1922.
8. *Проблеми слов'янознавства*. Вип. 52, Львів, 2002.
9. ФРАНКО, І.: *Зібрання творів у 50-ти томах*. Наукова думка, Київ 1982.
10. ФРАНКО, І.: *Статті і матеріали*. Львів 1960.

Natalia Kobrynska and the Slavic World

Nadia Gaievska — Olena Gaievska

The article deals with the problem of N. Kobrynska's contacts with the representatives of Slavic literature and culture of the end of XIX – the beginning of XX ct.

Key words: discourse, feminism, Slavic world, contacts, folk and ethnographic materials.

Наталия Кобринская и славянский мир

Надежда Гаевская — Елена Гаевская

В статье речь идет о контактах Н. Кобринской с представителями славянской литературы и культуры конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: дискурс, феминизм, славянский мир, контакты, фольклорно-этнографические материалы.

Анатолій Гуляк

Образ автора та авторська образність у літературному творі

У статті на матеріалі знакових творів сучасної української літератури проаналізовано особливості творення образу автора, його основні прийоми та модифікації (авторська маска, автор-оповідач, автор-розповідач; гомогенний та гетерогенний типи авторської свідомості). Показано, що до творення «образу авторського стилю» значний внесок роблять індивідуально-авторські художні образи, за якими пізнається унікальність манери письма того чи іншого літератора, — метафорика, система порівнянь та епітетів, вибір віршової форми тощо.

Ключові слова: українська література, форма, зміст, художній образ, образ автора, ліричний персонаж, читач, сприйняття.

При аналізі будь-якого літературного твору треба пам'ятати, що це окрема естетична одиниця, майже незалежна від автора чи авторського задуму. Вживаючи порівняння із сучасного економічно зорієнтованого світу, можна сказати так: *створюючи твір, автор створює корпорацію, котра здобуває самодостатнє буття, уже незалежне від творця, кероване своїми законами й правилами.*

Автор (лат. *autor* — засновник, творець, від грец. *autos* — сам) — митець, який створює художній феномен, виражає в ньому емоційно-смыслову єдність, реалізує свій задум, постійно переживаючи межу життя та творчої ним дійсності.

Для осмислення образу автора в аспекті майстерності важливими є роздуми, викладені в «Естетиці словесної творчості» М. Бахтіна. Передусім учений розрізняє автора-творця, який є «конститутивним моментом художньої форми», та автора-людину, ототожненого з етичним, соціальним проявом життя [1, с. 12–14].

Відповідно до форми вияву автора в тексті, М. Бахтін зазначає наявні у світовій літературі типи: *автор-творець, автор-художник, автор-людина, автор-споглядач, автор-глядач, автор-герой, автор-«інший», автор-режисер* [2, с. 308].

Автор і читач, на думку Бахтіна, урівноважені позицією так званого «зовніперебування» (рос. «вненаходимости», український варіант цього

терміна запропонував А.Ткаченко), або «любовного самоусунення автора з поля життя героя, очищення всього поля життя для героя та його буття» [1, с. 16].

«Зовніперебування» забезпечує єдність архітекτονіки тексту як естетичного об'єкта й утверджує активність «входження» в нього естетичних суб'єктів. І в цьому теж вияв майстерності письменника: автор, який сполучає в одній іпостасі мистецтво та життя, повинен усвідомлювати свою відповідальність перед ними, перед текстом та аудиторією.

За Бахтіним, у прозовому тексті, для того щоб він реалізувався як естетична подія, мають співіснувати дві відмінні свідомості — автора та героя (у разі їх збігу текст реалізується як етична подія — памфлет, маніфест, інвектива тощо).

У ліриці виміри внутрішнього світу героя повернуто обличчям до автора, який відтак перетворює їх у слові. *«Лірика — це бачення та чуття себе зсередини, емоційними очима та в емоційному голосі іншого: я чую себе в іншому, з іншими та для інших»* [2, с. 224].

До проблеми майстерності автора в зв'язку з виявом його свідомості в поетичній творчості звертався І.Франко. Свою теорію він будував на ґрунті аналізу поетичного доробку Тараса Шевченка, переважно малих жанрів.

«Закон асоціації ідей» проілюстровано на прикладі «Заповіту»: *«Поет веде нас натуральним шляхом асоціації ідей від часті до цілості, сю цілість показує знов як часть більшої цілості і так піднімає нас неначе по ступнях щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір. Отее й є секрет сильного впливу, який роблять на нас початкові вірші Шевченкового заповіту:*

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
на Вкраїні милій.*

Вже слово «поховайте» будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цілості — високої могили; знов один захват, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості — безмежнім степу; ще один крок — і перед нашим духовим оком уся Україна, озріта великою любов'ю поета» [14, с. 55].

Лідія Гінзбург приділила велику увагу формам виразу авторської свідомості в ліриці. Передусім вона має на оці літературну іпостась автора, ідею життєтворення, соціальну та психологічну типологію моделей поведінки особи в суспільстві й персонажа в літературі як неодмінну умову правильної рецепції. *«У справжній ліриці... завжди присутня особа поета, але говорити про ліричного героя є сенс тоді, коли він зв'язується певними сталими рисами — біографічними, психологічними, сюжетними»* [5, с. 15].

Найбільш загострена форма вияву ліричного героя — це так звана «поетична маска», гіперболізований метафоричний художній образ, у якому постає ліричний герой.

М.Кодак у монографії «Авторська свідомість і класична поетика» обстоює існування двох типів автора — гомогенного та гетерогенного, що їх він ототожнює, відповідно, з «романтичним» і «реалістичним» типами творчості [7, с. 28–29]. Учений твердить, що саме авторська свідомість є головним критерієм відповідності форми змістові, джерелом узгодження між ними [7, с. 13], а отже, побудова образу автора є безпосереднім визначником майстерності письменника.

Для розподібнення типів авторської свідомості М.Кодак застосовує сократівські філософеми «золото» (для гомогенного типу) та «обличчя» (для гетерогенного типу). Презентуючи в поетичному світі свого твору життєве різноманіття людських індивідуальностей, літератор гетерогенного типу експлуатує переважно когнітивний потенціал, насамперед власний, і водночас ураховує й аналізує «чужий», наділяючи відповідними знаннями кожного героя [7, с. 32–33]. Так розвивається образ «усезнаючого автора» — розповідача епічного твору.

З іншого боку, для митця гомогенного типу пріоритетною є емоційно-вольова сфера психіки. Образ автора — оповідача в прозовому творі, ліричного героя у поетичному — постає особою з константним психоемоційним ядром, злам якого означав би крах героя (наприклад, «І мертвим, і живим...», «В казематі» Т. Шевченка, «Contra spem spero» Лесі Українки).

Поети можуть виводити у віршах різні типи образу автора, сполучати їх — залежно від теми та задуму вірша. У цілому доробку кожен твір репрезентує щораз нову іпостась образу автора, із яких у сукупності створюється образ авторського стилю.

Звісно ж, стиль кожного автора пізнається за особливими, лише йому притаманними образними словами та словосполучками. А.Малишко у «Думках про поезію» висловлювався занепокоєно: «Дехто з молодих думає, що писати образно йому ще рано. Ось, мовляв, зміцнію трохи, тоді вже й за образи візьмусь» [8, с. 119–120].

Позиція віртуального «молодого» викликає неабиякий подив. «Писати образно нікому не рано й ніколи не пізно», тому що мистецтво саме собою є образним, і навіть перші віршувальні спроби містять бодай зачатки образного осмислення дійсності.

Доказом цього є цитата з вірша учасниці літературної студії — школярки 1960-х років, яка «не вважала, що їй зарано писати образно», та критичний відгук на цей вірш:

*Сонце скотилося жовтим глечиком
Прямо на обрій позолотилій,
І розіллявся червневий вечір
Пахучим медом у тишу зомлілу...*

«Вже у цій першій строфі, — пише керівник літературної студії, — досить колоритно намальований червневий вечір. Тони тут жовто-золоті, теплі. В чотирьох рядках юна поетеса з допомогою метафор, епітетів намальовала певну картину. Придивіться, як цільно тут створено образ: сонце скотилося жовтим **глечиком**, розіллявся вечір пахучим **медом**. Звичайно, це бачення суб'єктивне, але воно збагачує й вашу уяву й ваше бачення — здається, і ви п'єте цей пахучий мед червневого вечора...» [12, с. 60].

Інший приклад — поезія М. Клименка. Г. В'язовський показує, як неодноразово бачені й описані різними авторами ознаки приходу весни перетворюються на образи, спостережені «свіжим оком»:

*В струмку відбилася хмарина,
І корінь дивиться з води,
І небо, мов з ультрамарину,
І на льоду чийсь сліди.
Іскринки блискають в озериці,
Листок відталий тоне вглиб,
І світло так стає на серці —
Вловити настрій цей коли б,
Душею пити насолоду,
І від захоплення німіть,
Красу й любов твою, природо,
Все глибше вчуся я розуміть.*

Епізод живого споглядання природи свідчить про різноманітність вражень і настроїв людини, яка здатна в малому помітити велике й у звичайному — незвичайне. «Кінцевий результат живого споглядання залежить не лише від того, що зараз безпосередньо сприймається, а й від слідів минулих сприйнять та утворених на їх основі нейродинамічних зв'язків» [4, с. 53].

Свіжість віршового вислову, майстерність у пейзажному образотворенні, вміння вести розмову з довкіллям змушує звернути особливу увагу на подальші Клименкові вірші — верлібри зі збірки «Перша борозна»:

*Про що говорить струмок бережку лісовому,
Про що він дзюркоче вільсі, про що жебонить дубку?..
Жебонить щось собі, жебонить.
Не сердиться і не лагідніє,
Тільки здалеку звістку несе, що йде вже весна,*

*Що перша травичка відбилася в його воді
І що перший пролісок у ньому ще вдосвіта вмився...*

Цей невеликий за обсягом твір — сенсорно відчутний та емоційно наснажений лісовий пейзаж із казковою домінантою. У його романтичному підтексті виразно прочитується доля митця, його нерозуміння оточуючими (в образах дерев, що їх не може пробудити навіть звістка про прихід весни). Характерна для нього міфічно-притчова тональність викладу:

*— Прокиньтесь! — довірливо мовить...
Осика ж не чує, черемха і вільха замріялись тихо,
берізок — не розбудити...*

Згадаймо слова євангеліста Марка: «хто Божого Царства не прийме, мов те дитя, той у нього не увійде» (Мк. 10: 15). Алюзія доречна саме тому, що дитина будь-якого віку вирізняється *вмінням бачити*. А це вміння — «необхідність істинного таланту»: **письменника**, для якого першоджерелом творчості є саме життя, і **читача**, який здатен не лише побачити, а й «перебачити» оформлену в образах конкретну життєву реальність [10, с. 37].

Звісно ж, якщо це «перебачення» буде не простим пересіванням слів і реалій або імажиністським «натовпом образів», а засвідчуватиме намагання відкрити нову грань слова, якої ще ніхто не спостеріг.

Саме тому такою пильною була й лишається увага до **пейзажних** образів у літературі. Українські письменники володіють справжнім мистецтвом говорити про природу. Кожній порі року надається певний духовний і моральний образ. *Весна* проголошує радість народження, навіває відчуття радісного збудження, вдячності:

*Бабуня-трава, жовтокоса й тиха,
Глянула з-під снігу — а в небі сонце,
Глянула вдруге — жайворон в'ється,
Молоточками дзвонить в синю тарілку.
— Еге ж, виходьте, мої травенята,
Березень!*

(А. Малишко)

Літо, час жнив, оспівує велич і завершеність творчої роботи:

*...Лиш сонях спав, хоч він не мусив,
І ось за те, аби він знав,
Важкий ячмінь медовим вусом
Бджолу за лапку лоскотав.*

*У картузах із парусини
Комбайн комбайнові гукав:
— То що ж косить? Воно — все сине!
Де льон? Де небо? Де ріка*

(М. Вінграновський)

Осінь у теплих тонах і легких туманах викликає спокій та умиротвореність:

*Облітають квіти, обриває вітер
пелюстки печальні в синій тишині.
По садах пустинних їде гордовито
осінь жовтокоса на баскім коні*

(В. Сосюра)

Зима — у білих снігах, із ясным чи захмареним небом — символізує чистий образ ясності та строгості:

*Посріблені ліси окуталися тінню,
А небосхил горить і віти золотить.
Виходжу я на шлях — на смугу ясно-синю, —
І чудно й дзвінко сніг під валянком скрипить...
Цей вечір, замкнений в холодному спокої,
Ясний, докінчений нагадує сонет,
Сонет краси гаїв і тиші зимової.
Зі сніжних рим дзвінких його зложив поет,
Чий силует на тлі блакиті неземної
Для тих, хто молиться, є Божий силует*

(М. Рильський)

Сила цих образів така, що всю писемну літературу можна кваліфікувати залежно від пори року. Де б не з'явився опис природи, він обов'язково впливає на всю тональність твору.

Пейзаж, поряд із антуражем (описами житла, міста, села тощо) та деталями (окремими штрихами, які увиразнюють зображення людини чи події), входить до системи фонових образів твору.

Конфліктна контрастність, ґрунтована на пейзажних мотивах, проймає Франків ліричний цикл «Веснянки». Ключовим прийомом образотворення в циклі є антитеза й паралелізм; своїм пафосом вони стверджують непереможність нового в житті. Люта зима дивується, чому стали танути сніги, скресати річки. Їй нестерпно бачити «первоцвіт», проліски, які посміли «проклянутись», пробитися крізь снігову кору. Вона дмухає на них морозом, жбурляє снігом. Та минула буря, і квітки знову ожили («Дивувалась

зима...»). Ясна річ, конфлікт поезій циклу — це конфлікт їх автора, його ліричного героя з консервативними суспільними силами, які намагаються з усіх сил зберегти своє панування.

В іншому творі з «Веснянок» — «Земле, моя всеплодющая мати...» — закладено квінтесенцію всього циклу: повернення до природних першоджерел, усвідомлення первісної єдності людини з довкіллям, де земля, вода, повітря, вогонь, рослини, тварини, пори року становлять єдиний символ буття.

«Земле, моя всеплодющая мати...» репрезентує потужну родо-жанрову дифузію в порівняно невеликому обсязі тексту. Це — синтез обрядової пісні та молитви, ліричного монологу, оди, гімну, дифірамба:

*Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою міцніше стояти,
Дай і мені!*

Піднесену інтонацію вірша створює й розмір — дактиль, який викликає асоціації з античним гекзаметром та елегійним дистихом, «здатний глибоко схвилювати душу» [13, с. 109]. Пейзажних деталей у тексті небагато, однак архетипний образ Матері-Землі, яка допомагає героєві в борні зі злом, спонукає читача самостійно уявити картину приходу весни.

Неможливо не звернути увагу на вислів В. Овечкіна, присвячений натурфілософській тропіці мистецького твору та способам її сприйняття: «Песиміст може найкращий пейзаж Тургенєва рознести вицент. Що таке куц у росі? Вогко, неприємно, ноги намочиш, розсунеш галуззя — за комір крапає. Було б чим захоплюватися...» [9, с. 148].

Можливо, цей «випад» адресовано не тільки песимістам або «буквалістам» у сприйнятті й оцінюванні тропіки, а й тим, хто схильний при читанні великого епічного твору «пробігати» описи природи («різні квіточки-пелюсточки», як жартують іноді читачі, особливо юні).

Загалом у літературній критиці ставлення до пейзажу як елемента писемного твору було й лишається неоднозначним. Так, польський дослідник Е. Кухарський виключає пейзаж із новели, мотивуючи свою позицію тим, що надлишок пейзажної деталі привносить у новелу зайвий для неї елемент описовості, руйнує її концентрацію.

Проте з цим важко погодитися, оскільки пейзаж у літературному творі постає засобом проекції реалій зовнішнього довкілля на внутрішній світ героя або наратора. А звертання до образів, узятих із природи, засвідчує зацікавлення авторів у показі великого через мале, репрезентоване не лише викінченими творами, а й нотатками, моновіршами й афоризмами — свого роду «маленькими новелами».

Зокрема, так щодо пейзажу висловлюється Г. Білоус у нотатнику «При світлі творчої уяви»: *«Пейзаж у творі. Якщо він поданий без ставлення до нього автора, без емоційного забарвлення чи смислового навантаження, коли через пейзаж не вдається зазірнути в душу героя твору або самого автора — тоді це просто сторінка з підручника ботаніки або фенологічного довідника»* [3, с. 137].

Л. Новиченко, роздумуючи над віршем М. Рильського «Черемшина після дощу», вказував: *«Це опис однієї миті, опис розкішний з погляду живописної і пластичної сили зображення, проте аж ніяк не самодостатній — він до останньої деталі просвітлений тим могутнім почуттям щастя, яке пережив у цю хвилину поет»* [11, с. 111].

У тому, що це насправді так, переконують слова:

*Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр,
Весь білою черемхою залитий.
Гроза минула, і пахучі квіти
Усі в краплинах. Ллється з-поза хмар
Проміння тепле і голубувате.*

Саме конкретні мікрообрази стали тим будівельним матеріалом, який дав можливість поетові скомпонувати одухотворений емоційний пейзажний малюнок.

«Пейзажі» А. М'ястківського з книги «Мелодія високої трави» (1988) переконують, що ліричне враження від краєвиду можна втілити в численних віршових жанрах і всіма можливими поетичними розмірами. Вірогідним прототекстом «Пейзажу при морозці» вбачається хрестоматійний фрагмент поеми «Мороз, Червоний Ніс» М. Некрасова:

*Підтримує зиму морозець.
Так легко довкола, що йди:
Притрушені інеем лози
Твої замітають сліди.
...Ідеш і не хочеш відлиги,
Криштально подзвонює лід.
І чуєш: джерела з-під криги
Прокльовують вічка у світ.*

Для втілення традиційного в українській поезії хронотопу річкового берега М'ястківський доречно обирає форму вільновірша («Пейзаж із чайками»):

*Летять чайки, узявшись за крила,
Так діти беруться за руки, коли біжать,*

*А із-за Дарниці, що над Дніпром,
Дивляться соняхи з-під зелених долонь,
А до того збирали зелену росу
І руки помити не встигли,
Бо чайки летіли, узявшись за крила,
Бо сонце у небі причісувало промені
Перед люстром блілого місяця,
Що стояло на заході
Саме над хатою моєї коханої.*

Узагальнюючи, наголосимо:

Літературний феномен, виростаючи з викінченого тексту в осмислений, оцінений твір, існує сам собою, керований своїми законами щодо композиції, форми, мови тощо. Він набирає значення у своїх стосунках із читачем. І це значення мінливе, воно залежить від творчого симбіозу автора твору та його читача.

І хоча твір існує сам собою, але його зміст міняється відповідно до рецептивного апарату, яким володіє даний читач, — діапазоном його відчуття, багатством особистих переживань, начитаністю і, зрештою, знанням поетичної мови.

Та тут напрошується велике «але»: автор під час написання мав на увазі щось конкретне, і реципієнтові бажано це зрозуміти. У літературознавчій розвідці науковець намагається довести, що пересічний реципієнт правильно зрозумів ту думку, яку вклав у твір автор.

Тому як візаві образу автора в літературному творі виступає **образ читача**, для «ліплення» якого письменникові також потрібно виявити неабиякий рівень майстерності. Такий образ (його ще називають «імпліцитний читач») є конгломератом читацького сприйняття, який з'являється на самому початку творення й надалі постійно утримується в пам'яті.

Талант нерозривно пов'язаний із творчістю, і тому закономірно ставити питання про майстерність не лише літератора, а й читача. Її слід розуміти як звільненість від шаблонних тверджень і апріорних концепцій, вибудованих методом узагальнення та уодноманітнення літературних явищ.

Тому прислів'я «Краще один раз побачити, ніж сто разів почути» щодо майстерності читача матиме таке формулювання: «Краще один раз внутрішнім зором **побачити** твір, відчутти неперервний пульс образотворення у ньому, ніж **почути** про нього сто критичних думок».

Список літератури

1. БАХТИН, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Искусство, Москва 1986.
2. БАХТИН, М. М.: *Работы 20-х годов*. Next, Киев 1994.
3. БІЛОУС, Г. *При світлі творчої уяви: крушини*. In: *Сучасність*. 2009. № 3. С. 130–148.
4. В'ЯЗОВСЬКИЙ, Г. А.: *Творче мислення письменника: дослідження*. Наукова думка, Київ 1982.
5. ГИНЗБУРГ, Л. *О литературном герое*. Ленинград, Сов. писатель, ЛО, 1979.
6. ГУЛЯК, А. Б.: *Деякі аспекти аналізу літературного твору: підручник*. Науковий світ, Київ 2000.
7. КОДАК, М. П.: *Авторська свідомість і класична поетика*. ПЦ «Фоліант», Київ 2006.
8. МАЛИШКО, А. С.: *Думки про поезію*. Рад. письменник, Київ 1959.
9. МАСТЕРСКАЯ. 1975. № 1. 157 с.
10. МОЙСІЄНКО, А. К.: *Мова як світ світів: поетика текстових структур*. РВЦ «Софія», Умань 2008.
11. НОВИЧЕНКО, Л. М.: *Не ілюстрація — відкриття: літературно-критичні нариси і портрети*. Наукова думка, Київ 1967.
12. *Особенности віршованої мови. Бесіди з юними авторами*. Авт. А. Кацнельсон. Рад. школа, Київ 1966.
13. СЕМЕНЮК, Г. Ф.: *Версифікація: Теорія і практика віршування: навч. посібник*. ВПЦ «Київський університет», Київ 2008.
14. ФРАНКО, І. Я.: *Із секретів поетичної творчості*. Зібрання творів: у 50-ти т. Наукова думка, Київ 1980. Т. 31.

Image of the Author and the Author's Imagery in Literary Works

Anatolii Huliak

Based on the analysis of the key phenomena of modern Ukrainian literature, we have discussed the main trends of creation of the author's image, its cardinal means and modifications (author's mask, speaker, narrator; homogenous and heterogeneous types of author's consciousness). There was shown that the author's individual artistic imagery (metaphors, system of similes and epithets, choice of the verse form, etc.) do contribute to the integrate image of a writer's style thanks to their uniqueness and cognizability.

Key words: Ukrainian literature, shape, sense, artistic imagery, image of an author, speaker of a poem, reader, perception.

Образ автора и авторская образность в литературном произведении

Анатолій Гуляк

В статті на матеріалі знакових произведень сучасної української літератури проаналізовані особливості зображення образу-автора, його основні

приёмы и модификации (авторская маска, автор-рассказчик; гомогенный и гетерогенный типы авторского сознания). Доказано, что в создании «образа авторского стиля» значительное место принадлежит индивидуально-авторским художественным образам, за которыми проступает уникальная манера письма того или иного литератора, — метафорика, система сравнений и эпитетов, выбор стихотворной формы и т. д., и т. п.

Ключевые слова: украинская литература, форма, содержание, художественный образ, образ автора, лирический персонаж, читатель, восприятие.

Юлія Драгойлович

Тіло під художнім прицілом в антиутопії «Хронос» Тараса Антиповича

У статті досліджується художня презентація категорії «тіло» як центрального елементу для моделювання футурологічного проекту за антиутопічною схемою соціальних відносин і цінностей у романі «Хронос» (2011) Тараса Антиповича. Така модель дозволяє письменнику шляхом гіперболізації представити деякі існуючі технологічні, економічні та соціальні тенденції в українському сучасному суспільстві як небезпечні.

Ключові слова: фантастика, антиутопія, тіло, Тарас Антипович, роман «Хронос».

Фантастика завжди є своєрідним конкурентом науки, яка вже давно перестала задовільнятися пізнанням дійсності й почала претендувати на коригування світу і, власне, людини. Науково-технічні інновації, які «вимріює» художня література, як правило, спрямовані на втілення ідей трансгуманізму — раціонального, заснованого на усвідомленні досягнень та перспектив науки світогляду, який визнає можливість та бажаність фундаментальних змін у стані людини за допомогою передових технологій із метою ліквідації страждань, старіння, смерті та значного поліпшення фізичних, розумових і психологічних можливостей людини. Відтак твори наукової фантастики можна вважати своєрідною художньою «апробацією» відповідних трансгуманістичних ідей.

Про занепокоєність людства за долю власного реального, субстанціонального існування тіла, за нерозкриті потенції розуму та тіла, а також про намагання розширення предметної зони в самопізнанні людини свідчить стрімкий розвиток тілесно орієнтованих практик сучасної доби: техніки побудови тіла, відродження танцювального та бойового мистецтв, культ здоров'я і сексуальних потреб, створення привабливого іміджу в політиці, пластичні модифікації тіла, зміна статі, можливість клонування, продукування нових органів на заміну старим тощо. У зв'язку з такою тілесно-візуальною орієнтацією культури кінця XX – початку XXI століття актуальним є процес концептуалізації категорій тіла та тілесності, відображений як у художньому дискурсі, так і в науково-теоретичному. В україномовному

масиві текстів, що зачіпають тему тіла й тілесного, літературознавчі студії кількісно поступаються філософсько-антропологічним і носять переважно вузький характер, переважно гендерний (серед найвідоміших дослідників зазначеної проблематики — Т. Гундурова, В. Агеєва, Г. Улюра) або суто феміністичний (О. Забужко, І. Жерьобкіна). Натомість сама сучасна українська література демонструє надзвичайно великий інтерес до цієї тематики.

Обравши з-поміж багатого літературного матеріалу за об'єкт дослідження футурологічний роман «Хронос» (2011) Тараса Антиповича, маємо на меті визначити в ньому модули функціонування тіла, а також вказати на особливості художнього моделювання антиутопічного соціального проекту, які з цього випливають.

«Історія одного винаходу» — такий підзаголовок роману як паратекстуальний елемент логічно вказує на те, що оповідь вочевидь буде розгортатися навколо новітніх технологій. Певний винахід у фантастиці виступає ідеальним наративним рушієм, що дозволяє автору не лише художньо експериментувати в царині біологічних параметрів людини, а й кардинально змінити картину суспільного устрою, моделюючи нові схеми соціальних відносин і цінностей. У романі «Хронос» представлено художнє «випробування» хрономата — приладу, в етимології назви якого проглядається можливість маніпуляцій із часом.

Події у творі переміщені в часі від актуального сьогодення на декілька десятиліть у майбутнє, вони точно датовані й утворюють семирічну хронологію, починаючи з 2040 року. Відбуваються ці події в дуже умовній країні, назва якої не уточнюється на сторінках роману. Разом з тим, фактично кожен літературний критик [3; 4; 6] відзначає те, що ця безіменна країна за багатьма реаліями нагадує сучасну Україну, як, власне, акцентує на цьому увагу й сам письменник, зауважуючи, що *«роман є умовно фантастичним, тому що те, як цей винахід розвивається в суспільстві, демонструє закони нашого часу»* [2].

Т. Антипович описує хрономат як *«щось подібне до іграшкового водяного пістолета, устаткованого електронним дисплеєм»* [1, с. 5]. Керуючись гіпотезою, що кожен організм має свій термін придатності, тобто запас біологічного часу, професор Койфман розробив апарат, здатний взаємодіяти з хвилями темпорального поля людини й у режимі хроноферезу вилучати часовий запас, а в режимі інжектора — віддавати його тілу. Така матеріалізація часу мала слугувати гуманній меті — порятунку хворих, чий родичі як донори часу могли повернути їх до стадії виживності. Логічно, що описаний Т. Антиповичем винахід постає на тій науковій платформі, яка близька авторській сучасності: хрономат — цифровий прилад, в якому біологічний час, мов інформація на флешці. Втім, у творі представлений не стільки науковий проект винаходу, скільки «авантюра ідеї».

Як і належить науковій фантастиці, інновації виступають активним модифікатором реальності, але перш за все це — *«мисленнєвий експеримент, який слідує прийнятній науковій, власне, пізнавальній логіці»* [7, с. 75]. Відкриття, створені з благородною метою побороти старіння і смерть, радикально змінюють суспільство. У «Хроносі» проступає аргументований розрахунок, своєрідна схема ланцюгової реакції на появу винаходу, причому текст відзначається широтою охоплення суспільних тенденцій життя та своєрідною кінематографічністю. У дієгезисі роману панує своя внутрішня логіка причинно-наслідкового порядку: окремі хронологічно позначені новели в різних ракурсах розкривають, як винахід трансформує людство, і до чого, зрештою, призводить така трансформація. Рекламування хрономата як апарата, що покликаний покращити життя людству, закінчується вже на третій сторінці твору. Недаремно цей біотехнологічний винахід одразу описується за формою як «водяний пістолет», власне, за змістом, він виконує те ж призначення. Хрономат став зброєю, яка призвела до громадянської війни. У двадцяти п'яти розділах розкриваються всі можливі способи маніпуляції цим винаходом і демонструються катастрофічні масштаби його впливу на життя людей із різних соціальних прошарків: депутатів і священників, олігархів і мафіозі, акторів і повій. Ситуації, що розкривають Антиповичеву футурологію, — смішні та зворушливі, саркастичні й трагіфарсові, сповнені сатири та гротеску.

Під прицілом хрономата — тіло. Разом із тим, у тексті знайдемо небагато розлогих описів людського тіла. Більшість таких описів, як і коротких штрихових зображень показують не «застиглу» молодість, яку можна повертати з допомогою хрономата, а немічну старість, подекуди в усій натуралістичній непривабливості. Один із таких натуралістичних описів — зображення злочинця Марка після «гуманної» й економічно вигідної для держави процедури вилучення часу, на який його було засуджено: *«У дзеркальний поверхні ілюмінатора відбивалося зморшкувате лице з переляканими і налитими кров'ю очима. В анусі пекло. Боліли пеньки зубів. Крутило коліна. Марк тяжко закашлявся, підніс руку до обличчя, помацав його й аж тепер усвідомив, що цей восковий мрець в ілюмінаторі — він сам. Додому його відправили в інвалідному візку. У тілі Марка розцвів цілий букет болячок, так наче всі його гріхи уп'ялися паразитами в його органи: туберкульоз, поліартрит, геморої, атеросклероз. [...] Він зазирнув собі за пазуху і помітив, що всі татування на обвислій шкірі «потекли», наче туш на заплаканих дівочих очах»* [1, с. 28–29]. Описи старечої зовнішності присутні, коли йдеться про «обнулених» підлітків, у яких украдено весь їхній «таймінг», а також про «таймозалежних» багатіїв, які чужий час із хрономату використовують у якості наркотика, що може за принципом маятника провести від народження до смерті й назад. Невипадково тіла таких старців, підведених хрономатом до межі зі смертю, представлені у вигляді «жирових мас» на кілограмів 150 —

це влучний натяк на проблему ожиріння як один із факторів ризику для здоров'я й життя людини, надзвичайно актуальний для нашого сьогодення.

Інша ж крайність — дитяче тіло — це привілей, як правило, лише сильних світу цього. Цікаво, що керує державою не обраний Президент чи призначений Прем'єр-міністр, між якими виявляється певне протистояння, а Великий Магістр, виходець із кримінального середовища, а зараз «за посадою скромний завгосп Кабінету міністрів», що стоїть на чолі Ордену етернітів, до якого входить все вище керівництво держави. Цей таймозалежний Великий Магістр сприймає державну політику як *«темпоральний маскарад і фарс»* й отримує насолоду від постійної зміни віку. Ефектною в романі є його гротескна поява в дитячому образі: *«До зали на самокаті вкотилося хлоп'я в коротеньких оксамитових штаних і такій же казковій жилетці. Років йому було п'ять чи шість, і лише блюзнірський вираз очей та скінетр Великого Магістра Ордену етернітів у маленькому кулачку не дозволяли присутнім засумніватися в тому, хто перед ними. [...] Його недобра посмішка викрила відсутність передніх молочних зубів, на місці яких ще не пробилися постійні — через це ВМ скидався на маленьке упирятко»* [1, с. 66]. У романі немає жодного естетично привабливого опису людського тіла, оскільки тілесний фактор представлений тут у негативних проявах.

Експерименти з людським тілом на фізіологічному рівні в «Хроносі» не зводяться лише до процесів омолодження і зістарення. Сфера досліджень швидко охопила й тваринний світ. Спершу, як зазначає автор, метод хроноферезу став активно застосовуватися у виробництві темпомодифікованих продуктів, що можна читати як прямий натяк на ГМО, власне, на сучасний розвиток генної інженерії. Потім темпоральні генетики перейшли до отваринення деяких представників homo sapiens, як правило, серед так званого соціального непотребу (наркоманів, алкоголіків, повій, жебраків). Унаслідок експериментальних ін'єкцій часу, вилученого з певних тварин, до людського організму, виникли гібриди — жабопітеки, слонопітеки, бізопітеки, страусопітеки, інші N-пітеки й, зрештою, свинопітеки як *«найгармонійніше поєднання людського і тваринного начал»* [1, с. 60]. Надзвичайною колоритністю відзначаються їхні зображення в розділі «Зоопарк». Переважно гібридні тіла тут вимальовані в людських контурах і розмірах, але з гіпертрофованими тваринними елементами. Ось, наприклад, жабопітек: *«На голові стирчали величезні бородавки, кожна з яких поросла жорсткою темною щетиною зі срібними нитками сивини. Та сама щетина вкривала черево. Вибалушені жовті очі незмигтно дивилися у натовп. [...] Пальці рук із плямистими перетинками були озброєні рудиментарними людськими нігтями, довгими і закрученими по спіралі. Довершував портрет гібрида величезний червоний язик, що слизьким черв'яком звисав з безрозмірного рота і ледь-ледь ворухився, щоб зігнати із себе мух»* [1, с. 59]. Складається враження, що Т. Ан-

типович навмисне підбирає такі засоби художнього портретування, щоб потворність зображення безпосередньо вказувала на потворність самого експерименту, в якому руйнуються закони природи.

На початку роману гібриди є нежиттєздатними, вони — жертви експерименту, виставлені на показ у зоопарку. Згодом гібридизація набула практичного значення: наприклад, військові намагалися використовувати афаландрів (людино-дельфінів) як бійців-диверсантів. Вона стала популярною й серед тих верств населення, які заробляли на життя тілом і вбачали у тілесних модифікаціях спосіб наживи. Так, у розділі «Вим'я» подається історія знайомства провінційної стриптизерки, схрещеної з коровою, та кентавра. Перша вдалася до гібридизації, щоб збільшити бюст до бажаних розмірів, але натомість отримала маленьке коров'яче вим'я і змушена була користуватися на роботі накладним супервим'ям. Другий пішов на модифікацію темпогенами коня, мріючи зніматися в кентавропорно, але і його гібридизація була невдалою, тож довелося працювати простим офіціантом у стриптиз-барі. Така собі тонка іронія на адресу культу красивого тіла й сексуальності: природа мстить за надмірне старання її змінити.

Маніпуляції з тілом уже давно є предметом творчої діяльності. У ланцюговій реакції описуваних у романі подій цілком логічно видається поява нового виду мистецтва, означеного неологізмом *temporary art* (від відомого *contemporary art*). Семантика «катарсису» цікаво обігрується в одноіменному розділі. Вчителька приводить підлітків на виставку «Дімон Хрест. Смерть і антисмерть» задля *«ефекту духовного очищення під час сприйняття мистецьких творів»*. Темпоральні технології вже зазнали значного розвитку, тож серед основних експонатів — людський ембріон, представлений у своєму розвитку «туди й назад», та труп аналогічно, від початку розпаду до залишків, що знову поверталися до стадії післясмертного охолодження тіла. Проте найцікавішим експонатом тут є кабіна з травою й так званим хроноковпаком під загальною назвою «Коли трава була зеленіша». Якщо на початку роману зазначалося, що хрономат впливає на тіло лише на фізіологічному рівні, не впливаючи на свідомість, а зберігаючи реально прожитий досвід, то тут на прикладі згаданого експоната демонструються зміни свідомості. Хроноковпак запрограмовано на збільшення віку головного мозку. До того як його одягти, Романо, хлопець із групи учнів, здригався від самого погляду на сексуально привабливу однокласницю Анетту й бачив у кабіні траву, що колихалася від вітерцю. Після приміряння ковпака трава в його уяві перестала ворухитися й він *«не без зловтіхи відчув, як спорожнів у ньому міхур обтяжливої любові»* [1, с. 174]. Хлопець пережив катарсис як у буквальному розумінні очищення від почуття, відкривши, що сприйняття як конкретних, так і абстрактних речей у свідомості молодой та старої людини суттєво різняться. Фізичні тілесні процеси — фактор зміни свідомості. Свідомість залежна від певних параметрів тіла — здоро-

вого чи хворого, гарного чи потворного, молодого чи старого, чоловічого чи жіночого.

Усі вищезазначені маніпуляції з тілом автор роману використовує як матеріал, що дозволяє моделювати певний суспільно-політичний устрій, що в даному випадку набуває антиутопічного характеру. Влада, використовуючи хрономат як державну власність і декларуючи, слідом за професором Койфманом, гуманістичні принципи його застосування, створює Державний Резерв Білогічного Часу (ДРБЧ) й організовує Загальнодержавні Суботники Донора, під час якого певні верстви населення зобов'язані добровільно віддавати рік свого життя. Сюди також надходить біологічний час засуджених, до яких застосований хроноферез замість років позбавлення волі. Зловживання резервом у зв'язку з ростом хабарництва держслужбовців стають дедалі очевиднішими, ДРБЧ фактично перетворюється на державну «годинничку». А внаслідок появи хрономатів на чорному ринку темпоральне грабіжництво здобуло статус найпопулярнішої статті кримінального кодексу, під яку не потрапляють владні категорії суспільства, адже гроші (а гроші дають владу) й далі вирішують все. Вуличні хронограбіжники вселяють у громадян страх пересування по вулицях. Крім того, через людське користолюбство та ненажерливість час починає використовуватися і як наркотик. Відповідно, тут можливе й передозування, але світить воно тільки тим, хто має безмежний доступ до ДРБЧ, як от, наприклад, один депутатський синок із розділу «Темпонутий».

Хоч якийсь опір владі в такій ситуації є логічним. Т. Антипович вводить в оповідь членів повстанської терористичної мережі «Грибниця». Втім, як виявляється, ця опозиція воює з владою не за права людини та соціальну справедливість, а за час, тобто за доступ до ДРБЧ. Сама ж влада в боротьбі проти опозиції та проти народу опирається на гібридів, які, організувавшись, намагаються за рахунок свого «руйнівного потенціалу» добитися певних привілеїв від держави. Зображаючи ці отваринені верстви населення, Т. Антипович у гротескній манері демонструє процес дегуманізації людства. Влада в продукуванні гібридів надзвичайно зацікавлена, адже дегуманізованим, деморалізованим, деградованим суспільством легко керувати, тобто маніпулювати, натравляючи ворогуючі групи одна на одну, дезінформуючи, підкупаючи. Отже, у такому ракурсі тіло, кількісно помножене, виступає незамінним матеріалом для політичних маніпуляцій, зокрема для здійснення переворотів і революцій, ведення війн.

Усій цій химерності в Антиповичевому футурологічному романі надзвичайно влучну оцінку дає О. Михед: *«Хоч би якими фантастичними видавалися сюжетні вибрики, ледь не всі вони мають прямий зв'язок із сучасними українськими реаліями — з притаманним їм розбазарюванням державних коштів, висмоктуванням життєвих сил із населення, опозиційно бунтів-*

ними силами, що вже давно не борються за ідею, а займаються грабунком для своїх хазяїв, «золотим поколінням» мажорів, проплаченою політикою, занеханою духовністю та забutoю церквою, і головне — убиванням свого життєвого «таймінгу» на всякі дрібниці» [4]. Тенденції сучасного химерного українського повсякдення в романі Т. Антиповича художньо гіперболізуються. Атмосфера в такому суспільстві, де посилюються політичні скандали, корупція, кримінальні розрахунки, загострюється, набуває апокаліптичних ознак.

Модифікуючи актуальну соціальну ситуацію у своїй футурологічній візії, письменник намагається не залишити цей «тунель» без «світла». Фінальне «світло» Антиповичевого «Хроносу» проступає в протиставленні Бога грізному біотехнологічному винаходу. Із Божої волі отець Теодор, настоятель храму Різдва, який перетворено на музей, зціляє спотворені внаслідок темпоральних маніпуляцій душі, повертає тілам людей і гібридів справжній вік та вигляд, воскрешає жертви хронозброї. Перед ним навіть турбіна масового знищення — дистанційний потужний хрономат, який нібито може за вісім секунд *«перетворити мільйон людей на фарш»*, — втрачає силу. Повернувши людство до *«першооснов порядку»* і, таким чином, виконавши свою місію, отець Теодор помирає від кулі зі звичайної зброї. Такий фантастично-логічний фінал — *«погратись і досить»*. Світ врятовано від апокаліптичного хроновинищування завдяки вірі. Алюзії на це простежуються вже в розділі *«Минуле відновлює Бог»*, де подано роздуми та каяття професора Койфмана: хрономат за коефіцієнтом корисної дії *«перевищував»* Бога, а втручання в компетенцію самого Бога мусило мати небезпечні для людства наслідки. *«Суто тілесне сприйняття часу посунуло людську культуру в бік остаточного виродження. Ще якесь десятиліття тому вона відчайдушно намагалася зберегти свої позиції моста між тимчасовістю людини й вічністю духовного. Тепер цей міст було спалено до решти — культура редукувалася до гри тілесності. Так час переміг вічність з усіма її потьмянілими цінностями»* [1, с. 47], — пише Т. Антипович. Тілоцентризм футуросвіту у версії письменника представлено перш за все через такі явища, як культ юності, піднесення тілесної краси та сексуальності, жага до тілесних насолод, генетичні експерименти. Все це факти суспільства, де цінності тіла випереджають або заступають цінності духу. Незважаючи на формально позитивний фінал, у «Хроносі» не прописана концепція оновлення суспільства через морально-етичне удосконалення людей. Кінцівка видається епістемологічно відкритою, сприймається менш переконливо, ніж зображувана на всіх попередніх сторінках загроза катастрофи внаслідок духовної деградації та насильства.

Підсумовуючи, зауважимо такі аспекти презентації тіла в романі: тіло як об'єкт для різних модифікацій і генетичних експериментів, тіло як мистецтво, тіло як фактор впливу на свідомість, тіло як рушійна сила для руйнів-

них політичних і соціальних процесів. Отже, із тілом пов'язане руйнування усталеної природи речей на різних рівнях.

Футурологічні передбачення ґрунтуються на тих страхах і закономірностях, які притаманні тілоцентричній культурі письменникового сьогодення. Перефразовуючи Г. Сиваченко [див. 5, с. 43], можна зауважити, що технічні дива, якими люди оволодіють через тисячу або сто років, виявляються не такими значущими, як тривоги, породжені тією здибленою реальністю, котра є антиповичівським сьогоденням. Його фантастична модифікація шляхом екстраполяції та гіперболізації існуючих технологічних, економічних і соціальних тенденцій, пов'язаних із тілесними практиками, спрямована на зображення небезпечних наслідків, пов'язаних із безвідповідальним експериментуванням над людством заради його «поліпшення». Людство в тій реальності, яку описує автор і яка близька до його сучасності, не готове до винаходів, подібних хрономату, перш за все морально не готове. У світі високих технологій, де постійно збільшується кількість способів маніпуляцій із тілом і засобів для цього, порушення рівноваги між індивідуумом і суспільством, біологічної дихотомії тваринних інстинктів і духовного розвитку завжди є і буде загрозою людському роду.

Список літератури

1. АНТИПОВИЧ, Т.: *Хронос*. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2011.
2. АНТИПОВИЧ, Т.: *Хронос (відеозапис презентації книги)*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=PC3V7Dx69GM>.
3. КОТИК, І.: *Чи прийде місяць після хрономату?* In: <http://www.avtura.com.ua/book/567/reviews>.
4. МИХЕД, О.: *У пошуках украденого часу*. In: <http://www.avtura.com.ua/book/567/reviews>.
5. СИВАЧЕНКО, Г.: «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія XX сторіччя. Слово і час, 1994, № 1, с. 42–47.
6. СЛАВІНСЬКА, І.: *Книжки жовтня: футбол, безсмертя, еміграція*. In: <http://www.avtura.com.ua/book/567/reviews>.
7. SUVIN, D.: *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. SlovoSlavia, Beograd 2009.

The Body as a Target in the Antiutopian Novel “Chronos” by Taras Antipovych

Yuiya Dragojlovic

This paper examines the categories of the body as a central element in the modeling project of future anti-utopia works in the areas of social relations and values in the novel “Chronos” (2011) by Taras Antipovych. This model allows the writer to use the hyperbole to introduce

hypotheses that certain existing technological, economic and social trends in Ukraine are dangerous to society.

Key words: fiction, anti-utopia, body, Taras Antipovych, novel "Chronos".

Тело под художественным прицелом в антиутопии «Хронос» Тараса Антиповича

Юлия Драгойлович

В статье исследуется художественная презентация категории «тело» как центрального элемента для моделирования футурологического проекта по антиутопической схеме социальных отношений и ценностей в романе «Хронос» (2011) Тараса Антиповича. Такая модель позволяет писателю путем гиперболизации представить некоторые существующие технологические, экономические и социальные тенденции в украинском обществе как опасные.

Ключевые слова: фантастика, антиутопия, тело, Тарас Антипович, роман «Хронос».

Галина Жуковська

Екзистенціальна проблематика в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»

У статті досліджується своєрідність художньої моделі проблемно-тематичного поля екзистенціалізму в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Сенси людського існування, свобода вибору, збереження цілісності й ідентичності «Я», абсурдність людського буття, страх, тривога, смерть — ці та інші екзистенціальні константи та їхнє втілення у творі в центрі дослідження.

Ключові слова: екзистенціалізм, сенс існування, проблема вибору, екзистенціальна проблематика, художня модель.

Дослідження екзистенціального характеру художнього наративу роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2010) зумовлене, з одного боку, необхідністю осмислення естетико-художніх орієнтирів сучасної української прози, тенденцій її розвитку в посттоталітарному суспільстві, а з іншого — тими запитаннями, які ставить перед митцями початок третього тисячоліття, із його концептуальним переосмисленням попередньої системи цінностей, віднаходженням нових художніх структур існування наративного хронотопу.

Філософська течія екзистенціалізму, як бунт проти просвітницької раціоналізації буття, обґрунтована в працях М. Гайдеггера, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, М. Бердяєва, А. Камю та ін. Екзистенціальне розуміння онтологічних засад базується на усвідомленні унікальності людського існування, самоцінності особистості, на стоїчному протистоянні усталеним формам мислення й жорстким канонам буття. Проблемно-тематичне поле екзистенціалізму — пошук сенсу буття, свобода як відповідальність, збереження цілісності й ідентичності «Я», уникнення деперсоналізації та нівелювання особистості, діалектика «Я» та «Іншого», абсурдність людського існування — важливе джерело світогляду багатьох європейських та українських письменників ХХ ст. У цьому контексті не є винятком новий роман Оксани Забужко, попри хронологічне дистанціювання часу його з'яви від часу найбільшого розвитку філософії екзистенціалізму в Європі (40–50-і рр. ХХ ст.).

У центрі уваги твору визначальні екзистенціальні концепти — «буття-в-собі», «буття-в-світі», воля бути собою, страх, тривога, смерть тощо, які розкриваються у творі крізь призму глибокого осягнення національної історії, наполегливої боротьби українського народу за утвердження на своїй землі. Екзистенція окремої людини в структурі романного світу Оксани Забужко тісно вплетена в буттєвий простір рідного народу, його моральну систему координат.

Проходячи вигадливо вибудованими залами (частинами) «Музею покинутих секретів» читач разом із героями твору через діалоги й монологи, за допомогою яви та снів, віднаходить і розгадує загублені й забуті секрети української історії. На авансцені цього багатосюжетного й багатоголосого художнього полотна — сучасне, обплутане павутинням зв'язків і стосунків, невидимими нитками тісно пов'язане з минулим, від якого залежить доля кожного окремо та країни в цілому. Оксана Забужко в романі утверджує Шевченкову формулу національної спільноти як понадчасової та понадпросторової духовної єдності «і мертвих, і живих, і ненароджених», розгорнутої у «відкритому» часі й просторі. У художньому хронотопі роману сучасне та минуле нерозривні, інколи світ мертвих і світ живих існують разом. Так, перебуваючи в соборі (Софія може прочитуватись як символ України), Дарина, головна героїня твору, відчуває його наповненість життям, їй відкривається істина, що ці люди, *«розмиті віками жінки і чоловіки»*, зображені *«на всіх простінках і склепіннях» «жили не просто тисячу років т о м у, вони жили — в с ю ц ю тисячу років»* [1, с. 20]. За авторкою, минуле визначає теперішнє, проте відчуття зв'язку з ним дано одиницям, більшість сучасників не розуміють і не хочуть розуміти його, демонструючи *«невитравну зверхність у стосунку до минулого, оце невідволотно-тупе, не переломиш, переконання, буцімто ми, сьогоднішні, рішуче й категорично мудріші за них, тодішніх»* [1, с. 13].

Минуле вривається в життя Дарини з фотографії, на якій *«молода жінка, що з аристократично невимушеною звичайністю стояла серед лісу в гурті чотирьох мужчин з автоматами й ледь помітно всміхалася...»* [1, с. 62]. В оповідача *«немов уступила тоді чиясь ч у ж а в о л я»*, із того часу почалося для неї нове життя, наповнене наполегливим відшукуванням «секретів» української історії та боротьбою за право залишатися собою в найскрутніших життєвих ситуаціях [1, с. 62].

Питання збереження самості, одне з ключових в романі, особливо загострено звучить в роздумах про тих, кого система перетворила в бездумних і бездіяльних істот, у «ніщо»: *«І чого вони всі подібні на якихось тварин — на щурів, на тарганів, на лисів [...] зграї істот із тваринячими головами никають довола, посмикуючи носами, зазираючи в маснички, — спочатку загризши тих, хто був чогось вартий, а потім бенкетуючи на їхніх кісточках»* [1, с. 420]. «Залишитися собою» в цьому абсурдному світі, де

більшість пристосуванців і сексотів, за логікою Забужчиного наративу, практично неможливо. Проте свою героїню письменниця робить сильною: Дарина приймає виклик і витримує двобій із абсурдним світом. У цьому їй допомагає історія боротьби та кохання Олени Довганівни й Адріяна Ортинського. У яскравих психологічних характеристиках своїх героїв Оксана Забужко втілює ідею екзистенційної свободи: *«рух вперед і вгору — життя — смерть — безсмертя»*.

Проблема вибору, заперечення пристосуванства та боязні рішучих дій у романі пов'язана з образом батька головної героїні. Випадково побачена в батьковій книжці помітка на берегах, зроблена його рукою (*«гамлетівська нездатність до рішучих дій при виді торжествуючого зла»*), висвітила для доньки неакцентовані нею досі грані батькового життя, розуміння того, що *«вся багаторічна батькова так звана „боротьба з системою“ походила не від чого іншого, як від того, що в глибині душі батько завжди знав за собою оцю „гамлетівську-нездатність-до-рішучих-дій-при-виді-торжествуючого-зла“; [...] вона-то й штовхнула його, ринуться наперейми, і потім знову й знову кидатися під колеса тої самої машини, щоразу повторно відвойовуючи в себе самого право на самоповагу...»* [1, с. 37].

Історія батькового життя в романі Оксани Забужко прочитується як історія українського народу в тоталітарну добу — *«тихе конання з затовченою свідомістю»* [1, с. 38]. Опозиція людини й системи увиразнює антитоталітарну спрямованість твору. Це протистояння, побачене дочкою з відстані років, із позиції сьогодення дня не мало жодного сенсу, виглядало *«абсурдною і виснажливою війною, програною наперед, ще напочатку, бо, раз рушена з місця, система не могла й не збиралася давати відбою»* [1, с. 39].

Необхідною умовою повернення до себе, своєрідного випростування в цьому *«чортовому ігрищі»*, за Оксаною Забужко, є долаття страху. У «Музеї покинутих секретів» виразно артикульована тяглість страху, а також — боротьби з ним. Щоб подолати страх пірнати з висоти у воду, Дарина *«пів Божого дня, на безлюдному березі, під палючим сонцем»* [1, с. 40] робила те, чого досі боялась. Думка автора про тотальність страху, що супроводжував життя батьків, супроводжує життя дітей, суголосна з висловлюванням А. Камю про ХХ ст. як століття страху [5]. Батькова замітка на берегах книжки свідчила: *«батько цілий вік робив те саме — залізав на скелю і стрибав. І зовсім не тому, що з нього був такий уже природжений борець, швидше навпаки — мусив щоразу робити над собою зусилля. Щоразу збивати залізний обруч, покунувати в собі „гамлетівську нерішучість“»* [1, с. 40]. У цьому контексті активізується твердження про життя як активне переживання свого бунту, своєї свободи, яка розуміється не як звільнення від чогось, а як свобода вибору, свобода обирати самому [5, с. 266].

Батькова боротьба проти *«перетворення палацу на хлів»*, навіть така нерішуча, засвідчувала його сміливу життєву позицію, хоча *«була можливість*

пристосуватися, вийти з гри: адже ж виходили і прекрасно топчуть ряс-
то до сьогодні...» [1, с. 45]. Не зважаючи на те, що життя мільйонів у країні
«розвинутого соціалізму» будувалось на абсурдній формулі — «вибір без
вибору», що система нав'язувала людині модель зовнішнього, детерміно-
ваного буття, Оксана Забужко впевнена — вибір завжди був, принаймні,
внутрішній: *«справа у внутрішній свободі, якої не купиш, — або вона є, або
немає»* [1, с. 131].

Трагізм онтологічної ситуації у творі посилюється мотивом пристосу-
ванства — однієї з найнебезпечніших, за Оксаною Забужко, вад нашого
народу: *«... віра, мова й прапори мінялися в українських родинах ледь не щопо-
коління, навіть не як костюми, а як одноразові шприци, вколосся — і в відро,
і так всю дорогу, від Костянтина Острозького почавши [...]»* [1, с. 29].

Випадково прочитаний батьків запис, що розбудив бурю спогадів, допо-
міг дочці зрозуміти батька, миттєво пройти шлях, який вона долала усе
своє життя — від сорому («інвалід 1-ої групи») до гордості за нього, допо-
міг «угледіти [...], що ним правувало, що вело його до кінця, не даючи відсту-
питись і згодитись визнати чорне білим, як усього тільки й вимагалось: то
була непереборна огида до власного страху, фізіологічна незгода дуже здорової
й, вочевидь, дуже гордої душі» [1, с. 51]. У структурі романного світу «Музею
покинутих секретів» утверджується думка про поступове звільнення від
тягаря помилок минулого через осмислення їх. Адже *«побачити ситуа-
цію — почати панувати над нею»* — означає ставати людиною [7, с. 301].

Мотиви вибору, страху й абсурдності фокусуються у творі й навколо
інших образів. Попри зовнішню делікатність, без феміністичного наголосу,
у зображенні стосунків між жінкою й чоловіком, жінка в Оксани Забужко
замальовується ціліснішою натурою. Жінка сильніша, витриваліша, здатна
«зробити себе» та бути собою, як Влада Матусевич, із якою у творі пов'язана
проблема наполегливого просування вперед, *«нежіноча певність обраного
шляху»* [1, с. 87], *«надійність, мур і опертя»* [1, с. 88], *«надмір внутрішньої
свободи»*, який *«давав силу бути собою не тільки їй самій, а й усім іншим
довкола неї»* [1, с. 120].

Танатологічний досвід у романному просторі стає каталізатором для
роздумів про сенс існування, про зміст життя. Після раптового, несподі-
ваного й, здається, несправедливого відходу Влади Дарині не дає спокою
питання: *«як же тепер дібрати глузду її життю»* [1, с. 120]. Збираючи
докупи уривки життя подруги у своїй пам'яті, дівчина не знаходить від-
повіді, проте розуміє неминучість цього трагічного раптового кінця, бо
*«тільки в любові і смерті життя нарешті стає для нас по справжньому види-
мим»* [1, с. 96]. У трагічному образі української художниці Оксана Забужко
узагальнює «безпритульність» творчої особистості *«на нашій не своїй землі»*,
яка *«була вражена вірусом страху поразки, цей страх був глибоко захований,
генетичний, від матері успадкований... А, може, й іще давніший — від тих*

її діда з бабою, комсомольців, котрі в тридцять третьому втекли до міста й стали робфаківцями, зумівши не вмерти разом зі своїми односельцями — і ще хтосьна, чим за те заплативши...» [1, с. 438].

Герої Оксани Забужко зримо відчують протікання часу, кожної його хвилини. Це відчуття має трагічний присмак, ніби щось закопується в могилу, «воднораз махом зсувається в минуле, як земля з-під лопати, засипаючи яму» [1, с. 139]. Письменниця констатує опозиційний дуалізм: знати минуле треба, але жити ним небезпечно, це може привести до загибелі. Тому й мав щастя Андріян Ортинський, із найскрутніших ситуацій «виходив цілим і неушкодженим» [1, с. 137], що «вмів жити самою тільки біжучою хвилиною», вмів «парцелювати свій час, і себе самого в тому часі» [1, с. 140]. Герой Оксани Забужко переконаний: якщо хтось дуже закорінений у минулому й воно не покидає людину в спогадах і в снах, той, «той уже не вояк. Куля знаходить такого в першому ж бою, а то й без бою — ніби на те вони, кулі, й відливаються, щоби знаходити й поціляти в чийсь живу минувшину» [1, с. 140].

Особливої гостроти в контексті боротьби УПА за свою країну у творі набуває опозиція «свій» — «чужий». Свій — зріднений із цією землею, цей «кровний» зв'язок йому неодмінно допомагає, як Андріанові місто Львів — «це його Місто, і воно ніколи не зрадить, проведе крізь себе любовно і вміло, як вірна дружина» [1, с. 140]. Чужі ж подобали «на коростявий наріст на коханому тілі» [1, с. 141]. Відчуття чужого вперше прийшло в місто з приходом «советів» 1937 року [1, с. 141], згодом з приходом німців. Була впевненість, що вони тут не затримаються, бо «вони так само були тут чужі»: «найпевнішим знаком їхньої чужості було те, що в місті за гніздився страх, якого ніколи не знано перед тим» [1, с. 141]. Відчуття кровної «зрідненості» із землею, яку борониш од ворога, «органічна відпорність до чужого», за Оксаною Забужко, давали не просто сили для боротьби, а непереможності.

Найгостріша з усіх суперечностей, яка долучається до художньої моделі абсурдності буття в «Музеї покинутих секретів», це «відкопаний» Дариною Гощинською секрет про народження офіцера КГБ, Бухалова Павла Івановича, який тепер, стережучи архіви КГБ, допомагає журналістці дещо дізнатись про Олену Довган. Він, взятий із дитбудинку й вихований «заслуженим чекістом», виявляється був сином єврейки Рахелі, що працювала в упівців медсестрою, й «організаційного рефрента», старшини УПА, Андріяна Ортинського, названий «батько» якого в повоєнні роки «служив у тих краях» у відділі «по боротьбі з бандитизмом» [1, с. 715] і безпосередньо був причетний до операції з ліквідації й Андріяна Ортинського, рідного батька теперішнього Бухалова, і його коханої — вагітної Гельці Довган.

Через біблійний інтертекст у романі активізована ідея Бога, його волі та всеприсутності. Дарину постійно переслідують відчуття чужої волі в її житті, відчуття всесвітнього режисера: «Усе було зроблено за неї — її волі

в тому не було. Була — чиясь інша (чия?), а їй залишається тільки скоритись. *Прийняти. Улягати.*» [1, с. 796].

Телепрограма з промовистою назвою «Діогенів ліхтар», ведучою якої була деякий час головна героїня твору, у контексті екзистенціальної проблематики твору підпорядковується імперативу: *«Шукаю людину! Вдень з ліхтарем... в минулому і сучасному... в собі врешиш решт»*. Зневага до суспільства, у якому молодому поколінню, як практикантці Анастасії, все «по фіг», спонукала Дарину, як колись Діогена, а згодом і Сковороду, свіdomo відмовитись від пристосуванства у світі зневажених справжніх цінностей, від визнання сучасних «авторитетів», сучасної суспільної моралі. Своє життя Дарина Гощинська намагається підпорядкувати максимі — утримати в собі «Бога», чого б це не вартувало. У моральному імперативі своєї героїні — навіть у найскрутніших ситуаціях залишатись Людиною — Оксана Забужко декларує шлях екзистенційного вибору.

Життя в романі стає пеклом не через відчуття близької смерті, а через усвідомлення зради того, хто був поруч, кому беззастережно вірили. Така ситуація, у якій, здається, немає ради, нагадує Адріанові пекло: *«Таким воно було на картині Страшного Суда [...] лопотіли вогняні язики, лице сікли іскри, і чорти в червоно-сірих німбах вишкіряли назустріч голодні зуби. Пекло — це омерзіння, з якого нема виходу»* [1, с. 565]. У межовій ситуації герої Оксани Забужко, щоб залишитися собою, роблять крок назустріч смерті. Гельця захотіла померти разом із тим, кого не обрала для свого життя, і зупинити тяглість зради, не народивши дитину від коханого чоловіка-зрадника. У критичну мить наступило прозріння — вона не може більше *«носити його кров»* [1, с. 569].

Розгадка трагедії життя і смерті Влади та Гельці приходить у сні Адріана й Дарини: *«в них була однакова смерть!», «вона цебто Геля (чи ти сказала: Влада?), прийняла чужого за свого, а в любові не можна так помилятися, в любові це смертельно...»* [1, с. 638]. За Оксаною Забужко, вибір особливо важливий, коли це вибір супутника життя, обидві дівчини загинули через помилку у своєму виборі — *«...вони обидві були однаково ошукані — і любили силу, яка биває життя, видаючи себе за ту, що ним керує»* [1, с. 627]. Світ, у якому існує перспектива зради не тільки від чужого, але й від близької людини в художньому наративі роману, символізує земне пекло.

Отже, роман Оксани Забужко не тільки про минуле та про сучасне, про кохання й боротьбу, а й про зраду, про що в кінцевому підсумку каже Дарина Адріанові: *«Всяку. Батьківщини. Любови. Себе. Зраду — як дорогу, що веде до смерти, ...за кожну зраду хтось так чи інакше має заплатити, щоб виправити порушений нею в світі баланс сил. Що більша зрада, то більші жертви»* [1, с. 815].

Екзистенціальна проблематика в романі Оксани Забужко актуалізована на проблемно-тематичному та жанрово-стильовому рівнях. Її безпосереднє

втілення заявлене вже в назві, у якій метафора «гри у секрети» стає еквівалентною до процесу протікання життя в несприятливих умовах, актуалізує головну проблему екзистенціалізму — буття людини у ворожому їй світі, а тоpos музею викликає алюзії на трагічну українську історію.

Трагічне буття України в ХХ ст. у романі прозоро ілюструє фантазмагорична картина зруйнування храму та вибудування на його місці «кварталу КГБ, нині СБУ — наче підтягнута на лапах аж під Софію велетенська ропуха серед історичного центру... ще до 1930-х років тут стояла чарівна Ірининська церковиця з ХІІІ століття, така сама осяйна й жіночна, як і Софія, білостінна, в темно-зеленому очіпку баньки..., але велетенська ропуха з внутрішньою тюрмою її розчавила, навалилася всією вагою, іно кості, то пак стіни, затріщали, і від церкви на сьогодні тільки й залишилося, що назва бічної вулички, — тільки назви нам і залишаються, самі імена, як порожні оправи пернів із виїнятими коштовними вічками» [1, с. 261].

Попри екзистенціальну наповненість «Музею покинутих секретів» Оксані Забужко вдалося уникнути утвердження метафізичної безвиході українців. Авторка констатує, що в минулому, йдеться про 40-і роки ХХ ст., в українських реаліях Танатос витісняв Ерос, але в сучасному все навпаки. Андріян і Дарина чекають дитину, що в контексті порушених у творі проблем, прочитується як символ майбутнього, перспектива «виходу» в завтрашній день.

Витворена письменницею словесна реальність повертає Україні вирвані та загублені сторінки її історії. Оксана Забужко своїм новим романом заповнює порожнечу пам'яті, воскрешає тих, «хто відмовлявся улягати законам біологічного виживання й розмноження на користь таких зовсім нематеріальних, геть непрактичних, а не раз і супротивних логіці виживання абстракцій, як Бог, сумління, гідність, честь» [2].

Список літератури

1. ЗАБУЖКО, О.: *Музей покинутих секретів: Роман*. Факт, Київ 2009.
2. ЗАБУЖКО, О.: *Тема з варіаціями*. Доступно з: zabuzhko.com/ua/critique/esse_pro_svhtmlbodu.
3. ЗАБУЖКО, О.: *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*. Факт, Київ 2009.
4. КАМЮ, А.: *Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство*. Политиздат, Москва 1990.
5. КАМЮ, А.: *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде*. In: *Сумерки богов* [сост. и общая редакция А. А. Яковлева]. Политиздат, Москва 1990, с. 222–318.
6. *Людина в есенційних та екзистенційних вимірах*. За ред. В. Г. Табачковського. Основи, Київ 2004.

7. ЯСПЕРС, К.: *Смысл и назначение истории*. Политиздат, Москва 1991.

Existential Issues of the Novel “The Museum of Abandoned Secrets”

by Oksana Zabuzhko

Galina Zhukovs'ka

The article examines the originality of artistic model of the problem-thematic fields of existentialism in the novel “Museum of lost secrets” by Oksana Zabuzhko. There are existential constants and their implementation—such as meaning of human existence, freedom of choice, preserving of integrity and identity of “I”, absurdity of human being, fear, anxiety, death etc. at the center of research.

Key words: existentialism, meaning of existence, problem of choice, existential conflict, the artistic model.

Екзистенціальна проблематика в романі Оксани Забужко

«Музей заброшених секретів»

Галина Жуковська

В статті досліджується своєобразие художественної моделі проблемно-тематического поля екзистенціалізму в романі Оксани Забужко «Музей заброшених секретів». Смысл человеческого существования, свобода выбора, сохранения целостности и идентичности «Я», абсурдность человеческого бытия, страх, тревога, смерть — эти и другие экзистенциальные константы и их воплощение в произведении в центре исследования.

Ключевые слова: экзистенциализм, смысл существования, проблема выбора, экзистенциальная проблематика, художественная модель.

Теодозія Зарівна

Війна як втілення пекла і мир як неусвідомлений рай. Територія мови (за творами «Морфій» Щепана Твардоха, «Книга забуття» Василя Слапчука, «Вірші з війни» Бориса Гуменюка)

Статтю присвячено темі війни у знакових творах сучасної української і польської літератур, зокрема, проблемі впливу даної теми на образну структуру вказаних творів.

Ключові слова: роман-есеї з елементами документального і fiction-тексту, античний хор, роман-монолог на два голоси, брутальність мови, прозопоезія, контрапункт, сакральний текст.

У екрані телевізора на мить проскакує кадр, короткий, як спалах фотокамери, сильний, наче удар у сонячне сплетіння: давно неголений чоловік з автоматом напихваті, а за ним напис чорною фарбою на уламковій дошці. Букви кострубаті, ніби розсипаються, написані квапливо, але виразно: «Добро пожаловать в ад». Що означає: «Ласкаво просимо в пекло.» Через секунду вже інший кадр сучасного монтажу, все стрибає і спішить, і у цьому поспіхові ми бачимо, як «гради» стріляють і стріляють залпами вогню і випалюють та випалюють землю дотла. І я чомусь згадую ще одну фразу, яку сказав дуже тонкий і делікатний, талановитий і давно визнаний поет, котрий має відчуття гумору, говорить негучним голосом і любить у своїй творчості весь світ. В одній із майже філософських бесід на сторінках нового роману несподівано для мене і дуже сподівано для розмови про війну він зривається на важкий солдатський мат.

Слід сказати, що навіть читати і аналізувати твори про війну під час війни, виявляється, треба мати чималу психічну і фізичну силу, а щоб описати її, треба винайти якусь дуже специфічну мову. І це не лише філологічне бажання кожного письменника, а ще й моральне.

Три книги про три війни. «Морфій» поляка Щепана Твардоха про другу світову у Варшаві, «Книга забуття» українця Василя Слапчука про війну

Радянського Союзу в Афганістані, і «Вірші з війни» ще одного українця Бориса Гуменюка — про війну, котра триває на Сході України зараз. Про неї вже є чимало творів, деякі з них дуже пронизливі, але книга Бориса Гуменюка — це ще і книга свідка — він заступник командира добровольчого батальйону ОУН, котрий дислокується в Пісках біля Донецького аеропорту. Три війни, три погляди, три творчі системи.

Якби провести опис фото авторів, то на обкладинці роману «Морфій» ви побачили б гарного молодого автора у білій сорочці, із білою хустинкою у кишені елегантного піджака, із вишуканим годинником і додатковим браслетиком на руці, чоловік схожий на лондонського денді, дивиться доволі напружено і доволі похмуро. Йому 35 років. Це Щепан Твардох. На другому — світле відкрите обличчя людини, росту ми визначити не зможемо, судячи із ракурсу і повороту голови — він на щось опирається, стояти йому було б незручно і неприродно, але мало хто із читачів знає, що улюблений автор великої кількості світлих витончених романів із шаленим почуттям гумору, розлитого на їхніх сторінках, за межами кадру сидить у візку, і так багато-багато років, практично усе доросле життя. Такий засіб пересування йому подарувала війна, на яку він прибув 23 грудня, (якраз на день свого народження, як уточнює письменницький довідник). Це Василь Слапчук. Йому 53 роки. На третій — могутній чоловік у камуфляжі (плямистій військовій формі), і якби фотограф відїхав на загальний план, то ми би побачили дуже високого солдата з автоматом. Але автомат залишається за кадром, автор посміхається. Йому якраз виповнилося 50 років. І хлопці-побратими подарували йому на день народження підбитого ворожого танка. Це Борис Гуменюк. Такі описи не є обов'язковими, але фото — це ополонка у внутрішній світ, це дорожня вказівка у мандрах текстами, це, зрештою, реальна форма авторської душі.

Сприйняття пекла війни у цих книжках їх до певної міри зрівнює, бо війна виступає тут у всій своїй потворності і жахиттях, що холодять жили, і вся вага її зображення лягає на мову.

Нова мова у цих письменників — це перш за все вихід за межі жанру.

«Жодного сну за усю війну / Хотілося написати з пафосом заримувати / Але хто тобі повірить, солдате, / Якщо ти в риму з пафосом / Говоритимеш про війну» [2, с. 46], — пише Борис Гуменюк. *«Пафос і романтика це ще не вся правда, це навіть не правда, а приправа (спеції, що коштують значно дорожче, ніж сама страва)... Саме тому я так довго не зважувався приступити до прози про війну, я вичікував, коли я повністю звільнюся від пристрасності до приправ»* [3, с. 8], — уточнює Василь Слапчук.

Роман «Книга забуття» — не лише тяжкий спогад про афганську війну, на який зважився автор аж через багато років після неї, де він виступає не тільки як творець тексту, а й свідок її пекельних сцен, він пише ори-

гінальний роман-есей, у якому поєдналися теоретичні дослідження, документальні сцени і власне художній текст (fiction).

У аналітичних главах автор згадує все (або майже все), що написали про війну письменники зі світовою славою, мовби приміряючи до власного досвіду їхню справжню (цих книг про війну) вартість і дає їм можливість висловитися, тому ці шматки роману схожі на античний хор, де голоси запрошених з минулих часів класиків переплітаються з авторовим, котрий дає їм власну, часом нещадну оцінку. Його знання війни, не тільки як суми теорій і вимислів, свідчень і документальних описів, а й знання процесу, дає йому право на суд, бо це слово не кабінетного письменника, а свідка. І хоч він не судить, а лишень каже, що з цього приводу думає, але все одно книга — частина суду над часом, над його страшними розщелинами і прірвами, у котрі кидає світ (а насправді політики) людину, забираючи у неї останнє, котре навіть їй не належить (а має належати, якщо вже не їй, то принаймні Богу) — це життя. У послужному списку літератури про війну, яку подає Слапчук, є безліч прізвищ. Він цитує Л. Гроссмана і Стендаля, Л. Толстого і М. Фріша, Сунь-цзи і У. Еко, Й. Бродського і Барікко, Е. Хемінгуей і Гомера, Ніцше і Р. Гарі, Р. Х. Блайса і Ш. Бодлера, К. Кастанеди і П. Коельо, Лаоцзи і М. Павича, В. Сліма і Р. Гріна, В. Черчилля і Д. Макгахерна, О. Ольжича і Ю. Лотмана, Надії Мандельштам...

Власну війну у текст він впускає неохоче, довго і розлого (так ніби боїться іти далі, в той час, який волів би забути), досить жовчно дискутує, і хоч у тексті є довготи, ці довготи диктує присутність огрому голосів легендарних авторів, з якими авторів принципово в'яснити все до останньої згадки чи літери. Слапчук говорить із ними нарівні. І не тому, що він бачив війну чи знає її краще, це йде ще й від внутрішньої певності власного письма. Ця певність проступає крізь знаки і пробіли на комп'ютерному полі, крізь інтонацію і лексику, крізь синтаксис і стилістичні тонкощі.

Щепан Твардох теж знайшов оригінальний вид роману: роман-монолог на два голоси. Перший голос — це голос героя. Герой роману «Морфій» — елегантний і родовитий напівнімець-напівполяк, недавній офіцер Костянтин Віллеманн, що повернувся в окуповану німцями Варшаву після вересневої польської поразки на фронті, борсається у сітях військових спогадів, жажливих картин за вікном, обов'язків перед дружиною, ексцентричною матір'ю, колишньою коханкою і теперішньою, а також залежністю від морфію, адже саме морфій пригадає йому часи безтурботні і щасливі, часи навіки знищені і тому уже райські. Костянтину Віллеману не потрібна ця війна, він не хоче бути на ній героєм, він хотів би вирватись із лабет великої і безжалісної історії, але у нього не виходить. Він і до руху опору потрапляє цілком випадково, і то більше тому, що дружина сказала: «Так треба». На першому ж завданні убиває людину, убиває по-звірячому жорстоко. Може, тому, що людина — це звір чи тому, що війна із людини робить звіра.

Другий голос — це голос містичної істоти, може, долі, може, жінки-оповідача, може, чорної богині (якось згадала про свої чорно-сірі крила). Він вплітається у монологи героя із її пророцтвами, коментуванням минулого і майбутнього героїв, розповідає, так ніби йдеться про якісь дрібниці життя, як вони загинуть, підкреслюючи, що герой — слабка маріонетка не тільки в руках його жінок, а ще у чийхось. Але герой її не чує. І оці постійні змішування монологів (такий собі дубль-монолог) — теж вихід за усталені рамки роману.

Містична істота присутня і в «Книзі забуття»: це — ангел-охоронець. Маленький хлопчик бачить над собою ангела, називає його дядьком з крилами, говорить з ним, тим доводячи, що діти — теж трішки ангели, їм доступні обшири більші та дальші, ніж звичні виміри світу. Бачить добро і зло (демона Цезаря) поруч, котрі мирно співіснують, грають у шахи, навіть борються між собою за самого героя, програмуючи майбутнє за тільки їм і авторові відомими законами. Із цими законами знайомлять і читача, так наче шукають виправдання за те, що творять стільки біди. Що стосується власне мови творів, то вона також дуже напружена, і ця наелектризованість є спільною для всіх трьох книг.

У Щепана Твардоха мова брутальна, саркастична, цинічна, виповнена російським матом. На відміну від Василя Слапчука, котрий вживає мат в одиничних випадках і, схоже, не дуже зручно себе при цьому почуває, у героя Твардоха мова свідомо і цілеспрямовано тотально брутальна, хоча не позбавлена і поетичних прикрас, філософських ремінісценцій. Серед них рефрен із Леопольда Стаффа про *«ślady na piasku i kręgi na wodzie»*. Звучить і звучить, як підкреслення ніщоти людського існування, після якого лишаються лиш круги на воді...

І коли у Щепана Твардоха злість супроводжує розповідь і мовна напруга не стихає, то у Василя Слапчука приступи люті трапляються лишень у воєнних главах (бо його все ж таки гнали на цю війну), тож напруга не знаходить адекватного слова у звичайній людській мові та може втиснутися лише у вузькі рамки мату, спеціально придуманого для неї, цього відносного синоніма люті, який поступово втратив своє первісне значення у побутовій мові і перейшов у декор, а в умовах війни він (мат) знову стає питомо функціональним.

Борис Гуменюк на свою війну сам пішов і, перебуваючи у самому центрі пекла, принципово відмовляється від мату («це моя форма протесту» [2, с. 35]) Мова його віршів — своєрідна прозопоетія, спокійна і розмірена. Але це обманний спокій. Насправді поет використовує прийоми контрапункту — спокійною мовою говорити про страшні речі. Видимий спокій і жахиття реальності, — від цього подвійного звучання, здається, плавиться кожне слово, загрожуючи мовним інсультом і повним колапсом, коли мова

не витримує напруження й місії, на неї покладеної, не витримує такого життя (як власної першооснови) і відмовляється функціонувати.

Борис Гуменюк ще й прозаїк, романіст, і як слуга двох панів має чималу мовну гнучкість: мова, наче живий організм із тонким відчуттям міри — не бути патетичною, претензійною, псевдопоетичною, а значить — фальшивою. Мова у Гуменюка — як людина, котрій дано бачити більше і котра довідалася щось таємне, котре не для кожного, м'яка, делікатна, спокійна, без страху і каяття. Однак вона стає жорсткою і навіть жорстокою у своїй стриманості, коли йдеться про втрати: *«Я не вижив — каже — така моя доля / Але у мене все гаразд. / Оце моя дівчина / Правда гарна / Її вбили у лютому в Маріїнському парку / Перев'язувала пораненого / А потім щоб приховати втопили у Дніпрі / Батьки досі ще не знають що вона була на Майдані / Батьки досі думають, що вона поїхала вчитися до Польщі / Не знаємо як їм повідомити / Єдиний шлях — сон і ви.»* [2, с. 48–49]

Борис Гуменюк пише не просто книгу поезій «Вірші з війни», він пише «лист до українського народу». Пише не сам, йому допомагають інші бійці. Хлопці пишуть з гумором, як писали лист турецькому султану козаки. Автор згадує Шевченкове «І мертвим, і живим, і ненародженим...». Однак його лист тільки живим. Це шанс сказати, як воно справді було. Щоб потім жоден із запопадливих істориків не перекрутив. Вірші ідуть за таким же порядком, день за днем, як були написані, тобто за хронологією тиші і бою...

У солдата-письменника мимоволі йде рівняння на загиблих, реальна можливість дочасної смерті навіває екзистенційний жах. Невроз очікування — як визначили б цей жах психотерапевти. І мабуть, навіть психологи не знають справжніх можливостей людської психіки, котра в умовах кровопролиття зазнає колосальних навантажень. Як її відобразити?

Натуралізм — це основна фарба війни, він входить у її тексти, як ніж у тіло — як сказав би герой «Морфію». Відбитки реальності мимоволі нагадують картини пекла і в книзі Василя Слапчука, і в книзі Щепана Твардоху, і повною мірою у рядках Гуменюка. І хоч робота воїна рутинна і важка, як впливає із книги поета, а тональність оповіді надто спокійна, в результаті все одно виходить пекло. *«Як писати про хлопця / Якому осколком пропороло живіт / Надвоє, як скальпелем рівенько / Він біг і кишки просто вивалилися на землю / Намоталися на ноги на берці / Він сів ще живий в агонії до стіни приперся / Запихає кишки назад в черевну порожнину / «Допоможіть хлопці» / а як ти йому допоможеш / А писати як...»* [2, с. 47]

Писання — як обітниця не збрехати, наче автор кожної миті може стати перед судом. У тканину текстів вторгається документалізм як жанр і як спосіб подачі. Тож чим ближче до місця бою, тим більш документованою і прозаїчно сухою стає мова.

«Кожен, хто потрапляє на справжню війну, вже має в голові цілком сформований стереотип війни уявної. Для того, що йому доводиться пережити й відчувати, дуже складно знайти слова. Навіть якщо ти письменник» [с. 22], — підтвердить Василь Слалчук.

«Морфій» — твір об'ємний і детальний. За ним — велика праця реконструктора. Книга з динамічним сюжетом, сучасною нервовою стилістикою, начиненою іронією, скепсисом, цинізмом, люттю від безвиході, детальними описами, потоком свідомості Долі, котра дозволяє до певного часу існувати своїм героям, і йти до фіналу заплутаними (однак уже відомими і наперед чітко визначеними) шляхами. І ти спішиш довідатися, що ж там ще станеться і як поверне свій сюжет письменник.

І тільки у «Книзі забуття» і «Віршах з війни» ти нікуди не спішиш, тобі страшно перегортати наступну сторінку, бо ти знаєш, що чекає на кожній з них і ти відкладаєш на невизначений час, але тобі звучать у вухах слова Василя Слалчука *«то мені не важко з цим жити, а вам, й. в. м., читати важко?»* [3, с. 200], і ти розумієш, що оця важкість, і цей жах і є мірило книги про війну, бо на кожній сторінці буде пекло і його може описати тільки той, хто з нього випадково повернувся: *«Кожному, хто хоче дізнатися про війну, я дозволю себе прооперувати»* [3, с. 61].

У Василя Слалчука була книга віршів «Як довго ця війна тривала». Очевидно, що для Щепана Твардоха війна закінчиться із написанням роману, а для інших двох авторів ця війна не закінчиться ніколи. Як не закінчиться усяка війна для тих, кому пощастить із неї вернутися.

Танець інвалідів на милицях і візках у санаторії для афганців є впертим триумфом життя, символічним запереченням війни як такої.

Мова миру на тлі таких картин уже не потребує особливих стилістичних викрутасів. Вистачить писати про дорогі для людини речі і створити атмосферу. Атмосфера дитинства чи прекрасного пейзажу на контрасті з кров'ю і розрухою, наче у фільмах класиків, знятих через якийсь процент розбілу — ледь-ледь розмиті пам'яттю, роками, а від того неймовірно прекрасні. Ці райські «віконечка» у текстах виникають зрідка, коли вже немає сили на реальну війну і душа героя мусить мати бодай мить на відпочинок в іншому світі.

Тому понад усім велетенським рефератом з приводу війни у «Книзі забуття» й її оспівувачів чи описувачів (як кому пощастило), наче мегазірка, сяє думка Умберто Еко із його есею «Осмислюючи війну», де він говорить про інтелектуальний обов'язок людини стверджувати неможливість війни. Шляхи цього ствердження, очевидно, кожен обирає сам для себе. Якийсь дзен-буддист сказав, що навіть п'ючи чай, можна відвернути війну. Але допоки людина не зрозуміє, що мир — це справа кожного, вона буде програвати.

Книги авторів-солдатів про війну є до певної міри сакральним текстом. За них заплачено надто велику ціну. Навіть спокушений розум відчуває скутість учня і визволеного, коли він студіює сторінки визволителя. Ця ціна завжди буде висіти над твором, дещо змінюючи оптику бачення тексту.

Заповіт — частина сакрального тесту і ще один класичний жанр літератури і самого життя, що приходить закономірно на війні як свідок поблизької смерті. Солдат вловлює її запах, її всюдисущий сморід, її огидний металевий звук. І це чуття, мабуть, і є вихідним матеріалом усякого заповіту, а також «Заповіту» Бориса Гуменюка. Картина уявного раю мимоволі входить у поруйнований пейзаж, свідомість, обрії сподівання автора і солдата: «Ви можете уявити який хліб родитиме поле / Де лежать бійці ?! / (У пам'ять про нас їжте хліб з поля / де ми полягли.) / Було б добре якби на тому місці були луки / І багато-багато квітів / І бджола над кожною квіткою / Щоб надвечір приходили закохані / Плели вінки / Кохалися до ранку / А вдень щоб приходили молоді батьки, З малими дітьми / Не перешкоджайте дітям приходити до нас / Але це буде завтра. / А сьогодні ми ще копаємо землю / Цю дорогу українську землю / Цю солодку ласкаву землю / Пишемо гуртом саперними лопатками / На її тілі / Останній вірш української літератури / Ще живі.» [2, с. 86]

Список літератури

1. БРЕДБЕРІ, М.: *Британський роман нового часу*. MSBrend Corporation Agency, Київ 2011.
2. ГУМЕНЮК, Б.: *Вірші з війни*. Видавництво Сергія Пантюка, Київ 2014.
3. СЛАПЧУК, В.: *Книга забуття*. Ярославів Вал, Київ 2013.
4. ЭКО, У.: *Пять эссе на темы этики*. Симпозиум, Санкт-Петербург 2002.
5. TWARDOSCH, Sz.: *Morfina*. Wydawnictwo literackie, Kraków 2013.
6. ОДЕН, У. Х.: *Чтение. Письмо. Эссе о литературе*. Издательство Независимая газета, Москва 1998.
7. ФАУЛЗ, Дж.: *Кротовые норы*. Махаон, Москва 2002.
8. ОЛЯНДЕР, Л.: *Багатоголосся роману Василя Слпачука «Книга забуття»*. In: *Життя зі словом*. Посвіт, Дрогобич 2014, с. 368–375.
9. АСТАФ'ЄВ, О.: *Поетика пригодницького роману*. Слово і час, 2014, № 10 с. 92–102.
10. ПУНІНА, О.: *Експресіоністичний метод Олеся Ульяненка: роман «Сталінка»*. Слово і час, 2014, № 10, с. 84–92.
11. РАРИЦЬКИЙ, О.: *Художньо-документальна проза як метажанр: проблема рецепції та інтерпретації, особливості вияву й функціонування*. Слово і час, 2014, № 11, с. 37–49.

12. KOWALCZYK, J. R.: *Szczepan Twardoch – polski pisarz i publicysta, Ślązak*. <http://culture.pl/pl/tworca/szczepan-twardoch>, grudzień 2012.
13. PIWOWARCZYK, D.: *W poszukiwaniu tożsamości*. <http://culture.pl/pl/dzielo/szczepan-twardoch-morfina>, grudzień 2012.
14. SOBOLEWSKA, J.: *Polska, męskość, ciemność – „Morfina” Szczepana Twardocha w finale Nike*. „Gazeta Wyborcza”. 14. 09. 2013.
15. HANOOSH, Y.: *Beyond the Trauma of War: Iraqi Literature today*. <http://wordswithoutborders.org/article/beyond-the-trauma-of-war-iraqi-literature-today>.

War as Incarnation of Hell and Peace as Unrealized Heaven. Language Territory (Based on “Morphine” by Szczepan Twardoch, “Book of Oblivion” by Vasyl Slapchuk and “Poems Out of War” by Boris Gumenyuk)

Teodoziya Zarivna

This article is dedicated to a theme of war in some remarkable creations of Ukrainian and Polish literature. In particular, it is about an influence of war on their graphic structure.

Key words: the essay novel with documentary and fiction-text elements, ancient chorus, the monologue novel for two voices, language rudeness, prose poetry, counterpoint, sacral text.

Война как воплощение ада и мир как неосознанный рай. Территория языка (по произведениям «Морфий» Щепана Твардох, «Книга забвения» Василия Слапчука, «Стихи с войны» Бориса Гуменюка)

Теодозія Зарівна

Стаття посвящена темі війни в знакових произведениях української і польської літератур, в частности, проблемі впливу даної теми на образну структуру перелічених произведень.

Ключевые слова: роман-эссе с элементами документального и fiction-текста, античный хор, роман-монолог на два голоса, брутальность языка, прозапоэзия, контрапункт, сакральный текст.

Тетяна Качак

Актуальні проблеми дослідження сучасної української прози для дітей та юнацтва

У статті на основі аналізу літературознавчого дискурсу (огляду літературознавчих праць, критичних рецензій, авторських інтерпретацій) висвітлюється сучасний стан та актуальні проблеми вивчення української прози для дітей та юнацтва. Розглянуто основні тенденції дослідження дитячої літератури як специфічного феномена.

Ключові слова: літературознавче дослідження, сучасна проза для дітей і юнацтва, тенденції вивчення дитячої літератури.

Творчість сучасних українських письменників, стрімкий розвиток книговидання для дітей, активна промоція дитячого читання та популяризація літератури для юних читачів — основні фактори, які сприяють еволюції сучасної літератури для дітей та юнацтва як специфічної, повноцінної галузі, феномена мистецтва слова. Сучасна література для дітей набула якісно нового змісту, художньо-естетичного рівня, що засвідчує широке тематико-проблематичне коло, багата жанрова палітра, глибокий психологізм образотворення та різноманіття мовно-стильових практик письма авторів. Таким чином було подолано стереотипну думку про примітивність та спрощеність творів, адресованих дітям, а література для дітей та юнацтва стала привабливим об'єктом для літературознавців-дослідників.

Теоретичному та аналітично-критичному осмисленню різних аспектів літератури для дітей присвячено наукові праці О. Будугай, С. Вольштейн, У. Гнідець, Т. Гребенюк, С. Іванюка, Т. Качак, В. Кизилової, Н. Марченко, Л. Мацевко-Бекерської, Л. Овдійчук, Е. Огар, О. Папуші, Н. Резніченко, Б. Салюк, М. Славової та інших.

Мета статті — на основі аналізу літературознавчого дискурсу (огляду літературознавчих праць, критичних рецензій, авторських інтерпретацій), об'єктом якого виступає література для дітей, висвітлити стан, тенденції й актуальні проблеми вивчення української прози для дітей та юнацтва.

Однією з актуальних проблем дослідження літератури для дітей та юнацтва є відсутність сталої традиції розглядати об'єкт вивчення у світлі

літературознавчих, філологічних студій. До 90-х років XX століття, як правило, панувала практика аналітичного осмислення літератури для дітей та юнацтва з педагогічної точки зору, акцентуючи на її функціональній природі (ідеологічній спрямованості, пізнавальному та виховному аспектах). *«Дитяча література — невіддільна від загального літературного процесу: вона формується на ґрунті загальної художньої літератури, тобто літератури для дорослих, на основі законів педагогіки й психології і здійснює єдність принципів мистецтва і педагогіки...»*. Проте не можна бачити в дитячій літературі тільки *«педагогічне заняття»* та трактувати її як *«художню педагогіку дитини»* [1, с. 241]. Інші функції літератури для дітей є не менш важливими: комунікативна, риторична, естетична, гедоністична. Деякі науковці й зараз вважають, що *«для дитячої літератури взагалі притаманна дидактичність, педагогічна наснаженість — це й вирізняє її з-поміж інших текстів»* [12].

Опираючись на зарубіжні дослідження, У. Гнідець виявляє серйозні розбіжності в самій ідеології сприйняття літератури для дітей як літературного феномену. *«Тим часом як для зарубіжного літературознавства основною характерною функцією дитячої літератури є комунікативна, а педагогічні настанови повинні бути назавжди витіснені рівноправ'ям дітей та дорослих і налагодженням доброзичливого діалогу між ними, віднаходженням порозуміння у єдиному часовимірі, наші дослідники дотримуються думки, що „органічне злиття мистецтва і педагогіки є основною характерною рисою дитячої літератури“»* [2].

Дискусії щодо художніх особливостей літератури для дітей, зв'язків із педагогікою, а відтак і ракурсів її аналізу тривають не одне десятиліття. *«Широку дискусію, зупиняючись на специфіці, проблематиці, образності, віковізації (дошкільна, для молодших школярів, старших)»* провела газета *«Літературна Україна»* (1969). Її коротко охарактеризував В. Костюченко: *«Торкнулися питання, що об'єднує літературу для дітей з дорослою, а що різнить, у яких зв'язках вона сьогодні з педагогікою, школою. [...] Чогось нового дискусія не виявила, але добре, що наголосила на старих вадах, що їх повинна обминати дитяча книжка — риторичний дидактизм, сентиментальна солодковість і хибна цікавість»* [8, с. 194].

Визначаючи ключові концепти літератури для дітей та юнацтва як специфічної галузі мистецтва слова, розглядаючи її не в протиставленні до так званої «дорослої» (літератури для дорослих читачів), а в контексті загальної національної чи світової літератури, маємо справу з літературознавчою інтерпретаційною практикою. Її популярність значно зросла під впливом західноєвропейських тенденцій дослідження літератури для дітей, якими українські дослідники почали активно цікавитись із часу незалежності України. Однак філологічні підходи до вивчення літератури для дітей та юнацтва практикувались і раніше. Це засвідчують підручник Л. Кіліченко *«Українська дитяча література»* (1988), статті, огляди, рецензії,

вміщені у випусках літературно-критичного щорічника «Література. Діти. Час» (1976–1990). Сьогодні Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва під такою назвою видає вісники з працями провідних науковців, продовжуючи традицію фахового теоретико-критичного вивчення цієї галузі.

Серед сучасних праць, присвячених аналізу літератури для дітей та юнацтва, можна виокремити кілька типів: дисертаційні дослідження, наукові статті-огляди (літератури певного періоду, творчості одного чи кількох авторів, творів певної тематики чи жанрової форми тощо), статті-аналізи (окремих художніх текстів чи елементів поетики), нариси, тези, критичні рецензії, відгуки та есе. Варто зазначити, що переважно в об'єктив науковців потрапляє проза й дуже рідко — поезія.

Новизною позначені дисертаційні дослідження останнього десятиліття, об'єктом яких виступає українська література для дітей та юнацтва. Йдеться про роботи: «Пригодницько-шкільна повість для дітей 60–80-х років: жанрові особливості» Ольги Будугай (2007), «Українська літературна казка 70–90-х років XX століття: сюжетно-образна структура, хронотоп» Оксани Гарачковської (2008), «Українська проза для дітей 60–80-х років XX століття (жанрово-стильові модифікації)» Наталії Резніченко (2009), «Жанрові модифікації і поетика української дитячої повісті 60–80 років XX ст.» Наталії Сидоренко (2010), «Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників» Олени Чепурної (2008), «Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей» Богдани Салюк (2011), «Рецептивна трансгресія: літературний текст у дитячій свідомості» Альони Бойчук (2014). Такі праці мають різне спрямування й акценти, однак, як правило, дають уявлення про основні тенденції розвитку української літератури для дітей та юнацтва в певні періоди і тільки побіжно торкаються теоретичних питань. На теорію літератури для дітей більше зорієнтовані дослідження «Попелюшка літератури: Теоретичні аспекти літератури для дітей» (2002) Маргарити Славової, «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (2003) Ольги Папуші, «Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект» (2009) Лідії Мацевко-Бекерської.

Віталіна Кизилова в монографії «Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини XX століття» робить спробу *«комплексного дослідження української прози для дітей та юнацтва другої половини XX ст. з позицій еволюційного поступу, жанрових та стильових домінант»* [5, с. 7]. У поле зору її дослідження потрапляють українські літературні казки та пригодницька проза.

Оглядовим характером позначені праці «Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей XX століття» (2009) Віктора Костюченка [8] та «Дитяча література в незалежній Україні: тенденції розвитку, яскраві постаті, знакові тексти» (2015) Тетяни Качак [4].

Серед наукових розвідок найпоширенішими є статті. Варті уваги серії наукових статей одного й того ж автора. Значний внесок у розвиток літературознавчих студій у галузі літератури для дітей зробила Уляна Баран (Гнідець), яка досліджує сучасну німецькомовну прозу для дітей. У статтях «Література для дітей та юнацтва та Ідеологія (на прикладі німецькомовної літератури кінця XX–XXI ст.)», «Концептуалізація розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва в світлі наукової критики», «Література для юнацтва: простота і складність», «„Сучасна“ література для дітей та юнацтва як інтегрована суб-система загальнолітературного процесу», «Література для дітей та юнацтва в Україні: між західним та східним каноном» акцентує на проблемах специфіки, канону, критеріях класичності в літературі для дітей.

Наталія Марченко, досліджуючи біографічні жанри, дискурс дитинства, аналізуючи та рецензуючи сучасні тексти для дітей українських письменників, осмислює різні теоретичні й історико-літературні аспекти. Науковець пропонує теоретично осмислити та практично актуалізувати в науково-критичному дискурсі альтернативне поняття з достатньо ємким семантичним полем — «текст для дітей». Більше уваги Н. Марченко приділила висвітленню особливостей творчості Володимира Рутківського [10].

У соціокультурному контексті книжки для дітей вивчала Емілія Огар, що засвідчує її монографічне дослідження «Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)» (2012).

Сергій Іванюк зосереджує свою увагу на дослідженні концепції юного героя й адресата в літературі для дітей, жанру літературної казки. Зокрема, у статті «Концепція юного героя в українській літературі для дітей» [3] аналізує образ дитини-героя, опираючись на художні тексти XX століття, порівнюючи тогочасні та сучасні концепції текстотворення.

Полем дослідження Лілії Овдійчук виступає жанрова природа сучасної прози для дітей, зокрема, твори Н. Бічуї, Г. Малик, В. Нестайка, В. Рутківського, О. Гавроша, О. Думанської та ін.

Результати досліджень провідних учених і педагогів-практиків містять збірники науково-критичних статей «Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва» [9; 10]. Рубрику «Літературознавство» в першому випуску презентують статті, в яких висвітлено питання історії, теорії та критики літератури для дітей і юнацтва. Раїса Мовчан розглядає тенденції розвитку української літератури для дітей та юнацтва, які проявлялися в контексті загального процесу XX століття. Уляна Гнідець здійснює спробу концептуалізації розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва як українськими, так і зарубіжними дослідниками. Зріз сучасної української прози для дітей через призму дихотомії «письменник-читач» подає Олена Мовчан. Багато уваги науковці приділили дефініції поняття «дитяча література», літературознавчому аналізу й узагальненню худо-

жніх особливостей текстів певних авторів, періоду, жанру, періодичних видань тощо. Окремі дослідження присвячено елементам і рівням поетики художнього твору для дітей (Богдана Салюк «Особливості портретування персонажа бешкетника в дитячій літературі»).

У другому випуску вісника «Література. Діти. Час» літературознавці висвітлюють питання, пов'язані зі специфікою писання для дітей, письменницьким вмінням виправдати горизонт читацьких сподівань, балансувати на межі «ускладненої простоти» й не бути банальним (Уляна Гнідець). Автори наукових розвідок міркують про дитячу літературу та соціалізацію майбутньої особистості (Тетяна Щербаченко «Соціальна маргінальність як рушій розгортання сюжету в сучасній українській прозі для дітей»); аналізують поетику художніх творів; презентують огляд жанрово-тематичного розмаїття оригінальних і перекладених українською мовою текстів для дітей; окреслюють традиційність і новаторство письменників у створенні художніх світів (М. Савка «Стан сучасної української літератури для дітей та підлітків», Т. Воробець «Художня своєрідність трилогії Всеволода Нестайка «Тореадори із Васюківки»); інтерпретують актуальні теми, мотиви, образи.

Третій випуск вісника Центру містить наукові розвідки учасників Міжнародної науково-практичної конференції «Література для дітей та юнацтва: стан, тенденції, перспективи» (2012). У статті Уляни Гнідець розглянуто актуальні проблеми розвитку літератури для юнацтва, здійснено спробу концептуалізації поняття «література для юнацтва» через призму аналізу наративного дискурсу. Інтерпретаційні аспекти художніх текстів для дітей окреслює Тетяна Качак. Цікаво аналізує поетику прози для дітей Василя Єрошенка Марта Хороб. Висвітленню художніх особливостей сучасної прози для дітей присвячені статті Ірини Бойцун («Світ дитячих фантазій у повісті „Отто, Принц Львівський“» Олекси Росича), Оксани Цалапової («Архетипний образ яйця в диології Галини Пагутяк „Королівство“, „Книгоноші з Королівства“»).

У четвертому випуску серед інших вирізняються дослідження Віталіни Кизиловой («Специфіка хронотопу пригодницько-історичної повісті В. Рутківського „Сторожова застава“»), Тетяни Макарової («Формування патріотичного почуття у свідомості джур-характурників»), Лілії Овдійчук («Морфологія стилю Галини Малик (на прикладі фантастичних повістей „Злочинці з паралельного світу“», «Злочинці з паралельного світу — 2» та повісті-сюр «Абра & Кадабра»), Оксани Січкара («Жанрово-стильові різновиди сучасної української літератури для дітей і про дітей»), Марти Хороб («Художні маркери дитинства в сучасній українській літературі (на матеріалі „Миколчиних історій“ Марини Павленко»), Оксани Цалапової («Осмилення ролі провінції в різдвяному детективі Оксани Луцесвської „Дивні химерики, або Таємниця старовинної скрині“»).

Типовим є явище, коли дослідники накреслюють проблему, але не вдаю-
ться до її глибокого аналізу чи пошуків шляхів вирішення. Це пояснюється
як спорадичним зверненням авторів до вивчення літератури для дітей (орі-
єнтуючись на тематику наукового заходу: конференції, симпозіуму, публі-
кації у фаховому виданні), так і жанром наукової публікації (стаття, тези,
рецензії).

Невеликий обсяг статті не дозволяє детально проаналізувати всі праці,
присвячені вивченню дитячої літератури в Україні, але дає можливість
окреслити основні тенденції досліджень сучасної української прози для
дітей та юнацтва:

- більшість науковців, які обрали предметом вивчення дитячу літе-
ратуру, аналізують художні особливості поетики текстів та розглядають
даний літературний феномен у площині історії, а не теорії літератури чи
методології її вивчення;

- домінують спорадичні статті, а не праці узагальнюючого характеру;

- об'єктом аналізу частіше виступають поодинокі твори чи творчість
одного письменника, а не література певного історико-літературного пері-
оду загалом;

- предметом дослідження найчастіше стають тематико-проблематич-
ний і жанровий аспект, рідше — образний рівень твору, дитяча література
в контексті українського та світового літературного процесу;

- серед сучасних літературознавчих аналітичних практик найбільш
розробленими щодо дитячої літератури є історико-типологічний і час-
тково рецептивно-естетичний підхід, натомість поза увагою дослідни-
ків залишається психологічний, культурологічний, гендерний, постколоні-
альний, психоаналітичний, герменевтичний, структуралістський, а також
інші наукові підходи до аналізу літератури для дітей;

- серед жанрів наукового осмислення феномену літератури для дітей
превалюють рецензії, огляди, відгуки та літературознавчі статті, рідше —
дисертаційні дослідження;

- недостатньо розвинута практика компаративних студії щодо україн-
ської літератури для дітей.

Опрацювання літературознавчих праць вище названих науковців,
а також статей із Вісників Центру «Література. Діти. Час», збірників мате-
ріалів конференцій «Книжка. Твір. Читання. Дитячий дискурс» [6], «Літе-
ратура для дітей і про дітей: історія, сучасність, перспективи» (2008) [1],
«Література для дітей та юнацтва в мультикультурному світі» (2014) [11],
доповнює уявлення про коло актуальних проблем дослідження сучасної
української прози для дітей та юнацтва. Деякі з них висвітлені більшою
мірою (проблеми поетики художніх текстів для дітей і юнацтва в істори-
ко-літературному ракурсі), деякі — частково та спорадично (аналіз текстів
через призму типологічного і компаративного вивчення, у соціокультур-

ному контексті), а є й такі, які опинилися на маргінесах літературознавства (проблеми теоретичного осмислення та методології дослідження літератури для дітей і юнацтва).

На часі перспективні напрями досліджень сучасної української літератури для дітей і юнацтва:

- розробка теоретико-методологічної площини дослідження літератури для дітей та юнацтва з аналізом можливості використання актуальних літературознавчих практик і підходів щодо аналізу художнього тексту з урахуванням специфіки літератури для дітей та юнацтва;

- узагальнення міркувань дослідників щодо художніх особливостей прози для дітей і підлітків та виведення основних тенденцій і закономірностей її розвитку;

- інтерпретація ключових тем і проблем дитячої літератури та способів репрезентації зображуваної дійсності й аналіз типології образів головних героїв, жанрових форм, типів нарації, хронотопу;

- наукове осмислення сучасної прози для дітей і підлітків у світлі сучасних гуманітарних студій.

Список літератури

1. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Вип. XX: Лінгвістика і літературознавство.* ТОВ «Юго-Восток, Лтд», Донецьк 2009.
2. ГНІДЕЦЬ, У. С.: *Концептуалізація розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва в світлі наукової критики.* Ін: *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1.* Навчальна книга — Богдан, Тернопіль 2011, с. 25–35.
3. ІВАНЮК, С.: *Концепція героя в українській літературі для дітей* Ін: *Іноземна філологія.* Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Львів 2007, с. 77–83.
4. КАЧАК, Т.: *Дитяча література в незалежній Україні: тенденції розвитку, яскраві постаті, знакові тексти.* Бібліотечка «ДИВОСЛОВА», 2015, № 4, с. 1–64.
5. КИЗИЛОВА, В.: *Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини XX століття: монографія.* Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», Луганськ 2013.
6. Книжка. Твір. Читання. Дитячий дискурс: *Матеріали науково-практичної конференції «Дитина читає...».* Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Київ–Львів 2008.
7. КОСТЮЧЕНКО, В.: *Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей XX століття.* «К. І. С.», Київ 2009.

8. *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1., Вип. 2., Вип. 3.* Навчальна книга — Богдан, Тернопіль 2011.
9. *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 4.* Дятлик, М., Рівне 2013.
10. МАРЧЕНКО, Н.: *Володимир Рутківський: тексти долі: Біографічний нарис.* Навчальна книга — Богдан, Тернопіль 2014.
11. *Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 228. Т. 240. Філологія. Літературознавство.* Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, Миколаїв 2014.
12. ШАЛАГІНОВ, Б., Назарій Назаров: *Великий світ маленького дитинства.* Всесвіт, 2008, № 5–6, с. 166–171.

Actual Problems of Current Research of Modern Ukrainian Prose for Children and Youth

Tetiana Kachak

In the article on the basis of the analysis of literary discourse (research of literary works, critical receptions, author's interpretations) current state and actual problems of the Ukrainian prose for children and youth is highlighted. Main trends of research of children's literature as a specific phenomenon are analyzed.

Key words: literary studies, modern prose for children and youth, trends study children's literature.

Актуальные проблемы исследования современной украинской прозы для детей и юношества

Татьяна Качак

В статье на основе анализа литературоведческого дискурса освещается современное состояние и актуальные проблемы изучения украинской прозы для детей и юношества. Рассмотрены основные тенденции исследования детской литературы как специфического феномена.

Ключевые слова: литературоведческие исследования, современная проза для детей и юношества, тенденции изучения детской литературы.

Віталіна Кизилова

Специфіка моделювання персонажів у фентезі для дітей та юнацтва

У статті розглянуто роман фентезі «Королівство» Галини Пагутяк для підлітково-юнацької аудиторії в аспекті особливостей моделювання персонажної сфери. Зроблено акцент на наслідуванні фольклорної чарівної казки, авторській своєрідності з індивідуалізацією характерів і вчинків, що дає підстави говорити про відбиток романної форми.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, роман, фентезі, казка, персонаж.

М. Євшан в одному з оглядів української літератури зазначав: *«Коли приходить до нас обіймати думкою певний період часу, коли переходимо всі факти і явища, які займають нашу увагу, — стараємося перше всього поставити їх в причинний зв'язок з фактами і явищами давнішими, слідимо за всіма відступленнями від давньої лінії та бажаємо зрозуміти значіння тих відступлень; верхні об'єкти — це неначе азбука, яка дає нам можливість відчитувати цілу повість про той внутрішній світ, з якого виходять поодинокі факти»* [4, с. 239]. Погляд «хатянського» критика можна вважати вихідним для міркувань про аналітичну орієнтацію в динаміці літературних процесів певного конкретно-історичного періоду письменства. З'ява нових жанрів, утворення нових різновидів і модифікацій є свідченням еволюції літературного процесу, що трансформує естетичні вимоги, взаємозв'язки, позначається на жанровій взаємодії та взаємозбагаченні, що з часом стають більш інтенсивними. Жанрова еволюція актуалізує генетичні можливості генерики, що властиво й літературі фентезі, в якій розкривається своєрідна картина світу, витоки котрої сягають першопочатків сутності людини, архетипних образів і сюжетів.

У літературному творі як предметі естетичного споглядання важливе місце посідає категорія персонажа, що постає як втілення авторської концепції, ідеї. Персонаж, з одного боку, є суб'єктом зображених подій, стимулом їхнього розгортання (так розглядає персонажну сферу В. Пропп у роботі «Морфологія казки»), з іншого — у структурі твору він наділений самостатністю, незалежною від сюжету, і є носієм певних якостей. Систему персонажів фентезі в сучасному літературознавстві прийнято розглядати як таку,

що успадкувала фольклорну казкову традицію (В. Пропп та його послідовники) [2; 11], де вони пов'язані з певною сюжетною функцією, що впливає зі структури світу — протагоніст, антагоніст та медіатори. Між іншим, багаточаровість фентезі, зокрема і для підлітково-юнацької аудиторії, дає підстави вести мову про низку відмінностей у його системі персонажів порівняно з фольклорною чарівною казкою. Цю тезу проілюструємо в нашій розвідці на прикладі роману-фентезі Галини Пагутяк «Королівство».

«Королівство» — роман про сімейні цінності, дружбу, кохання, життєвий вибір; це філософський роман про світобудову, закономірності буття. Основні персонажі з'являються вже в початкових розділах першої частини книги («Повернення до Королівства»), де авторка позиціонує їх один до одного, надає їм характеристики, що спонукають до розуміння неминучих протистоянь опозиційних сил і світів.

Головною героїнею є 14-літня Люцина. Її життєвий простір викликає подив у однокласників, бо «...усюди вони бачили книжки, навіть там, де їх не повинно бути. Книжки почав збирати ще прадід, професор. [...] У квартирі майже не було меблів, бо все займали полиці з книжками» [6, с. 16]. Характер дівчинки, її вдача, уподобання, думки передано реалістично. Попри те, що Люцина часто лишається «самотньою, покинутою напризволяще» (мама, працюючи в невеличкому видавництві, постійно їздила у відрядження), вона боїться відьом і всякої нечисті, вважає своїм другом домашнього кота Фронціуса, захоплюється малюванням. Галина Пагутяк, виписуючи образ дівчинки, намагається наблизити його до реципієнтів-підлітків, неодноразово наголошує на відчуженості, песимістичному погляді героїні на світ, що в такому віці часто пов'язаний із особистісним становленням (день для неї — сірий і безкінечний, вона нудьгує й заздрісно дивиться на молодших шибеників, що можуть із легкістю себе розважити, зробивши якусь шкоду). «А такі, як Люцина, сидять вдома і чекають, поки їх звідти хтось витягне. Кожен дорослий пам'ятає, що то за вік», — уточнює письменниця [6, с. 84]. Згодом читач дізнається, що «витягнути» Люцину з лещат самотності допоможе відчайдушний і сміливий (як для неї) вчинок: рятування Королівства від крутиголовців.

У процесі захоплюючих пригодницьких колізій, мандрів ірреальними світами, сну-пробудження (що є алюзією загальновідомого фольклорного казкового мотиву) Люцина знайде міцний ґрунт під ногами. Перше ж дівоче почуття закоханості в Марка, про яке письменниця частіше лише натякає читачам, аніж описує з психологічними подробицями, возз'єднання з родиною (матір'ю та братом) нададуть гармонії й сенсу її життю. «Вона більше дивилась у вікно, ніж малювала, і відчувала дивне бажання полетіти. [...] Ні про що інше [ніж про Марка — В. К.] вона не могла думати. Вона не здогадувалась, що юність уже наближається до неї, бо коли

тебе не тішать дитячі розваги, і ти нудьгуєш, це означає, що ти дорослішаєш» [6, с. 371].

Марко, син Головного Королівського архіваріуса Теренція, і принц Серпень наділені ірреальними властивостями, що дає їм можливість перевтілюватися, легко долати просторові й часові відстані тощо. Так, Марко, перекинувшись у лиса, від хвилювання *«ледве не забув перемінитись на свою справжню подобу. Двері, що їх могла відчинити лише людина, нагадали йому про це. Переміна зайняла три хвилини замість одної, бо він увесь тремтів і не міг спрямувати потік волі туди, де здійснювалось перевтілення, — до серця. Нарешті він постав таким, яким бачили його сьогодні Люцина, кондукторка і трамвай [...]». Але насправді він був Марко, син Головного Королівського архіваріуса Теренція»* [6, с. 40]. Цей епізод, як і чимало інших у творі, свідчить про типологічну подібність його персонажів до героїв чарівної казки, що згодом була успадкована авторами літературних казок (наприклад, фольклорна «Царівна-жаба», «Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків» Вс. Нестайка та ін.).

На відміну від фольклорних казкових персонажів, які є винятково носіями певних функцій (герой, суперник, псевдогерой, диво-помічник, дарувальник, об'єкт, що є предметом пошуку героя, відправник у В. Проппа [8]; добротворці, злотворці, знедолені у Лідії Дунаєвської [3]) і Марко, і принц Серпень, і Люцина наділені самостатністю, часто не залежною від подієвого ряду. Їхні вчинки, поведінка, думки, риси зовнішності наближають їх до персонажів романної структури. І. Силантьєв відмінності казкового й романного персонажів обґрунтував, спираючись на погляди Є. Мелетинського, наголосивши на *«етикеті сюжетної поведінки героя чарівної казки», «поведінці за певними правилами»*, позаяк герой роману вільний у своїх діях і вчинках, часто незалежних від канонічних вимог жанру [10, с. 168]. Так, наприклад, за допомогою прийому ретроспекції (розділ 14-й першої частини) Галина Пагутяк дає читачеві уявлення про характер Серпня: його завзятість, цілеспрямованість, сміливість, рішучість. Він поза правилами, зважаючи на його занадто молодий вік, узяв участь у турнірі й переміг, сягнувши неприступної для решти учасників вершини вежі та феї Мартисії без допомоги альпіністського приладдя. Усе це мало б характеризувати Серпня як типового героя авантюрно-героїчного типу, який прагне досягти своєї мети, подолавши перешкоди, що трапляються на його шляху. Відтак у випадку із Серпнем ідеться про інший тип, на якому — відбиток відповідної авторської індивідуалізації, психологічне мотивування характеру, урешті-решт авторська філософія, що наскрізно виявляє себе не лише в «Королівстві», а й в інших творах письменниці. *«Головне не мета, а шлях до неї. Чим ближче ти підходиш, тим дрібнішою вона тобі здається»*, — заявляє Серпень після завершення турніру [6, с. 61].

На особливу рецептивну увагу заслуговує мати Люцини, Олімпія. Якщо в народній і літературній казці образу матері відведена, як правило, епізодична роль, то в Галини Пагутяк він набуває більшої ваги. У реальному, Серединному, світі Олімпія — працівник книжкового видавництва, звичайна жінка, яка разом зі своєю донькою живе в хронічній фінансовій скруті й намагається прищепити дитині інші цінності — духовні. Реальний світ навряд чи можна трактувати з погляду Олімпії як свій. У ньому вона позбавлена власної долі; письменниця уникає подробиць в описі життя цього персонажа в Серединному світі, акцентуючи лише на її фізичному існуванні (піклування про їжу й одяг для Люцини, заробляння коштів тощо). Основна ж увага прикута до іншої Олімпії — тієї, якою вона була до життя в ньому й якою вона знову стане в Королівстві. Її відправлення до ірреального світу пов'язане з пошуками доньки, що наближає Олімпію до казкового типу героя-пошукувача й водночас відрізняє її від нього. А. Гусарова, аналізуючи типи героїв фентезі, слушно зауважила: *«Фактична різниця між казковим підходом до зображення героя й підходом фентезі на цьому етапі є те, що минуле героя казки не цікавить, тоді як для поетики фентезі з метою ціннісного розмежування „свого“ й „чужого“ світу необхідне хоча б пунктирне накреслення життєвих обставин»* [2]. Цієї концепції дотримується Галина Пагутяк, подаючи історію королеви Олімпії, яка змушена покинути Королівство, коханого чоловіка короля Даниїла й сина, принца Серпня, аби зберегти лад і спокій у державі. Свою історію Олімпія розповіла синові, потрапивши до Королівства в пошуках доньки. Її повернення рятує державу від захоплення влади крутиголовцями, відновлює гармонію й рівновагу у світі. На матір, отже, покладена місія визволительки ідеального світу Королівства. Архетипний код Олімпії у творі асоціюється із Земною Матір'ю [1], що здатна допомагати, бути джерелом духовності.

У романі згрупована велика кількість персонажів другого плану. Так, наприклад, *«шанований у певних колах опир фон Стронціус»* — *«вже не боєць, а консультант [...] Джерело мудрості»* [6, с. 14]. Він не розлучається зі своїм комп'ютером Макінтошем, не уявляє свого життя без *Вампірнету*. Герой мешкає разом із іншими упірями, довгоमुдами, слинявцями, велетенськими павуками, щурами. Мортіус — він же Грицько Ковнір — *«чоловік середніх літ, лисий, низенький і вже трохи огрядний»* [6, с. 23], автор захоплюючих статей тижневика *«Посейбічні й потойбічні новини»*, за основним фахом слюсар-водопровідник, *«умів догодити читачам і по той бік, і по сей, бо писав лише десять відсотків правди, як, зрештою, більшість репортерів. Йому потрібно було багато-багато грошей»* [6, с. 11]. Олівія-Гізелла-Павлонія — остання Велика відьма в цьому світі з тих, хто не має страху, бачить речі та людей наскрізь. Вона та її донька Гортензія — сусіди Люцини та її матері. Закомплексована, сором'язлива, самотня Гортензія мала найбільшим бажанням оселитись у хатинці серед лісу неподалік від лісового

струмка, збирати трави, купатися в росі на світанку. Вони, як і домовик Спрячик, Матримонія, спеціаліст зі шлюбів, крутиголовці, наділені канонічними рисами, виступають носіями певних сюжетних функцій є компонентами-зв'язками (Оксана Цалапова [13, с. 154]) — скаржники, наклепники, зрадники — і є рушійними силами подієвих рядів.

Поширеним варіантом подання інформації у фентезі є введення персонажів-«екскурсоводів», роль яких — повідомлення про світ, у якому перебуває персонаж [9, с. 154]. У «Королівстві» такою функцією наділена, зокрема, бібліотекарка Соня, з якою Люцина знайомиться на шляху до королівства. Із її уст дівчина багато довідується про крутиголовців, упирів, яких необхідно остерігатися на шляху до Королівства, про «Енциклопедію Королівства», якою Соня опікується, як і всіма книгами.

Осібне місце в системі персонажів посідають коти: кіт Фронціус, тигр Колобок, король котів Сиволап, тигриця Іляна. Кіт як персонаж літературного твору має давню міфологічну основу. Наприклад, у японців він — лиха істота, наділена надприродною силою. У Китаї, навпаки, збереглося повір'я про здатність цієї тварини проганяти злих духів. Єгиптяни вшановували богиню Бат у образі жінки з котячою головою, а саму кішку вважали священною. Міфологи припускають, що кіт-зміборець, який часто побутує в східнослов'янських казках, має тісний зв'язок із «котом — месником богів», про якого йдеться у «Книзі мертвих» [5]. Доволі поширеним є казковий образ kota, що дістався героєві як спадок («Кіт у чоботях»). Учений кіт — у «Руслані і Людмилі» О. Пушкіна; усміхнений, здатний розважити не лише розмовами, а й філософськими умовиводами — Чеширський Кіт (Л. Керолл «Аліса в Країні див»). У дитячому фольклорі (зокрема, колискових піснях) кіт — своєрідний оберіг, що мусить прийняти на себе все можливе лихо:

*Ой на kota воркота —
На дитину дрімота.
Ой на kota все лихо —
Спи, дитино, тихо.*

У романі «Королівство» коти Фронціус, Колобок і Сиволап наділені жанровим амплуа добротворців-помічників (за Лідією Дунаєвською), що зумовлює їхню типологічну схожість із героями чарівних казок. Вони допомагають головним героям у найбезвихідніших ситуаціях, охороняють, інколи навіть рятують їх від ворогів, виявляючи при цьому спритність, кмітливість, спостережливість: *«Коти — найкращі охоронці в світі. Вони вгадують лихі думки, їх не можна підкупити лестоцями, і вони захищатимуться до останку»* [6, с. 42].

Виразником авторської концепції виступають міфологічні образи ельфів-переліток на чолі зі своїм королем. Їхнім творінням став королівський

сад, де панувала гармонія, ніхто не калічив ножицями крони дерев, не шикував їх у рівні ряди. Письменниця із сумом констатує: *«Колись давно й люди не соромились співати деревам, шануючи їх і дбаючи про добрий настрій. А потім у них з'явилися важливіші справи — наживати майно. Доки вони так робитимуть, нікому коло них не буде добре: ні звірятам, ні рослинам, навіть горам та рікам»* [6, с. 347].

Ельфи-перелітки та їхній король — уособлення ідеальної моделі людей і їхніх стосунків, позбавлених озлоблення, заздрощів тощо: *«Якби не дивовижна врода їхніх облич, що аж випромінювала світло, такі перелітки могли б розчарувати любителів казок. Але ні: кожен, хто бодай раз мав щастя побачити ці обличчя, не міг уже до смерті їх забути. То не була краса людини, а **магічна** краса, яка викликала в серці тугу за чимось давно вже втраченим. Вони нагадували про те, якою могла б стати людина, якби на світі не було зла й ненависті»* [6, с. 347]. Письменниця наголошує на простоті вбрання короля: скромна срібна корона, плащ — такий самий, як у всіх, тільки білий. Одягнувши його в такі шати, Галина Пагутяк наголошує на чистоті й святості (білий колір — символ створеного Богом світу, осереддя світлого «правового» світу [12]). «Світлим» світом у Королівстві є сад переліток, у якому рослини мають душу й ображаються, коли не зважають на їхні права; вони живуть у злагоді між собою, а людина, потрапляючи туди, відчуває себе комфортно й затишно. Письменниця на прикладі міфологічних образів розкриває утопічну модель соціуму. Видається слушним акцент Є. Поветкіна на політичному «присмаку» роману «Королівство». Прийом, що влаштовує Король переліток Серпневій й Сиволапу, дослідник називає політичною подією, водночас наголошуючи й на ньому як на явищі природи, зрушенні в космосі, рухливій і живій суті всесвіту, що може відбутися за життя людини лише один раз [7].

Алегоричний відтінок має образ кольорових мишей, що живуть на голові бібліотекарки Соні. Вона називає їх полохливими, беззахисними, непристосованими до життя. Кольорові миші — не новий образ у літературі. Свого часу він з'явився в поезії Ліни Костенко з аналогічною ж назвою. Кольорові миші в Галини Пагутяк — символ небуденності, творчості, що протиставляється усьому сірому.

Таким чином, у романі фентезі Галини Пагутяк «Королівство» вибудована певна ієрархічна система персонажів. На тлі сюжетного розвитку подій головні персонажі (Люцина, принц Серпень, їхня мати Олімпія, Марко) виконують певні функції (рятують Королівство від крутиголовців, захищають книгу, віднаходять доньку), що свідчить про наслідування фольклорної чарівної історії. Утім, на їх моделюванні позначилася й оригінальна авторська позиція з відповідною індивідуалізацією характерів і вчинків, що дає підстави говорити про відбиток романної форми. Персонажі другого плану (коти, ельфи-перелітки, Мортіус та ін.) і третього (дов-

гомуди, упирі, відьми тощо) наділені магічними рисами й є типовими для фентезі; вони — своєрідний генетичний фонд образності твору, що утворився на підставі взаємодії сакрального й профанного світів. Дії та вчинки персонажів зумовлені їх сюжетними функціями, що часто збігаються з функціями героїв чарівних казок. Окрема категорія образів (кольорові миші, книжкові гноми) підпорядкована розкриттю авторської концепції. Запозичивши їх із фольклору та міфології, письменники моделює вторинний фантастичний світ (Граничний світ, Королівство, Імперія), який у творі тісно переплітається з реальним (Серединний світ).

Список літератури

1. БИРКХОЙЗЕР-ОЭРИ, С.: *Мать: архетип. образ в волшебных сказках*. [Електронний ресурс.] In: <http://psiland.narod.ru/psiche/Sibylle/index.htm>. Загл. с экрана. Дата обращения: 09.09.14.
2. ГУСАРОВА, А. Д.: *Герой фэнтези. К вопросу о художественном методе русской фэнтези*. [Електронний ресурс.] In: *Проблемы детской литературы и фольклор*. Петрозаводск 2009, <http://www.proza.ru/2010/06/10/1441>. Загл. с экрана. Дата обращения: 21.11.14.
3. ДУНАЄВСЬКА, Л.: *Українська народна казка*. Вища школа. Вид-во при КДУ, Київ 1987.
4. ЄВШАН, М.: *Українська література в 1910 році*. In: *Євшан М. Критика, Літературознавство, Естетика*. Київ 1998, с. 239–246.
5. *Kit: [міфологія]*. [Електронний ресурс.] Режим доступу: <http://www.about-ukraine.com/index.php?text=1723>. Назва з екрана. Дата звернення: 07.09.13.
6. ПАГУТЯК, Г.: *Королівство*. Теза, Вінниця 2010.
7. ПОВЕТКІН, Є.: *Погляд на світ із юності*. [Електронний ресурс.] Режим доступу: http://kut.org.ua/books_a0112.php. Назва з екрана. Дата звернення: 09.09.13.
8. ПРОПП, В. Я.: *Исторические корни волшебной сказки*. Изд-во Ленингр. ун-та, Ленинград 1986.
9. РАТКЕ, И.: *Гарри Поттер и расколдовывание мира*. In: *Вопросы литературы*, 2005, № 4, с. 149–160.
10. СИЛАНТЬЕВ, И. В.: *Сюжетологические исследования. Языки славянской культуры*, Москва 2009.
11. СИТНИК, Н. В.: *Фентезі Д. Р. Р. Толкіна: архетиповий вимір художньої структури. Автореферат на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук за спец. 10.01.04 — література зарубіжних країн*. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь 2009.

12. *Символіка кольорів*. [Електронний ресурс.] Режим доступу: <http://www.about-ukraine.com/index.php?text=363>. Назва з екрана. Дата звернення: 05.08.13.
13. ЦАЛАПОВА, О.М.: *Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський): дис. канд. філол. наук: 10.01.01. ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка», Луганськ 2010.*

Specificity of Modelling Characters in Fantasy for Children and Teen

Vitalina Kyzyllova

This article tells about a fantasy novel “Kingdom” by Galina Pagutiak. This novel is for teens’ audience with the peculiarities of modeling characters. They underline the inheritance of a folk tale, the author’s originality with individualization of characters and actions, that allows to speak about the imprint of a novel form.

Key words: literature for children and teen, novel, fantasy, tale, character.

Специфика моделирования персонажей в фэнтези для детей и юношества

Виталина Кизилова

В статье рассматривается роман фэнтези Галины Пагутяк «Королевство» для подростково-юношеской аудитории в аспекте особенностей моделирования персонажной сферы. Сделано акцент на наследовании фольклорной волшебной сказки, авторском своеобразии с индивидуализацией характеров и поступков, что дает основание говорить об отпечатке романной формы.

Ключевые слова: литература для детей и юношества, роман, фэнтези, сказка, персонаж.

Ніна Козачук

Антиколоніальні мотиви у драмі «Олена Степанівна» Олеся Бабія

Статтю присвячено аналізу антиколоніальних мотивів у драмі Олеся Бабія «Олена Степанівна». Письменник, який сам був Січовим Стрільцем, відтворив антиколоніальні настрої не лише Січових Стрільців, але й східних українців, які воюють зі своїми братами у складі російського війська.

Ключові слова: антиколоніальні мотиви, Січові Стрільці, Олена Степанівна, Олесь Бабій, драма для читання, антиколоніальна драма, еміграційна драма.

Драматургія О.Бабія на сьогодні залишається поза літературознавчим дискурсом майже не поміченою. У довідкових виданнях вміщено лише короткі біографічні довідки про О.Бабія авторства Б.Волинського, В.Габора.

П'єса «Олена Степанівна» (1966) містить відверті антиколоніальні настрої. Якщо антиколоніальні мотиви в українській прозі досліджені вже достатньо ґрунтовно (В.Даниленко, Я.Поліщук, М.Шкандрій), то творчість українських драматургів ще потребує постколоніальної рецепції. Таке прочитання драми «Бояриня» Лесі Українки маємо в статті О.Юрчук [8], згаданій праці М.Шкандрія. Мета статті — розкрити антиколоніальні мотиви в п'єсі «Олена Степанівна» О.Бабія.

О.Бабій був Січовим Стрільцем. Після стрілецького походу на Київ потрапив у польський полон, звідки втік. Був одним зі старшин УГА, написав поему «Повстанці» (1956), драму «Олена Степанівна» (1966).

Олена Степанівна (7 грудня 1892, с.Вишнівчик, Перемишлянський повіт, нині Перемишлянський район, Львівська область — 11 липня 1963, Львів) — український історик, географ, громадська та військова діячка, перша у світі жінка, офіційно зарахована на військову службу в званні офіцера, четар Української Галицької Армії. Учасниця Карпатської воєнної кампанії. Брала участь у битві під Комарниками. Відзначилася відвагою у боях за гору Маківку (квітень–травень 1915), згодом стала хорунжим. 29 травня 1915 р. під час бою під Лисовичами на Болехівщині потрапила до російського полону.

П'еса на одну дію «Олена Степанівна» — це драма для читання, драма ідей. Надто довгі діалоги, з яких стають відомими події боїв на горі Маківці, Ключ, російсько-австрійські стосунки, також у творі розкриваються інші сторінки життя Січових Стрільців. Так, згадано випадок, коли в селі Синевідську на осиках повісили двадцять бойків лише за те, що вони називали себе русинами, а не австріяками, а в Перемишлі мадярські гусари порубали українців, ніби русофілів. Також зазначено, як у стрийській в'язниці гинуть українці, названі прихильниками Росії, зрадниками Австрії. Саме цю п'есу можна назвати антиколоніальною. Адже кожен із героїв чітко висловлює свою ненависть до імперії — хоч Російської, хоч Австро-Угорської. Якщо на початку твору й показано, що в кімнаті діди́ча висять портрети Т. Шевченка, М. Шашкевича та Франца Йосифа, але надалі й про австрійського цісаря добрих слів не можна почути.

Уже перші коментарі УСусів про полонених росіян показують їхнє ставлення до завойовника: *«Дивись, які ті кацапи тепер смирні, лагідні, а на горі Маківці пробили січовиків багнетами, кулями бивали! Москаль тільки тоді добрий, ласкавий, коли боїться когось!»* [1, с. 5]. Далі росіянина відверто називають *«ворогом України»* [1, с. 40].

Навіть цивільне населення, втомлене війною, коментує спустошливу політику росіян: *«московські орди знов налітали, як саранча»* [1, с. 8]. Самі ж вояки говорять про противників із гумором: *«Захотілось московському ведмедеві солодкого меду, ну, й він закрався в нашу карпатську пасіку, але заки ведмідь устиг наїстись меду, то ми набили його так по лобах, що той ведмідь ледве живий втік з пасіки і не скоро вилизеться з ран»* [1, с. 11].

Із розмови джури й обозника стає відомо, як харчувалися Січові Стрільці: *«Цей хліб їще з минулого тижня, черствий, сало — тверде, як підосива, трохи стухле...»* [1, с. 14], була й військова кухня, але бойки дбали про Січових Стрільців, і, незважаючи на грабунки російського війська, зносили їм харчі.

Успіхи українського війська підкреслюють також представники інших народів, що належать до складу Австро-Угорської імперії: *«Усе наше славне січове стрілецьтво билось так завзято, що навіть офіцери мадяри і німці з Відня все говорять, що Українські Січові Стрільці — то найліпше військо в цілій австрійській армії, що навіть найясніший пан цісар Францішок Йосиф вихваляє український легіон, особливо Олену Степанівну»* [1, с. 16–17]. Про російське військо мовлено з іронією, молоді стрільці розповідають, як з нагоди уродин царя Миколи усі військові отримали чималу порцію горілки та були п'яні, а січовики *«з апетитом їли з московських кітлів смачну зупу, зварену для російських офіцерів-фронтовиків і пили зі солдатських котьольків чай та реготілись, як на весіллі»* [1, с. 18]. Розповідають молоді бійці й історію, як вони вночі напали на хату, де розташувалися російські воїни, *«але московські солдати не хотіли битись із нами, запросили нас до*

своїєї квартири, почастували нас водкою, чаєм і махоркою, у розмові говорили, що австріяки такі самі люди, як росіяни, лаяли російського царя, нарікали, що їм обридла війна, військова служба, і, віддавши нам зброю, благали нас, щоб ми взяли їх у полон, бо вони хочуть жити в австрійському таборі, а не гинути в боях за царя-батькушу та його дорадника Альошу Роспутіна» [1, с. 19]. Найкумеднішим у цій історії-оповідці є те, що командир отримав за це золоту медаль.

Крім того, О. Бабій змальовує жінку-воїна, яка виявляється невтомним борцем за визволення рідної землі. Молоді підлеглі так змальовують цю жінку: «і навіть Олена Степанівна доказала, що вона войовнича дівчиця та що вона варта бути не тільки хорунжим, але й генералом» [1, с. 16]. Сама ж Олена Степанівна у статті «Жінка-воєк» написала: «Це ж знана річ, що ми потрапимо бути жінками, матерями, товаришами в різних ділянках праці, не тільки послухними, але й творчими, не тільки виконавцями чийсь волі, але відповідальними одиницями, що самі комбінують, організовують та проводять у життя свої думки. Вміємо бути рішучими, меткими, відпорними, впертими й неуступливими, як ті, що вибирають діло під гаслом: „цінна кожна хвилинка, бо криє в собі смерть!“ А тим ділом між іншим є і війна» [7, с. 3]. Ніякі умовляння (навіть зізнання діди́ча в коханні, прохання йти за нього) не переконали дівчину кинути військо. Героїня не бачить іншого виходу, як боротись до останнього, бо дала присягу. Звістка про розправу над її селом, котре спалили росіяни, та батьками, яких вивезли до Сибіру, і про заслання А. Шептицького робить Степанівну ще більше упевненою у своїх діях. Діди́ч Петро Жарський дивується: «Багато мужчин, не видержавши воєнних трудів, військової жакливої дисципліни, капральщини, кінчають життя самогубством або дезертирують з австрійської армії, а ви, молода студентка, сама зголосилась добровільно до служби в українськiм леґіоні. Це для мене якась загадка, одна з незбагнаних тайн української дійсності злочинної сучасної воєнної пори» [1, с. 28]. Отож, жорстокість часу, коли молоді дівчата замість книг беруть до рук зброю, не вкладається в рамки розуміння. Для більшості чоловіків роль жінки обмежується материнством, щасливим подружнім життям. Але галицькі дівчата, виховані «Пластом», бачать для себе й іншу можливість проявити власну індивідуальність — служити Батьківщині нарівні із чоловіками. У той же час автор дає зрозуміти, що його героїні не чуже прагнення до материнства (у сцені, коли вона заколисує немовля, співаючи колискову). Дівчина пригадує тоді власний дім, як вона доглядала менших братів і сестер. Мабуть, вона перебільшує, коли відповідає діди́чу: «Я створена для боротьби, для чину, для війни. Моїм призначенням є спалити своє життя як жертву на престолі боротьби за волю нашого народу. Кохання — то тільки тягар і перешкода для тих людей, які прагнуть у життю щось здобути, створити. Мене манить краса чину, руху, змагання, хвиля буйного життя, мене манить простір і далечинь, а Українські

Січові Стрільці — то хвиля того буйного життя, то втілений порив у далечинь, у простір, то уособлений рух боротьби, пориву до чину, тому я рішена бути вірною самій собі, жити лише у ріднім мені середовищі Січових Стрільців, а в потребі і згинуту у боротьбі от так, як гине птиця на льоту до вирію під час бурі і туч» [1, с. 34–35]. Насправді, із біографії Олени Степанівни відомо, що після війни вона змінила свою думку про жіноче щастя й народила сина.

О. Бабій устами різних героїв сатирично змальовує різних представників російського війська. Так, Анна розповідає про квартиранта російського офіцера Мікояна, вірменина за національністю, котрий нахвалявся, що їхнє військо легко перемаже Січових Стрільців: *«Почувши свист куль, російський офіцер-вірменин так злякався українського легіону, що навіть не вдягнувши штанів з лямпасами і не взувши чобіт, утік через вікно, залишив у кімнаті мундир, обліплений царськими медалями, а в кишенях того мундиру залишив якісь пляни, мапи, листи і револьвер» [1, с. 37]. Інший російський полонений, штабскапітан Суворін, зізнається, що в нього дружина українка, і він почув слова «Слава Україні» й отямився в полоні Січових Стрільців. У своїй промові росіянин намагається показати власну любов до України, але робить це по-споживацьки: «Я очень любил і люблю українцев, малоросов, малорусские п'ясні, пірогі, Галіцію, Карпати, это тоже русская земля, а украинци, малороси, это тоже русские люди» [1, с. 61].*

Олену Степанівну рятує з полону чотар Омелян Кучерішка із сотнею бойків та підгорян, отже, війська все ж формувалися за етнографічним принципом. Навіть героїчна жінка-воїн побоюється московського полону: *«хвилево я була попала в таку знеохоту, що я стискала в руці кріс, задумувала застрілитись, щоби москвини і монголи не погнали мене у Сибір у табори або і не повісили мене на дереві» [1, с. 41].*

У творі згадується, що українських військ було 30 тисяч добровольців, але вони відмовились скласти присягу на вірність Австро-Угорській імперії, адже, як говориться у творі: *«бо та держава, то не рідна матір, але злюща мачуха для нашого народу» [1, с. 56], і їх розпустили чи розкинули по полках австрійської армії, зрозуміло, що такого війська боялась би будь-яка імперія. Зневажливе ставлення до імперії проявляється й у назві народу — «австрійки» [1, с. 44]. Згадується, що австрійська комендатура загнала українські війська на Закарпаття, де відбувалися військові вчення у Варпаланці, Горонді, Хусті та Страбичеві. Головні бої відбулись у просмику Ужок, біля сіл Сеничева, Веречок, на горі Кливі та Ключ. Привертає увагу опис самих українських військових: «наші добровольці йшли в цивільних, студентських і селянських одягах, із рушницями на мотузках» [1, с. 44], «січовики йшли до наступів зі стародавніми австрійськими рушницями Вендлями на один набій, настромивши на ті рушниці заржавілі, покривлені багнети з часів цісареві Марії Тереси» [1, с. 44–45]. Побут січовиків розкривається Оленою Степанів-*

ною: «Я ночувала на полонині в шатрі, яке збудував мені мій джура. До сну заколисували мене шуми смерек і сосон, а в недалекому борі вили й гавкали від стужі й голоду хижі вовки» [1, с. 45]. Змінилась і думка про силу війська Січових Стрільців: якщо спочатку вони погрожували стерти в порошок українців, то потім росіяни наступали вже на відділи віденьких німців, поляків, угорців, «як москалі лише довідались, що проти них ідуть Українські Січові Стрільці, то російське військо втікало без одного вистрілу» [1, с. 45]. Зрозуміло, що це гіпербола, але в такий спосіб автор творить міф про нездоланну армію Українських Січових Стрільців. Далі показано, що російського війська боялися німці, чехи, словаки, але українці «з патріотичним одушевленням, впевнені в перемозі, грімко, гордо відповідали: „ми ідемо на Київ!“» [1, с. 46]. Після поразки коло села Воловець, коли полонених січовиків забирають у Ялттуровські табори, дівчина робить висновок: «Росія — то страшна сила, і, що наш український легіон не скоро здобуде Київ» [1, с. 46]. Змінилось ставлення і до дівчини-воїни, спочатку про Олену Степанівну казали, що з її «воювання не матимуть користі ані Україна, ані Австрія», «через таких войовників, як Олена Степанівна, цісар Франц Йосип програв війну і піде з торбою у бойків просити хліба» [1, с. 46]. Пізніше в народі стає відомою пісня про дівчат Січових Стрільців: *Хто у бій іде, хто вперед веде?*

Диво, то наші дівчата:

Личенько, як мак, кругом козак,

Душа стрілецька, завзята [1, с. 47].

Роздуми про колоніальне становище України тривожили Олену Степанівну ще в гімназії. Вона порівнює історію інших поневолених народів (французів англійцями, болгарів і сербів турками) і розуміє, що українці надто довго були під російською окупацією, народ «вмів тільки пасивно ненавидіти ворогів, нарікати на них» [1, с. 51]. Дівчина робить висновок, що це покута для українців за гріхи їхніх предків. Пізніше вона порівнює бій на горі Маківці з козацькими часами, як і в багатьох драмах цього часу втіленням ідеї незалежності стає гетьман І. Мазепа: «*Та ж то після битви коло Полтави за часів гетьмана Івана Мазепи, тут коло бистрої гірської річки Опір, на горі Маківці уперше заговорила українська зброя і український легіон своєю кров'ю почав писати нову прекрасну сторінку історії України, бо по сотнях літ поневолення український нарід тут уперше свідомо бореться за вільну українську державу [...] Рівночасно я зрозуміла, що в боях у Карпатах боролись і боряться Українські Січові Стрільці проти навали азіатства не тільки за волю Галицької Країни, але й за волю Соборної України*» [1, с. 54].

Братовбивчий характер війни змушує окремих українців із російського війська переходити на бік Січових Стрільців, як от, Богдан Чайченко: «*На горі Ключ з моїх очей впала московська заслона, яка віддаляла мене від вас. Я українець такий, як ви, тому не можу вбивати українців. Прийміть мене до вашого легіону*» [1, с. 55]. Цей чоловік оповідає, що в Наддніпрянській

Україні *«ненавидять царя, московську державу та нетерпеливо ждуть на той день, коли Українські Січові Стрільці визволять всю Україну від царського панування»* [1, с. 55]. Тут протиставляються українці західні, котрі служать Січовими Стрільцями, і східні, які покійно служать російській армії, борються проти Українських Січових Стрільців і проти Австрії й Німеччини та мріють визволити своїх братів з австрійського й німецького гніту. Як бачимо, російська пропаганда досягла свого — дезінформувала значну частину населення, зробила з них слухняних рабів, які насправді воювали проти своїх братів-українців. У той час Січові Стрільці зазначають, що виконують *«лиш те, що нам сумління велить, а не те, що наказує австрійський цісар чи німецький кайзер»* [1, с. 55–56]. У драмі цитуються слова австрійського генерала Фляйшмана, який після бою на горі Маківці порівнює Українських Січових Стрільців із левами, із шумною бурею, які примусили ворога відступити з Карпат. Олена Степанівна вірить, що слава УСУ-Сів *«блиститиме навіки в історії України, а не в історії Австрії»* [1, с. 57]. Андрій Мельник розрізняє дві імперії: *«Росія — ворог Австрії і ворог України, а в Австрійській державі українці все-таки мають такі вольності і права, що можуть жити, вирощувати сили українського народу, творити свою культуру, будувати основи своєї будучини»* [1, с. 57]. Частина Січових Стрільців вважає, що від австрійців треба лиш отримати зброю, а тоді виступити проти Австрії. Розкриваються мрії Стрільців про знищення Австрії та Німеччини та створення української армії й української держави. Йдеться тут і про новий тип українця, *«який приймає життя — як вічну боротьбу, а світ — як поле боротьби»* [1, с. 59]. Слова простої гімназистки Ганни розкривають ставлення бойків до росіян: *«Хай вічно живуть Українські Січові Стрільці і хай проганяють з України кацапську погань так, щоби в Карпатах більше і московським духом не смерділо»* [1, с. 63]. Ця ж дівчина звинувачує брата — дідица Жарського, у тому, що він називає австрійського цісаря найяснішим паном, а в день іменин цісаря вивішує австрійський прапор і молиться в церкві за здоров'я Франца-Йосипа. Як і в більшості героїнь тогочасних п'єс, батько Ганни — колишній австрійський офіцер.

Письменник не тільки обґрунтовує потребу національного визволення, але й вдається до опозиції російському колоніальному дискурсу. Прості Січові Стрільці, дізнавшись про спалення села та заслання митрополита, обіцяють: *«Ми москалям відплатимося, ми виженем їх із нашого краю!»* [1, с. 26]. О. Бабій створив яскравий образ жінки-воїна, розкрив побут Січових Стрільців, відтворив їхні ідеї, стремління, а також показав їхні взаємини з бойками, котрі рівняються на своїх героїв, допомагають їм у всьому. Протиставляються справжнім героям московські воїни, котрі стають дезертирами, адже вони захищають жорстоку імперію, яка тримається на страху. У той же час Австро-Угорська імперія показана як менше зло, адже українці тут отримують патріотичне виховання, знають власну історію, не втра-

чають віри в здобуття незалежної держави, як пише М. Шкандрій: «Зате в Західній Україні такої відвертої заборони не було, бо Австро-Угорська імперія підтримувала кволий варіант українського руху як противагу польському впливу» [7, с. 53].

Вважаємо, що на сьогодні перспективними є вивчення антиколоніальних мотивів та аспектів в українській драматургії, особливо що стосується західноукраїнської драми 20-х – 30-х років ХХ століття та еміграційної драми, де письменники мали можливість відкрито висловлювати свої думки.

Список літератури

1. БАБІЙ, О.: *Олена Степанівна. П'єса в одній дії*. Самостійна думка, Чикаго 1966.
2. Бабій, Омель. In: *Енциклопедія Українознавства: Словникова частина*. Львів 1992. В 11 т. Т. 1, с. 79.
3. ВОЛИНСЬКИЙ, Б.: *Бабій Омель*. In: *Тернопільський енциклопедичний словник*. У 4 т. Т. 1: А–Й. Збруч, Тернопіль. 2004, с. 61.
4. ГАБОР, В.: *Бабій Омель*. In: *Українська журналістика в іменах*. Вип. 2. Наукова бібліотека імені Василя Стефаника, Львів 1995, с. 13–15.
5. ЖУЛИНСЬКИЙ, М.: *Бабій Омель*. In: *Українська літературна енциклопедія*. У 5 т. Т. 1. Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, Київ 1988, с. 105.
6. СТЕПАНІВ, О.: *Жінка-воjak*. In: *Назустріч*. 1934, № 12, с. 3.
7. ШКАНДРІЙ, М.: *В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби*. Факт, Київ 2004.
8. ЮРЧУК, О.: *Антиколоніалізм у творчості Лесі Українки (за драматичною поемою «Бояриня»)*. In: *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 55. Філологічні науки, Житомир 2011, с. 163–166.
9. КНИШ, І.: *Життя й легенда Олени Степанів*. <http://www.exlibris.org.ua/text/olenastepaniw.html>.

Anti-Colonial Motives in the Drama “Olena Stepanivna” of Oles Babi

Nina Kozachuk

The article analyzes the anti-colonial motives in the drama “Olena Stepanivna” of Oles Babi. The writer, himself a Rifleman, reproduces anti-colonial sentiments not only of the Sich Riflemen, but he also reproduces anti-colonial sentiments of the eastern Ukrainians who fight with their brothers as a part of Russian troops.

Key words: anti-colonial motives, Sich Riflemen, Olena Stepanivna, Oles Babi, drama for reading, anti-colonial drama, emigration drama.

Антиколониальные мотивы в драме «Олена Степанівна» Олеся Бабя

Ніна Козачук

Статью посвящено анализу антиколониальных мотивов в драме Олеся Бабя «Олена Степанівна». Писатель, который сам был Сечевым Стрельцом, отобразил антиколониальный настрой не только Сечевых Стрельцов, но и восточных украинцев, которые воюют со своими братьями в составе русской армии.

Ключевые слова: антиколониальные мотивы, Сечевые Стрельцы, Олесь Бабий, драма для чтения, антиколониальная драма, эмиграционная драма.

Юлія Коруняк

Народнопісенна поетика шевченківського тексту в літературознавчому мисленні М. Коцюбинської

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецепції художнього освоєння народнопісенної традиції у творчості Т. Шевченка літературознавцем М. Коцюбинською. Здійснено спробу визначити основні домінанти літературно-фольклорних взаємин у творах поета крізь призму літературно-критичних поглядів вченої.

Ключові слова: Т. Шевченко, фольклор, народна пісня, імпровізація в народному дусі, фольклорна стилізація.

Загальновизнано, що між творами національного фольклору та художньої літератури існує тісний зв'язок, феномен якого описав ще М. Грушевський у першому томі «Історії української літератури»: *«Між писаною і неписаною словесністю завжди існує певний зв'язок, часом дуже тісний і нерозривний — певна дифузія, ендосмос і екзосмос, процес просочування з однієї сфери до другої»* [2, с. 21]. Цю думку яскраво підтверджує творчість багатьох українських письменників, зокрема й Тараса Шевченка, для якого національний фольклор був важливим джерелом творчих інтенцій.

Спорідненість Т. Шевченка з народною піснею — одна з важливих проблем шевченкознавства, найповніше досліджених, проте далеко невичерпаних. Відомі різні оцінки, різне трактування ролі, що відіграла народна пісня у становленні Т. Шевченка як поета. Були спроби ототожнити творчість поета з пісенною традицією, а його самого — із народним співцем-кобзарем. Проте завжди переважало намагання накреслити якісь демаркаційні лінії між цими видатними художніми явищами, виявити принципову відмінність між ними при внутрішній спорідненості. У міру того, як поглиблювалося розуміння народності Т. Шевченка, чіткіше вимальовувалась і картина його художніх взаємин із народною піснею. Уже М. Костомаров висловив деякі принципові положення щодо індивідуального освоєння поетом фольклорних мотивів та засобів: *«Шевченко не тільки напитан народної малоросійської поезиї, но совершенно овладел ею, подчинил ее себе и дает ей изящную образованную форму»* [3, с. 177]. У цьому ж напрямі розвивається й думка Ф. Колесси, на ґрунті аналізу численних паралелей між творчістю

Т. Шевченка та народною пісню. Близку спостереження над трансформацією народнописенної образності в поезії митця знаходимо в М. Максимовича, О. Бодяньського, І. Срезневського, П. Куліша, І. Франка, М. Рильського. Досить повно й ґрунтовно вивчено фольклорні джерела творчості Т. Шевченка й у пізніших дослідженнях Ю. Івакіна, Г. Сидоренко, Б. Навроцького, П. Одарченко, Є. Шабліовського та інших.

Важливою віхою в науковому осмисленні художньої рецепції елементів народнописенної поетики в ліриці поета стали дослідження М. Коцюбинської, яка здійснила ретельний аналіз Шевченківського тексту в означеному ракурсі.

Осмислюючи неповторність Шевченкової поетики, М. Коцюбинська вказує на особливе художнє освоєння ним фольклорної традиції, далеке від сліпого копіювання фольклорних образів. *«Шевченко поклав початок тому синтетичному мистецькому переосмисленню фольклору, яке почалося в поезії з кінцем XIX — початком XX ст. і триває понині. Фольклороподібність поступово відступає на другий план. На перший план висуюються внутрішні потужності фольклорної образності»,* — доводить М. Коцюбинська [5, с. 61].

Дослідження фольклорно-літературних взаємин у творчості Т. Шевченка здійснюється вченою за такими напрямками:

1. З'ясування ідейно-естетичних факторів, що визначили орієнтацію поета на фольклор;
2. Визначення способів освоєння поетом фольклору.

Пропонуємо ознайомитися з літературно-критичною позицією М. Коцюбинської щодо наукового потрактування Шевченкового фольклоризму відповідно до виокремлених напрямків.

Аналізуючи питання художньої трансформації фольклору в поетичній системі Т. Шевченка, М. Коцюбинська фольклоризм творчості поета ні в якому разі не зводить до суми певних чисто фольклорних елементів, що веде до ігнорування його світоглядного аспекту, ігнорування того факту, що їхнє освоєння було не просто загальною, а мистецькою традицією, яка виражає органічну єдність письменника з народом. Вчена зазначає, що фольклоризм Т. Шевченка не був лише справою індивідуальних смаків поета. Він відповідав основним художнім змаганням доби. *«Як і кожен великий поет, він природно увійшов у коло поетичного мислення своєї доби. Адже письменник зростає в літературній атмосфері своєї доби і неминуче оволодіває її художньою мовою»* [6, с. 68].

Тому не підлягає сумніву той факт, що важливим чинником у культивуванні поетом народної пісні стало те літературне оточення, серед якого він дістав своє перше літературне виховання як поет, і що саме доба романтизму безпосередньо попередила й підготувала виступ Т. Шевченка, який

усвідомлює для себе високу вартість українських народних пісень і дум, їхнє неоціненне значення для українського літературного відродження.

Безперечно, романтичні ідеї якимось чином підказали Т. Шевченкові свідомий творчий підхід до фольклору. Загальноновизнано, що рання творчість поета найбільш фольклоризована. тому небезпідставно дослідниця висуває гіпотезу про так зване романтичне препарування народної пісні, або романтизацію фольклорних мотивів у поезії. *«„Фольклорне“ і „романтичне“ — ці начала у творчості Т. Шевченка іноді зливалися, іноді доповнювали одне друге — тобто активно взаємодіяли»* [6, с. 69].

Детально обґрунтована М. Коцюбинською лінія творчої еволюції у ставленні Т. Шевченка до фольклору, де вченою виокремлюється дві тенденції. З одного боку — дедалі глибше засвоєння фольклорних принципів виразності, гостроіндивідуальне переосмислення, розвиток фольклорного способу мислення. З другого — певне відокремлення двох стилістичних стихій: фольклорної й індивідуально-ліричної. Адже відомо, що з часом у Т. Шевченка зникає романтична універсалізація фольклорних засобів вираження, формується свідомий погляд мовби «збоку» на фольклор як на специфічне мистецьке явище. Показовими щодо виявлення цього мистецького принципу М. Коцюбинська вважає поезії «Чернець», «Іржавець», у яких, на думку дослідниці, відчутно різницю рефлексивної інтонації, авторської ліричної оповіді та стилізації народнопісенних образних форм, фольклорної умовності.

Проте в цілому Шевченкова поезія дуже близька до фольклорного стилю, вона, як зазначає М. Коцюбинська, *«пересипана фольклорними елементами»*, але це не означає, що в ній як цілісності домінує фольклорний стиль. За слушною пропозицією вченої, у ній варто розрізняти *«ліричний вірш як безпосереднє вираження і вірші, в яких думки й переживання опосередковуються фольклорними формами»* [6, с. 68]. Цей тип ліричних віршів переважав у ранній поезії Т. Шевченка, але не зникає він і на наступних етапах його творчості, при цьому йде на спад у період «трьох літ» і знову активізується в роки заслання, коли поряд із такими шедеврами лірики, як *«Якби зустрілися ми знову...»*, *«В неволі, в самоті немає...»* чи *«І небо невмите, і заспані хвилі...»* знаходимо й такі поезії в народнопісенному стилі, як *«Навгороді коло броду...»*, *«Якби мені черевики...»* та інші. Але й у них, за твердженням І. Франка, *«не знайдемо ні сліду тієї примітивної позаособовості, якою відзначаються справжні народні пісні»* [7, с. 102].

Небезпідставно М. Коцюбинська наголошує на тому, що в процесі еволюції стилю Т. Шевченка відбувається виокремлення двох стильових первнів — фольклорного й індивідуально-ліричного, в якому фольклорний первень трансформується, не втрачаючи, однак, зв'язку з народнопісенним генетичним кодом.

Загалом фольклор як структуротворний елемент стилю Т.Шевченка має широкий діапазон вияву. Така діалектична взаємодія двох начал, як зазначає авторка, виявляється в різних типах відносин поета з фольклором на жанрово-стильовому рівні. Для успішного аналізу своєрідності художніх взаємин поета з фольклором вчена пропонує класифікувати основні способи освоєння поетом фольклору за традиційним у літературознавстві принципом «ідентифікації» в літературному творі уснопоетичних за походженням елементів.

Запропонована дослідницею класифікація літературно-фольклорних взаємин у творчості Шевченка включає:

- імпровізацію в народному дусі;
- фольклорну стилізацію;
- цитування пісенної фрази;
- використання пісенного мотиву як зерна задуму.

Пропонуємо дослідити кожен з аспектів фольклоризму Шевченкового тексту крізь призму літературно-критичних поглядів М. Коцюбинської.

1. **Імпровізацію в народному дусі** дослідниця потрактує як постання на основі традиційного смислу нового варіанту фольклорного твору, який показує, що може дати геніальна художня особистість, захоплена духом, мелодикою, образністю народної пісні. М. Коцюбинська слушно зауважує, що певні фольклорні елементи, вливаючись у поетичне мислення Т. Шевченка та трансформуючись відповідно до його задуму, стають індивідуальними здобутками Шевченкової поетики, набувають нових відтінків значення, працюючи на повне, всебічне розкриття смислових та ідейних глибин центральної теми. Духом творчого співдіяння з народнопоетичним першотекстом овіяні, на переконання М. Коцюбинської, імпровізації Волоха з «Гайдамаків», а також такі шедеври Шевченкової пісенної лірики, як «Якби мені черевики», «І багата я», «Ой не п'ються пива-меди...», «Ой, одна я одна» й інші. Проте за слушною пропозицією М. Коцюбинської, подібну фольклорну імпровізацію не варто розглядати, як конкретний вплив на твори Т. Шевченка, така співтворчість стверджує лише те, що *«ці поезії Шевченка ідуть у річищі народного поетичного думання і почування, що це якийсь новий індивідуальний варіант пісні, нова поетична версія її»* [6, с. 78]. Такими своєрідними є художні взаємини поета з народною піснею, які відзначаються переплетенням, взаємодією двох тенденцій: *«„максимальне наближення до стихії, духу народної пісні“ та „постійне прагнення до її перетворення, переосмислення, підкорення своїм індивідуальним художнім завданням“*» [4, с. 106].

2. Аналізуючи фольклоризм лірики Т.Шевченка, М.Коцюбинська виокремлює й таку форму впливу народної творчості, як **фольклорна стилізація**. Т. Шевченко нерідко вдавався до стилізації та наслідування фольклорних творів, особливо в ранній період творчості. При цьому він черпав

із фольклору не лише теми, мотиви, образи, а й жанрові форми. *«Недарма перший з відомих нам творів Т. Шевченка написаний у жанрі романтичної балади»*, — стверджує М. Коцюбинська.

Точність, непідробність, максимальна близькість до народнопісенних джерел і водночас сміливе суб'єктивно-художнє втручання в пісенний матеріал М. Коцюбинська чітко простежує у стилізованих Шевченкових текстах. Діалектична взаємодія цих двох начал особливо помітна у ставленні поета до сталих формальних засобів. *«Він розуміє силу їхньої виразності, але не підкоряється їм, а навпаки (хай непомітно і тонко), підкоряє їх своїм завданням»* [4, с. 108].

Найбільш вдалим прикладом стилізації, на думку авторки, є поема Т. Шевченка «У неділеньку у святую», в якій поет дуже творчо підходить до орнаментативності своєї стилізованої думи. Індивідуально-поетична стихія владно входить у стилізацію: *«Творячи широкий малюнок народного життя, поет лише вплітає фольклорні елементи та стилізації народних пісень, але тут вони грають роль тільки дрібних інкрустацій»* [4, с. 107]. На переконання дослідниці, у ліричному творі органічно поєднується кристалізація фольклорних образних зворотів і своєрідне оновлення постійних фольклорних кліше, виведення їх за межі формального прийому. Для підтвердження авторка наводить приклади традиційних деталей зовнішнього обрамлення: «ревнули гармати», «задзвонили дзвони», які в канві Шевченкового тексту не тільки не залишаються на рівні фольклорного штампу, а й віднаходять втрачену образну конкретність. Порівняймо:

*У неділеньку у святую,
У досвітню годину,
У славному-преславному
Місті в Чигирині
Задзвонили в усі дзвони,
З гармати стріляли,
Превелебную громаду
Докупи скликали.
Земніє поклони.*

*І військо, як море,
з знаменами, з бунчугами
з Лугу виступало
Та на трубах виграло.
І на горі разом стало.
Замовкли гармати,
Онїміли дзвони,
і громада покладає*

[8, с. 107, 224]

Тож дослідниця переконливо доводить, що постійні фольклорні кліше, органічно входячи в настроєвий підтекст твору, не просто художньо розвиваються («задзвонили в усі дзвони» — «онїміли дзвони»; «з гармати стріляли» — «замовкли гармати»), але й породжують новий, багатий в емоційному та смисловому плані образ, що сприймається вже як шевченківський, хоча своїм корінням сягає народної творчості.

3. Важливим у плані титульної проблеми дослідниця називає й Шевченкове **цитування пісенної фрази**. Поет постійно вводив народні пісні (або хоч перші рядки з них, окремі куплети про їхніх героїв) у канву своїх оригінальних творів. Якщо звернутись тільки до трьох його поезій: «Перебендя», «Сова» та «Гайдамаки», — переконана М. Коцюбинська, — то в них можна знайти антологію народної пісні різних жанрів.

У повістях російською мовою, які були розраховані на широке коло читачів, поетом використовуються уривки пісень різних жанрів — ліричні, жартівливі, побутові, чумацькі й історично-думні. Особливо це помітно, вважає М. Коцюбинська, у повісті «Близнецы», де Т. Шевченко наводить понад 20 народних пісень: «Не ходи, Грицю, на ті вечорниці», «Ой, хто до кого, а я до Параски», «Ой, ішов чумак з Дону», «У неділю вранці ішли новобранці», «Стала хмара наступать», «Чи я така уродилась», «У степу могила з вітром говорила», «Летить орел через море», «Зійшла зоря із вечора» та інші.

На переконання дослідниці, у даному випадку такий спосіб використання фольклорного матеріалу не вадить художній цінності Шевченкової лірики, а навпаки сприяє художньому увиразненню тексту.

4. **Пісенний мотив, пісенна ситуація як зерно задуму** — саме цей тип творчого ставлення до пісні М. Коцюбинська вважає домінантним у творчості Т. Шевченка. Дослідниця переконана, що поет не просто обирав для запису ті пісні, які його цікавили, а й часто втручався в матеріал, трансформував його, переосмислював відповідно до свого задуму. Таке художнє переосмислення пісенного матеріалу вчена простежує на прикладі балади «У тієї Катерини», порівнюючи її з піснею про «тройзілля», яка стала зерном задуму поеми. М. Коцюбинська виявляє такі особливості твору, як: індивідуалізація, психологічне поглиблення, конденсованість пісенної дії, насичення фольклорного образу авторською ідеєю.

Показовим щодо виявлення принципу художньої трансформації пісенного матеріалу М. Коцюбинська вважає вірш Т. Шевченка «Ой діброво, темний гаю», побудованого, на думку дослідниці, виключно на основі мотиву його пісенного прототипу, зокрема народної пісні «Ой дуброво, дубровонько!..». Дослідниця слушно зауважує, що Шевченків твір постає з народної пісні, проте побудований не в дусі фольклорної поетики, а на основі єдиного центрального мотиву, оригінально освоєного поетом. За словами М. Коцюбинської, це суто Шевченківський характер трансформації пісенного джерела.

Тож осмислюючи трансформацію фольклорних Т. Шевченком, вчена сміливо доводить: поезія великого Кобзаря бере свої витoki саме з народної пісні. Хто, наприклад, зможе заперечити, що поема «Сова» не виросла з пісенної формули «А у вдови один син та й той якраз під аршин»? У цьому контексті влучним є й запитання Н. Гришаєнко: «А хіба не наро-

днописаний мотив дав змогу Шевченкові створити «Титарівну», «Тополю», «У тієї Катерини...», «Хустину»?» [1, с. 21]. Саме тому М. Коцюбинська переконана, що поетові художні взаємини з народною піснею будуються на переплетенні, взаємодії двох тенденцій: «з одного боку, бачимо максимальне наближення до стихії, духу народної пісні, з другого — постійне прагнення до її перетворення, переосмислення, підкорення своїм індивідуальним художнім завданням» [5, с. 96]. На ґрунті цієї діалектики формується і Шевченків фольклоризм, органічність якого, мабуть, не знає собі рівних в історії світової літератури.

Список літератури

1. ГРИШАЄНКО, Н.: У полоні шевченкової поезії. (Штрихи до портрета Михайлини Коцюбинської). Дивослово. 1994, №7, с. 18–22.
2. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: Історія української літератури: В 6-ти т. 9-ти кн. Т. 1. Упоряд. В. В. Яременко. Київ, Либідь 1993.
3. КОСТОМАРОВ, Н.: Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. Молодик на 1844 г. X., 1843, с. 177.
4. КОЦЮБИНСЬКА, М.: Етюди про поетику Шевченка: літ.-критич. нарис. Рад. письменник, Київ 1990.
5. КОЦЮБИНСЬКА, М.: Мої обрії: в 2 т. Дух і літера, Київ 2004.
6. КОЦЮБИНСЬКА, М.: Народнопісенне коріння поетики Шевченка. Етюди про поетику Шевченка. Київ 1990. с. 70.
7. ФРАНКО, І.: Шевченко і його «Заповіт». Франко, І. Збір. творів: У 50 т. Т. 34. Київ 1981. с. 388.
8. ШЕВЧЕНКО, Т.: Кобзар. Варта, Київ 1993.

Folk-Singing Poetics of T. Shevchenko'S Texts in Literary Thinking of Mykhailyna Kotsyubynska

Yulia Koruniak

The article investigates the reception of the artistic familiarization of the folk-singing tradition in Shevchenko's literary works by literary critic M. Kotsyubynska. It was made an attempt to identify the main dominant of the literary-folklore relations in the works of the poet through the prism of literary and critical views of scientist.

Key words: T. Shevchenko, folklore, folk song, improvisation in the national spirit, folk stylization.

Народно-песенная поэтика шевченковского текста в литературоведческом мышлении М. Коцюбинской

Юлия Коруняк

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецепції художнього освоєння народнопісенної традиції у творчості Т. Шевченка літературознавцем М. Коцюбин-

ською. Здійснено спробу визначити основні домінанти літературнофольклорних взаємин у творах поета крізь призму літературно-критичних поглядів вченої.

Ключевые слова: Т. Шевченко, фольклор, народна пісня, імпровізація в народному дусі, фольклорна стилізація.

Оксана Кушнір

Українська література у словацькому контексті: пресовий дискурс

У публікації окреслено ідейно-тематичну й жанрово-стильову еволюцію художньої літератури словацьких українців, представленої в журналі «Дукля». Основні типологічні ознаки белетристичних творів часопису виділено відповідно до провідних тенденцій півстолітнього розвитку українського літературного процесу в Словаччині.

Ключові слова: поезія, проза, літературний жанр, ліричний герой, художня образність, версифікаційна техніка, тенденція до психологізації та ліризації.

Актуальність дослідження. Про духовну ізоляцію українського населення Словаччини медіа заговорили лише на початку 1990-х рр. Опинившись *«без стерня і без вітрил»* (О. Олесь), українська спільнота мусила дбати про своє утвердження на чужині. Усвідомлюючи свій статус як національної меншини, вона обстоювала найоптимальніший шлях збереження національної ідентичності — шлях літератури, науки й мистецтва, який *«в'яже, а не розділює всі слов'янські народи»* (І. Франко) [4, с. 504].

Соціально-політичні й економічні умови розвитку культури українців Чехословаччини спричинили той факт, що єдиним середовищем функціонування літератури була громадська періодика. Пропагувати українське письменство Словаччини було одним із завдань газет «Пряшевщина» (1945–1951), «Нове життя» (1950 – до сьогодні), журналів «Колокольчик-Дзвіночок» (1946–1949), «Дружно вперед» (1951 – по даний час), «Дукля» (1953 – до сьогодні).

У контексті післявоєнної журналістики словацьких українців літературно-мистецький та публіцистичний журнал «Дукля» [3] став справжнім літописом повоєнної історії української літератури в Східній Словаччині.

Мета дослідження — охарактеризувати ідейно-тематичні та жанрово-стильові домінанти художніх творів у журналі «Дукля» відповідно до суспільно-політичних і культурно-естетичних умов розвитку словесності українців Пряшівщини.

Методологічну основу для вивчення обраної проблеми формують праці з історії прашівського письменства. У колективній монографії «Література чехословацьких українців (1945–1967). Проблеми й перспективи» [7], у працях Ю. Бачі [1], Ф. Ковача [5; 6], М. Романа [9], Д. Павличка [8], З. Генік-Березовської [2] з'ясовано передумови повоєнного розвитку місцевої словесності, окреслено діапазон тематичного й жанрово-стильового втілення творчих пошуків прашівських письменників після 1945 р.

Виклад основного матеріалу. Потреба збереження духовного генофонду прашівських українців у форматі друкованого слова зумовила появу видання Української філії Спілки словацьких письменників «Дукля» (1953 р.). На його сторінках упродовж п'ятдесяти років плекалося літературне життя Прашівщини, майже кожен письменник «проходив» тут свого часу «школу літератури й журналістики». Основу видання становили поетичні, прозові твори прашівців, українських радянських авторів і переклади іншомовних текстів.

Провідне місце в журналі «Дукля» займає поезія, котра представила еволюцію поетичного бачення світу та його формальної текстуалізації [2, с. 328]. У перші три роки журнальну поезію репрезентували Ф. Лазорик та І. Мацинський. У їхніх творах відчувається відгомін воєнних подій, оп'яніння перемогою; змістова фактура зводиться до уславлення рідних Бескидів, щасливого й заможного життя, дружби народів. Догматичну декларативність, дидактизм письменники проголошували у відшліфованих формах силабо-тонічного віршування зі збитими римами, в образах-штампах, перейнятих у радянських авторів чи з народної творчості.

Наприкінці 50-х рр. ХХ ст. поетичний дискурс альманаху «Дукля» поповнили Ю. Бача, В. Гайний, І. Галайда, Й. Збіглей, С. Макара, Й. Шелепець. Майже всі автори виростали з культивської атмосфери, тому не раз публікували у виданні співанкову політичну лірику чи стилізації під народну пісню, шукаючи при цьому індивідуальні способи поетичного вияву.

Тенденцію до індивідуалізації літературного процесу можна простежити в поезії багатьох авторів. Зокрема, Ю. Бача формувався як гострий публіцист традиційних версифікаційних форм, з діалектичним осмисленням соціального, національного та інтимного життя людини. І. Галайда заявив себе як поет-експресіоніст, особливо в україномовних віршах часопису 1960-х рр. Він відтворював зовнішні реалії крізь призму суб'єктивного світобачення, ставив у центр творчого мислення власне «Я». З емоційно спокійним гладкописом виступив у журналі того часу Й. Шелепець. Оптимістичні, змістовно й формально прості, ритмічні тексти свідчили про формування широкого діапазону авторських пошуків: екзальтованих заяв, пафосних од і поصات, іронії, скептицизму при викритті моральних і соціальних вад.

У контексті нових тенденцій увиразнювався певний ренесанс у творчості поважних поетів І. Мацинського та Ф. Лазорика. Тематика їхніх віршів далі фокусувалася на любові до рідного краю, відданості партії, на повазі до людей праці та ненависті до гнобителів. Зокрема, І. Мацинський паралельно друкував у виданні пейзажні замальовки, посвяти, елегійні вірші, роздуми про актуальні соціальні й національні проблеми. У них крізь помірну стриманість і виразну структурованість пробивалися глибокі філософські рефлексії. Ф. Лазорик розширював діапазон свого світосприймання ліризмом поезій у прозі, шляхом майстерного орнаментування спогадами, збагачуючи свою версифікаційну техніку модерними прийомами.

З-поміж пряшівських поетів-шістдесятників найвиразніше порушував традиційність тем і форм Й. Збіглей, за що А. Червеньяк назвав його автором *«модерних інтелектуальних віршів»* [3. — 1963. — № 4. — С. 79]. Опубліковані в журналі ліричні мініатюри схоплювали миттєві переживання, акумулювали вічні цінності й індивідуальні мрії.

Зв'язок із загальноукраїнською словесністю найчіткіше простежується у віршах В. Гостиняка. Усвідомлюючи розбіжність декларованих заяв і реальності, письменник шукав неспальшовану правду життя, викривав морально-етичну деградацію свого покоління і пробував сформулювати для нього духовні ідеали, носієм яких виступав ліричний герой-інтелектуал. Привабливість Гостинякової поезії в мовчазній задумі, що *«виражала світ в його найправдивішому вигляді»* [2, с. 336], втілюючись у метафоричних образах. Метафора поступово ставала способом порозуміння зі світом, що породжувало влучні, афористичні конструкції, складні словесні вигадки.

Поступово молода генерація пряшівських поетів окреслювала свої естетичні та етичні ідеали. Уже в 60-х рр. ХХ ст. автори-початківці М. Дробняк, М. Немет, М. Гирик, М. Бобак утверджували на сторінках журналу нову концепцію життя, нове розуміння моралі та гуманності, яке втілювали в неklasичних формах, свіжих образах, оригінальних художніх прийомах і засобах. Орієнтуючи свої творчі ідеали на чеську та словацьку модерну поезію, а також на авангардні тенденції української словесності, вони намагалися синтезувати досягнення цих літератур для місцевого віршованого мистецтва.

Народжена в 1960-х рр. художня енергія живила творчі стремління пряшівчан упродовж наступних трьох десятиліть. У той час когорту поетів журналу поповнили В. Конопелець, С. Сухий, Ганна Коцур, Маруся Няхай, Леся Ярмач, тексти яких гідно представили місцеву поезію на світовій арені.

Своєрідним феноменом стала жіноча лірика. Журнальна творчість Марусі Няхай втілювалася в тематичному розмаїтті поезій, яке охопило любовні сентенції, ліричне захоплення природою, інтелектуальне досягнення науково-технічних винаходів, філософське осмислення світу й людини. У центрі уваги поетеси — психологія міського жителя, почуття, духов-

ність жінки, які вона черпала з природи, мистецтва, в інших людей, родової пам'яті, історії народу. Маруся Няхай створювала верлібром оригінальний художній світ, сповнений суперечностей, лірико-медитативних образів, асоціативних переходів.

Лірико-рефлексійні мініатюри Ганни Коцур та її соратниці Лесі Ярмачук мали різну інтонаційну спрямованість, стильову тональність, уявляли індивідуальних ліричних героїнь із власними духовними інтенціями та досвідом, проте однаково апелювали до внутрішнього світу людини.

Своєрідним іспитом віршованої майстерності для авторів «Дуклі» був ліричний сонет. Сонети І. Мацинського продемонстрували багатогранність тематики, складність людського буття, глибину філософських узагальнень автора, образність мови. Дотримуючись канонічних норм сонетного вінка, І. Мацинський створив монолітні художні структури, в яких кожен рядок конденсував глибоку думку. Водночас поет по-своєму модифікував сонетну техніку: першим рядком наступного сонета у вінку виступав не останній рядок попереднього, як у класичному 15-сонетному вінку, а передостанній. Всупереч традиції, кожен рядок вірша-магістралі (15-го вірша) по чергово ставав початковим рядком усіх чотирнадцяти сонетів. Автор поєднав в одному вінку ліричне з епічним («Тарас Шевченко»), жанри сонета й легенди («Легенда про Івана Франка»), поеми («Поема про першу пару рук»).

Поетичні твори журналу «Дукля» відобразили основні тенденції півстолітнього розвитку віршованого слова Пряшівщини. Твори часопису репрезентували широкий ідейно-тематичний спектр: тут і поезії виразного громадянського звучання, і філософські медитації, і пейзажна лірика, й інтимні вірші. Формально-стильовий аналіз текстів засвідчив збагачення художньої образності, трансформацію ліричного героя, підвищення рівня літературної мови, удосконалення версифікаційної техніки, розширення жанрового діапазону.

Художня проза журналу «Дукля» найширше представлена «малими» жанрами: оповіданнями, новелами, нарисами, етюдами, ескізами, есе та ін. Упродовж перших п'яти років Ю. Боролич, В. Зозуляк, Ф. Іванчов, А. Кусько, Ф. Лазорик, І. Мацинський, І. Прокіпчак, М. Шмайда продукували в альманасі художні твори за декретованою парадигмою «правди життя», вдалих «суспільних типів». Тематика творів обмежувалася життям села, його проблемами. Сюжети будувалися за принципом зіткнення позитивних і ворожих тенденцій, утілених у конкретних постатях.

Написані за радянським зразком тексти підкреслювали агітаційну функцію літератури. Це впливало на формально-естетичний рівень і мистецьку вартість творів. Їх зміст вичерпувався фабульним вектором, а трафаретність тем, конфліктів вимагала спрощених художніх засобів. Оповідна манера зводилася до переказу очевидця чи учасника подій, опису ситуації — переломного моменту розвитку сюжету та свідомості персонажів. У схематич-

зовану канву тексту легко вписувалися персонажі — типові представники свого середовища з властивими йому суперечностями [5, с. 56]. Автори не розкривали характерів своїх героїв, а лише розповідали про них у діалогічній формі. Цьому відповідала описово-розповідна манера викладу (від автора, героя-розповідача, спостерігача) із мінімальними вкрапленнями пейзажних замальовок (Ю. Боролич, І. Мацинський), елементів місцевих говірок (І. Прокіпчак, А. Кусько, М. Шмайда), публіцистичних фрагментів (Ф. Іванчов).

Упродовж наступних десяти років (1958–1968) реалії доби вимагали від письменників освоєння нових шарів життя: зображення побуту та проблем міста, висвітлення ролі інтелігенції в суспільстві, пробудження в людей різних соціальних верств почуття національної гідності, усвідомлення моральних принципів особистих і громадських взаємин. Це розширювало тематичні обрії прозових творів журналу. Представники старшого покоління залишалися вірними воєнній та селянській темі (Ю. Боролич, В. Зозуляк, А. Кусько, Ф. Лазорик, І. Прокіпчак, І. Мацинський). Не цуралися зображення селянського світу й молоді літератори — Єва Бісс, В. Дацей, М. Немет, І. Галайда, М. Гиряк. Паралельно на сторінках часопису письменники цікавилися побутом сучасного їм міста, життям інтелігенції. Морально-психологічні перипетії городян розкривали тексти Єви Бісс, Ю. Бачі, В. Дацея, І. Мацинського, Й. Шелепця, проблеми шкільництва піднімали В. Зозуляк, А. Кусько.

У той час увиразнилася індивідуальна цінність людини, що підвищило зацікавленість письменників внутрішнім світом своїх сучасників, сферою їхніх бажань і прагнень. Відтак у прозі часопису протягом 1960-х рр. співіснували «традиційна», базована на фікції «об'єктивного зображення», і новаторська, спрямована на осмислення людської особистості та її психологічне відтворення, художньо-естетичні концепції.

Першу з них репрезентували тексти представників старшого покоління — Ю. Боролича, І. Гриця-Дуди, В. Зозуляка, А. Кусько, Ф. Лазорика, І. Прокіпчака. Сюжетну канву текстів формували просторі діалоги, авторська розповідь із екскурсами в минуле, елементами описовості, публіцистичними коментарями. Психологізовані портрети персонажів накреслені через показ їх зовнішньої поведінки, діалогові репліки, через характеристики від 3-ї особи.

Паралельно в 1960-х рр. на сторінках «Дуклі» утверджувався психологічний тип художньої прози, який формували твори Єви Бісс, І. Галайди, С. Гостиняка, В. Дацея, М. Немета, Й. Шелепця. У центрі уваги письменників — неповторність людської особистості, глибина її внутрішніх колізій. Тому й сюжети творів побудовані навколо певної ситуації, пройнятої рефlekтацією минулого й елементами мрій, дієва фабульність поступається аналітичному осмисленню психічних станів людини.

Спектр формальних можливостей розширювали засоби саморозкриття героїв через їхні взаємооцінки, внутрішні монологи та розповідь від 1-ї особи. Психологічні портрети увиразнювалися пейзажними замальовками (В. Дацей, М. Немет, Й. Шелепець, С. Гостиняк), текстова палітра позбувалася зайвих описів, публіцистичності. Заглиблення у внутрішній світ людини спричинило модифікації хронотопу: від сповільнення («Добровільний пожежник» Єви Бісс, «Моціон» В. Даця) до ілюзорного змішування сфер дійсності й уяви («Рожева серветка» Єви Бісс, «Блудіння» Й. Шелепця).

Художня проза «Дуклі» 1960-х рр. розширила горизонти письма словачьких українців і руйнувала погляд на українську літературу Словащини як на «периферійну», «провінційну», включала її як повноцінну складову до загальноукраїнського та чехословацького літературного контексту.

Сьоме десятиліття минулого віку не продовжило тенденцій попередніх років і навіть втратило здобуті досягнення, вилучивши з літературного процесу Ю. Бачу, Єву Бісс, В. Даця, І. Мацинського, М. Шмайду. Художню прозу часопису того часу репрезентували: твори В. Зогуляка, які фіксували «лаковані» картини дійсності тільки з позитивними та негативними героями-стереотипами, із виразним пафосом офіційної ідеології; художньо-документальні нариси, гуморески Ф. Іванчова; літературнені народні оповіді А. Галчак.

Найбільшу цінність з-поміж прозової продукції «Дуклі» 1970-х рр. становлять твори С. Ганущина. Про що б автор не писав, у центрі його уваги завжди була людська особистість. Художня манера письменника виділялася з тогочасного контексту — спокійна, врівноважена розповідь (або оповідь від 1-ї особи), позбавлена авторських відступів, елементів публіцистики.

Оригінальним у прозі став І. Галайда. Його тексти виділялися розкриттям морально-етичних проблем людських відносин у коротких динамічних сюжетах, влучних деталях, смисловій наповненості слів-образів, які сприяли психологічно-філософському осмисленню вчинків персонажів.

У 80-х – протягом 90-х рр. ХХ ст. на арену журналу повернулися Ю. Бача, Єва Бісс, В. Дацей, М. Шмайда. Одночасно до них приєдналися молоді автори Надія Вархол, М. Мальцовська, М. Немет, І. Яцканин. Вони вдихнули свіжі сили в українську прозу Словащини, запропонували цікаві інтерпретації світу й людини. Письменники працювали в річищі психологічного типу літератури, тому сприймали світ крізь призму людини, прагнули зазірнути за табуовані лаштунки її душі та крізь цю призму розкрити проблеми навколишньої дійсності. Автори зверталися до жанрів оповідання, новели, ескіза, нарису, етюда, схилилися до коротких динамічних сюжетів, насичували свої тексти ліризмом та емоційністю (І. Галайда, І. Яцканин), майстерно «змішували» час і простір, оперували символами, вправ-

лялися у використанні художніх деталей, вживанні народної мови, різних форм на рації.

Спроби експериментування з формою твору вирізнили тенденцію до «дифузії» оповідання та інших жанрів (новели, ескіза, етюда, нариса, легенди).

Зверталися прозаїки «Дуклі» й до ширших епічних полотен. Першими в секреті повісті зазирнули М. Шмайда («*Паразити*» (Уривок), В. Зозуляк («*Настоящая фамилия*»), Ф. Лазорик («*По дорозі в Свидник*»). Справжньою подією в журналі стала публікація уривків із романів М. Шмайди «*Тріцать криги*», «*Лемки*» («*Корчмарський слуга*»), В. Зозуляка («*Нескорені*»). Романи М. Шмайди стали кращими зразками романного жанру пряшівської літератури. Накресливши переконливу картину тогочасного суспільства, змалювавши різні суперечності в житті, письменник створив полотна, в яких намагався цілісно дослідити й художньо зобразити соціальну дійсність [7, с. 77–78].

У 1970-х рр. журнал «Дукля» друкував уривки різних за художньо-естетичним рівнем романів М. Дробняка, В. Даця, В. Зозуляка, повісті Ю. Боролича, І. Даця, М. Дробняка. Часопис пропагував твори «великої» прози, стимулював голос критики та творчий потенціал письменників.

Висновки. Журнал «Дукля» як орган Української філії ССП протягом п'ятдесяти років виступав ареною розвитку літератури українців Чехо-Словаччини. Проаналізований белетристичний доробок видання засвідчив еволюційний розвиток лірики та епосу словацьких українців другої половини ХХ ст. Усі тематичні шари, художньо-естетичні виміри пряшівської літератури наявні в творах видання. На його сторінках з'являлися нові герої, збагачувався арсенал словесних художніх засобів, змінювалися тенденції місцевого літературного процесу. Часопис став літописом поезії та прози української національної меншини Словаччини та сформував обличчя пряшівської літератури як історико-культурного явища, що має свою специфіку, закони розвитку в контексті світового словесного мистецтва.

Список літератури

1. БАЧА, Ю.: *З історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини*. Filozofická Fakulta Presovskej Univerzity, Presov 1998.
2. ГЕНИК-БЕРЕЗОВСЬКА, З.: *Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм*. Гелікон, Київ 2000.
3. *Дукля*. Пряшів (Словаччина) 1953–2004.

4. *Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин.* Словацьке вид-во худож. літ., Братислава 1957.
5. КОВАЧ, Ф.: *Деякі проблеми розвитку української літератури в Чехословаччині (післявоєнний період). Літературно-критичний нарис.* Центр. Комітет Культурного союзу українських трудящих ЧСРСР, Пряшів 1973.
6. КОВАЧ, Ф.: *Слово про поезію та поетів: літерат.-критич. Нариси.* Вид-во ЦК КСУТ ЧСРСР, Пряшів 1978.
7. *Література чехословацьких українців (1945–1967). Проблеми й перспективи.* Словацьке педаг. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ. в Пряшеві, 1988.
8. ПАВЛИЧКО, Д.: *Карпатська замана.* In: *Карпатська замана: Зб. тв. укр. письменників Чехословаччини.* Рад. письменник, Київ 1989.
9. РОМАН, М.: *Шляхи літератури українців Чехословаччини після 1945 р.* Словацьке педаг. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ. в Пряшеві, 1979.

The Ukrainian Literature in Slovakian Context: Press Discourse

Oksana Kushnir

In the article thematic, stylistic and genre evolution of the Slovakian Ukrainians fiction literature in the Duklia magazine is analyzed. The main typological features of the fiction works of the magazine are emphasized taking into account the dominating tendencies of the half a century development of the Ukrainian literary process in Slovakia.

Key words: poetry, prose, literary genre, lyric character, fictional imagery, versificational technique, the trend towards psychologism and lyricism.

Украинская литература в словацком контексте: прессовый дискурс

Оксана Кушнір

В публикации раскрыта идейно-тематическая и жанрово-стилевая эволюция художественной литературы словацких украинцев, представленной в журнале «Дукля». Главные типологические черты беллетристических произведений издания выделены в соответствии с ведущими тенденциями полувекового развития украинского литературного процесса Словакии.

Ключевые слова: поэзия, проза, литературный жанр, лирический герой, художественная образность, версификационная техника, тенденция к психологизму и лиризму.

Микола Легкий

Проза Івана Франка: діалоги епох, діалоги культур

У статті порушено проблеми різномірної кореспонденції прозових творів Івана Франка (повісті «Для домашнього огнища», романів «Лель і Полель», «Основи суспільності») із попередніми культурними епохами (насамперед романтизму) та сучасними йому європейськими літературами. Часто беручи для своїх творів матеріал із реальної дійсності, письменник надавав йому широкого культурологічного сенсу.

Ключові слова: прозові твори Івана Франка, твір-антитеза, прототекст, інтертекстуальні зв'язки, іншомовний читач.

Проза Івана Франка — складний і багатий ідейно-художній комплекс із великим розмаїттям тем та ідей, жанрових, сюжетно-композиційних і наративних форм; комплекс, у якому порушено значну кількість проблем, де віднаходимо широкий спектр стилістичних вирішень: від готики й пізнього романтизму до модернізму. У царині прози письменник працював понад сорок років (символічно!), із 1871–1872 навчального року, коли писав шкільні задачі для вчителів словесності, до 1913-го, коли вийшла у світ друга редакція роману «Петрії й Довбушуки». За цей час з-під пера Франка з'явилося десять романів і повістей та близько півтори сотні творів малої прози (повісток, оповідань, новел, нарисів, образків, казок тощо).

Його колосальна працелюбність і працездатність, подиву гідна енергія, поєднана з прагненням «обняти цілий круг людських інтересів» [9, т. 31, с. 309], могутні таланти, подаровані Богом і помножені системною й систематичною працею над самим собою, яскрава харизматичність, любов до оточення та здоровий генофонд — ось ті чинники, співдія яких у кінцевому підсумку витворила такий розлогий масив художньої прози.

Прозові художні твори І. Франко творив трьома мовами: українською, польською та німецькою. Часто перекладав по-українськи ті, що їх написав чужими мовами. Такий творчий феномен письменника пояснюється, по-перше, досконалим знанням і володінням польської й німецької мов, засвоєних у дитинстві; по-друге, Франко мав нагоду співпрацювати й друкуватися в багатьох польсько-, чесько- й німецькомовних виданнях («Praca», «Przegląd Społeczny», «Prawda», «Kurjer Lwowski», «Slovanský přehled»,

«Die Zeit» та ін.); по-третє, нерідко шукав сприятливих обставин для публікації того чи того твору; і, нарешті, будучи завжди готовим до культурного діалогу з іншими епохами та літературами, у чужомовних виданнях своїми творами наочно демонстрував зріст і розвиток українського письменства.

Отже, на початку 1887 р. редакція газети «Kurjer Warszawski» оголосила конкурс на оригінальну повість із суспільного життя, дізнавшись про який, І. Франко взявся за написання роману *«Lelum i Polelum. Powieść współczesna»*. Восени того ж року твір було завершено, про що свідчить Франкова згадка в листі до М. Драгоманова від 26 листопада: *«Роман [...] вже готов і швидко буде переписаний начисто. Штука вийшла доволі обширна (арк., може з 12 або й більше) і, смію думати, цікава (сцени з львівського життя газетярського, розправа судова, сцени з тюрми, сцени з життя уличних дітей, з бомбардування Львова в р. 1848 і т. д.)»* [9, т. 49, с. 131]. Проте у квітні 1888 р. на засіданні конкурсної комісії ухвалено, що роман Франка премії не отримав. Він не побачив світ у жодному з польських видань.

І. Франко спробував надрукувати твір українською мовою в журналі «Зоря» й надіслав рукопис тодішньому редакторові О. Борковському. Той відмовився публікувати його, висловивши в листі до Франка свої судження про роман (цей лист є, по суті, єдиним розглядом твору за життя автора): *«Ціла річ дуже мало зв'язана з справдішнім життям місцевим. Лише ілюстрації поменшої ваги нагадують Галичину. [...] При тім багато дечого є занадто фантастичне, з обставинами галицького життя незгідне або й взагалі неімовірне. Десять літ слідчої в'язниці, закопаний скарб, бал (мабуть, руський, коли починаєсь коломишкою), на котрім знаходяться графи, ексцеленції і т. п., ба навіть той вечерок у Калиновичів, „Гопіес“ з його поранним і вечірнім виданням, Лютовиська — те все не згідне з справдішнім життям, або неімовірне, або і впрост неможливе. Дещо заслабо умотивоване (ціла тая Регіна, розлука братів, переверот в „Гопіси“). Деякі ілюстрації або надміру широкі, або й злишні. А цілість з дуже неясною провідною гадкою»* [2, № 1602, арк. 927]. Борковський запропонував Франкові свій план для переробки твору, згідно з яким брати закохуються в досить легковажну жінку й зрештою сходять нінащо. Провідною мала б бути така ідея цього твору: *«Руська молодіж по більшій часті з нічого добивається власною працею, способностями, серед тяжких злиднів якогось становиська, та пропадає відтак марно, залізши нерозважно під першу-ліпшу погану спідницю. Он де гинуть так часто найкращі наші сили!»* [2, № 1602, арк. 929].

У листі до О. Борковського від 20 грудня 1888 р. Франко писав: *«Я предложив Вам свій роман з тим запитанням, чи надрукуєте його в „Зорі“ з такими перемінами проти польського тексту, які я вважати буду за потрібні. Замість прямої відповіді на се питання Ви предлагаєте мені план якогось іншого, Вашого роману, котрий, очевидно, найліпше буде Вам самим і написати. До мого роману ані до моїх поглядів артистичних план сей не підхо-*

дить» [9, т. 49, с. 188]. Полемізуючи з Борковським, Франко доводив наявність локального колориту в романі (львівські суд, поліція, барикади, газетярські стосунки, в'язниця), правдоподібність зображених у ньому реалій та образів. Так, 10-літнє слідче ув'язнення (Семко Туман) — справжній факт («*дід, о котрім мова в моїм романі, жив ще в 1877 році*»); прообразом «Гінця» були «Kurjer Lwowski» та «Kronika Codzienna»; в описі ж Лютовиськ і його околиць нічого фантастичного немає [9, т. 49, с. 187].

Не діставши змоги надрукувати твір, деякі його розділи Франко опублікував як окремі оповідання: «Jeden dzień z życia uliczników lwowskich» (1889; у перекладі українською мовою його опубліковано під назвою «Яндруси», 1905) — відповідає першому розділові роману, «Bohater mimo woli» («Герой поневолі», 1889) — частині 2-го розділу, «Cuwaksy» (1894) — третьому розділові роману. Крім того, оповідання «Герой поневолі» має й другу редакцію (1904).

Хоча в романі й справді домінують реалістичні образи, описи й епізоди, його сюжет, як видно з назви, експлуатує близнюковий міф, тобто міф про братів-близнят, суперників, один із яких асоціюється з усім добрим і корисним, інший — поганим та шкідливим [5, т. 1, с. 174]. Власне, Лель і Полель — варіант античного міфу про близнюків Діоскурів, синів Зевса Кастора й Полідевка (у римській міфології Поллукса), першого з яких вважали смертним, другого — безсмертним [5, т. 1, с. 382]. Лель і Полель (Lelum і Polelum) є також персонажами трагедії польського поета-романтика Ю. Словацького «Лілла Венета» (1840). Вони — сини венедського короля Дервіда. В одному з діалогів між ними виникає мотив напередзadanості їхньої долі:

L e l u m . O! Polelum,
Ty po mnie żywy zostaniesz.
P o l e l u m . Po tobie?
L e l u m . Dla tego ciebie tak nazwała wróżka:
Gdy Lelum skona, żyć będziesz *po Lelum*.

[14, s. 64. Курсив мій. М. Л.]¹

У фіналі драми Лель гине, а Полель накликає на себе й братове тіло (вони, бранці Леха, зв'язані між собою ланцюгом) полум'я з неба: віщування ворожки, отже, не здійснюється. Цей епізод можна вважати протосюжетом роману українського письменника, а фразу *«Коли Лель помре,*

1 Лель. О! Полелю,
Ти після мене жити будеш.
Полель. Після тебе?
Лель. Тому тебе й назвала так ворожка:
Коли Лель помре, житимеш *по Лелю*.

жити буде Полель» — його провідним мотивом. Як і в трагедії Словацького, у Франковому романі разом із загибеллю одного з близнюків гине й інший. Так Франко використовує «романтичну параболу», яка *«править за символічне узагальнення і доповнює та містично зафарбовує цілком реалістично подані характери братів-близнюків Калиновичів. Відповідно, всій історії надано містичного, фатального забарвлення»*; у романі присутня *«мітологема фатальної взаємозалежності братів-близнюків і майже одночасної їх смерті»* [3, с. 88].

У Франковому романі близнюковий міф експлікується насамперед через образи братів-близнят Владка (Владислава) і Начка (Гната) Калиновичів. У творі окреслено їхній життєвий шлях від дитинства до передчасної смерті в молодому віці. Вони спершу вуличні діти, згодом в'язні, нарешті — інтелігенти-«хлопомани»: адвокат (Владко) і редактор суспільно-політичної щоденної газети «Гонець», котра захищає права сільського люду (Начко). Вчинками братів керує заповіт матері: *«Всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, Бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом! [...] Доки ви вкупі, ніхто вам не зробить нічого злого, а роз'єднається, то загинете»* [9, т. 17, с. 497].

Чи не вперше у своїй прозі Франко порушив таку суттєву проблему людської екзистенції, як доля. У романі «Лель і Полель» міфологема долі визначається поняттям «фатум», що, зрештою, й характерно для близнюкового міфу. Фатум пов'язаний у романі якраз із постаттю Регіни, в яку закохалися обидва брати. Регіна віддала перевагу Владкові, вперше поставивши близнюків у становище суперників. Фатальність дівчини одразу відчув Начко: *«У першу хвилю його вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі»* [9, т. 17, с. 366]. Суворого присуду фатуму не уникнув і Владко, хоча в щасливі години з Регіною ставився до нього доволі скептично: *«Регіно моя, [...] вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля — це наше власне я, наші почуття й пристрасті, а хіба вони не назавжди поєднані з коханням? [...] Що мені доля?»* [9, т. 17, с. 465]. Дівчина мимоволі спричиняється до ренегатства Начка, а відтак до його самогубства. Смерть Начка немовби програмує загибель брата-близнюка. Начко вкоротив собі віку саме тоді, коли Владко проводив медовий місяць із Регіною в горах. Відчувши смерть брата, він негайно повернувся до Львова й помер поруч із тілом Начка. Розв'язку роману змодельовано за принципом зворотної антиципації до наведених вище рядків із поеми Словацького: *«Gdy Lelut skona, żyć będziesz po Lelut»*. Владко вмирає, маючи їх на устах.

Водночас роман «Лель і Полель» — твір-антитеза до поеми «Лілла Венеда», адже смерть Леля (Начка) неминуче призводить до смерті Полеля (Владка), котрий відчуває важкий приступ саме тоді, коли Начко пускає собі кулю в скроню, і помирає поруч із тілом брата.

«Dla ogniska domowego» — другий польськомовний великоформатний твір І. Франка. У листі до Я. Карловича від 7 грудня 1892 р. письменник прохав посприяти публікації повісті у варшавських часописах [т. 49, с. 369], вважаючи, за спогадами В. Щурата, що твір для поляків може бути цікавішим, ніж для українців [12, с. 280]. Можна припустити, що повістю письменник вступив у своєрідну гру з польським читачем, добре знаючи смаки передбачуваної аудиторії, її повсякчасну потребу чогось нового, незвичного, сенсаційного (дослідники не випадково кваліфікували жанр твору як сенсаційний роман [див.: 10, с. 23]). З одного боку, у повісті присутні добре знайомі польському читачеві матеріально влаштовані й зовнішньо привабливі персонажі, звичні ідеали (родинне щастя, діти, підвищення по службі тощо), актуальна проблема емансипації жінки, з іншого, — характерні для Франкової творчості кризові психічні стани розпаду й страждання, соціального й морального приниження [8, с. 15, 16], а також злочин і катарсис, що є наслідком переступу, суїцидальний мотив. Усе це вписує «Dla ogniska domowego» в параметри соціально-психологічної повісті. Г. Вєрвєс свого часу зазначив: «Пишучи повість польською мовою, Франко використовував польську національну традицію, рахувався із сучасними вимогами польської літератури, навіть естетичними настановами такої поміркованої газети, як „Kurjer Warszawski“, але водночас і відходив від цих традицій, створював новаторську, оригінальну повість, застосовуючи при цьому досвід української літератури і тим самим збагачуючи польську» [1, с. 203].

Відгукнувшись на прохання Франка, Я. Карлович повідомляв, що видавець Теодор Папроцький «прагне видати Вашу повість і просить про негайне переслання рукопису» [див.: 6, с. 31]. Не зумівши надрукувати твір у жодному варшавському виданні (у журналі «Głos», наприклад, вже була повість подібного змісту), Папроцький вирішив опублікувати його окремою книжкою, проте на заваді стала варшавська цензура. У листах до Франка (від 25 лютого та 1 травня 1893 р.) Папроцький пояснював рішення цензурного комітету не цілком моральною тенденцією повісті: «З двох торгівок живим товаром одну показує як зіпсуту жінку, а до другої викликаєте жалість та співчуття замість того, щоб викликати відразу або презирство. Вплив повісті, в якій ідеалізовано злочинну торгівку, дуже шкідливий» [2, № 1612, арк. 638]. «Хоч повість, на мою думку, і цілком моральна, — додавав згодом він, — та все ж таки в закінченні весь ефект доброго початку губиться, від чого стає вона навіть неморальною» [2, № 1612, арк. 663].

Б. Вислоух визнав, що це найкращий твір І. Франка з усіх йому відомих та запропонував надрукувати його в «Kurjerze Lwowskim», однак письменник усе ще шукав місце для повісті у варшавських часописах, сподіваючись від них доброго гонорару [9, т. 49, с. 377]. Проте й ці заходи не були успішними — повість «Dla ogniska domowego» залишалася неопублікова-

ною до 1981 р., коли побачила світ українською мовою у 19 томі 50-томового Зібрання творів І. Франка.

Не домігшись публікування повісті в польських виданнях, Франко переклав її українською з деякими видозмінами. Так, письменник увів короткий, але важливий полілог між Анелею, Антоном та Юлією, який *«значною мірою виконує символічно-прогностичну функцію („Вдови — сови, що віщують лихо“)*» [8, с. 27], суттєво доповнив діалог Ангаровича й Гірша, зняв сентиментально-розтягнуту кінцівку, де йдеться про неймовірно швидке одужання Редліха, невмотивоване рішення обох персонажів поселитися на селі й ідилічна пропозиція Грицька бути поруч із «панамі». В українському варіанті повісті її замінено коротким епілогом із промовистою характеристикою героїні: *«На Анеліній могилі нема ні хреста, ні плити з написом, тільки високий кипарис, огорожений залізними ґтахетами, знімається вгору рівно, мов свічка, в своїй густій вічній зелені — вірний образ замкненої в собі енергії й незламної рішучості»* [9, т. 19, с. 143].

Проте гучні судові львівські процеси над злочинцями, які вербували дівчат для борделів Константинополя й Александрії, винесено за межі художнього світу повісті. Її сюжет розгортається за принципом поступового розкриття загадок і таємниць, про саме існування яких читач здогадується від самого початку твору з діалогу Анелі Ангарович та Юлії Шаблінської, адже їхня поведінка видає тривогу й внутрішній неспокій. Розгадати усі таємниці «нешасного інтересу», «цілого підприємства», якоїсь «спілки», що про них лише натякає автор устами молодих жінок, повинен капітан Антон Ангарович, щойно повернувшись із п'ятилітньої військової служби в Боснії. Важливу роль у сюжеті відіграє інтер'єр помешкання Ангаровичів. Нові, гарні, з естетичним смаком підібрані дорогі меблі, картини в позолочених рамах, велике дзеркало, що їх помічає Ангарович, — усі найдрібніші деталі домашнього вогнища *«завдавали його душі загадки, що їх зовсім не легко розв'язати. [...] Відки воно взялось? Вже сама отся думка була скорпіоном»* [9, т. 19, с. 25]. Власне, від елементів інтер'єру й починає розмотуватися нитка відкриттів та осяянь, котрі, зрештою, й переконують капітана у страшній та невимовно болючій істині: його кохана дружина Анеля — учасниця злочинного угруповання, яке таємно утримувало дім розпусти й вербувало дівчат до борделів східних міст.

Пенітенціарні проблеми, що виникають у Франковій прозі, розв'язуються так, що кожен здійснений злочин супроводжується болісним процесом внутрішнього самопокарання персонажа через втрату душевного спокою, страждання, муки сумління й каяття за скоєне. Письменника мало цікавить кримінальний аспект покарання переступника. В останньому монолозі Анеля Ангарович зізнається Антосеві: *«Я здавлювала своє сумління, се правда, та не позбулась його. [...] Скільки я перетерпіла відучора!.. Не тільки за себе... не тільки за наших дітей... але*

і за тих! Адже ж я відчуваю їх долю, їх упадок, їх сором!.. О, вір мені, радо віддала б я своє тіло на найстрашніші муки, віддала би свою кров і своє життя, щоби віддати їм те, що стратили через мене!» [9, т. 19, с. 139].

В основу сюжету роману «*Основи суспільності*» (1894–1895) також покладено реальну подію, яка трапилася в с. Кукизові (тепер Кукезів Кам'янка-Бузького р-ну на Львівщині) у липні 1888 року. Місцева поміщиця Марія Стшелецька та її син Олександр здійснили спробу вбивства й пограбування місцевого священика Яна Тхужницького з метою порятувати закладений маєток. Злочин і суд над переступниками викликали широкий резонанс у суспільстві. Звіти з судових засідань друковано в багатьох львівських газетах, зокрема в «*Kurjerze Lwowskim*». Як співробітник цього часопису Франко був присутній на судових засіданнях, про що свідчить у листах до І. Коперницького від 2 лютого 1889 р.: «...зайнятий тепер як репортер на кукизівському процесі» [9, т. 49, с. 193]; та до М. Драгоманова від 10 лютого того ж року: «...процес кукизівський, при котрому я сидів репортером по цілих днях і вертав додому зовсім знесилений» [9, т. 49, с. 194]. У січні-лютому 1889 р. на шпальтах «*Kurjera*» в рубриці «*Sprawa kukizowska*» з'явилася низка стенограм, що їх подавав Франко (сумніву в цьому майже немає) і які інформували читача про перебіг слідства й судових засідань [13].

Матеріали процесу видано окремою книжкою під назвою «*Zbrodnia w Kukizowie. Cz. 1. Stenogram procesu*» (Львів, 1889), примірник якої зберігається в особистій бібліотеці І. Франка (№ 4907). У передмові до цього видання йдеться: «Як з погляду на незвичність осіб, у ньому замішаних, так і на незвичний збіг різних обставин кукизівський випадок може бути визнаним як один із найсенсаційніших в історії галицької криміналістики» [цит. за: 9, т. 19, с. 493].

Можливо, що безпосереднім поштовхом до створення роману, тобто його прототекстом, стала повість польського письменника Юзефа Рогоша «Могильники» («*Grabarze*»), що з'явилася 1892 р. у Варшаві. У його основу теж покладено кукезівський злочин, проте акценти розставлено зовсім по-іншому. Шляхтича Тенчинського, власника маєтку в одному селі, підозрюють у вбивстві й пограбуванні багатой жінки, що проживала в його домі. На судовому процесі виявляється невинність шляхтича, а до в'язниці сідає справжній злочинець — із соціальних низів. Рогош у повісті ідеалізує представників шляхти, показує їх чесними й високоморальними людьми [4, с. 126]. Очевидно, романом «*Основи суспільності*» І. Франко вступив у полеміку з твором польського письменника.

Постаті Марії Стшелецької, її сина Олександра, Яна Тхужницького, поміщицького наймита, куховарки, служниці, сільського злодія, представників аристократії — гостей Олександра, що фігурують у матеріалах слідства, стали прототипами персонажів роману Олімпії Торської, Адася, отця Нестора Деревацького, лакея Гадини, Гапки, Параски, Цвяха й Адасевих

товаришів відповідно. Розвиток сюжету мусив би вмотивувати причини злочину, зробити очевидністю його факт і розкрити переступ, виявивши злочинців. Загально беручи, такими є основні принципи кримінально-детективного твору, ознаки якого в романі «Основи суспільності» наявні. Однак замах на священника Деревацького у творі — лише один із сюжетних ходів, який дає письменникові змогу показати цілковитий моральний занепад представників шляхетсько-аристократичного середовища.

Зрештою, у читача не виникає сумніву в тому, хто є виконавцем замаху. Поведінка Олімпії й Адася лише скріплюють підозри читачів. Певність і цілковитий спокій графині в діях і при спілкуванні з оточенням, її міцний сон після злочину випрозорюють символіку її імені, характеризуючи цю жінку як злочинницю з олімпійським спокоєм, визначальною рисою поведінки якої є *«демонстративність, тобто усвідомлене стремління до чого-небудь»*. Ця поведінка виявляється в умінні швидко перевтілюватися, змінювати ролі, *«демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски»*. Її вчинки мотивуються *«еластизмом психіки»* [11, с. 87–88, 140].

Однак детективний сюжет із розкриттям злочину — не самоціль для Франка. Роман «Основи суспільності» має виразне антишляхетське спрямування. Поруч із графом, графінею й Адасем Торськими у творі виведено ціле аристократичне товариство (брати Чапські, Розвадинський, Дзержикрай, Доленга, Калясантий, Васонг), котре прибуває до фільварку й провадить демагогічні розмови про свою вищість і провідну роль у суспільстві. *«Шляхта [...] є чолом, є основою суспільності!»* [9, т. 19, с. 249], — заявляє один із них, а інший твердить: *«Мужики — се гній, добрий тільки на те, щоби його соками кормилися, на його плечах виростили пишні квітники — ми, репрезентанти цивілізації»* [9, т. 19, с. 285]. Кожен із представників «основ суспільності» виявляє свою справжню, незамасковану, лицемірну й цілковито здеморалізовану суть, доказом чого є цинічне згвалтування Маланки, котра потрапила їм на очі. Дослідження й виведення індивідуальної психології злочинця в романі поєднано зі студіюванням психології цілої соціальної групи. «Основи суспільності» — соціально-психологічний роман із елементами детективу, в якому на підставі реальних подій здійснено зондаж у психічні процеси представників різних суспільних верств (шляхти, духовництва, селянства), виведено свідомі й позасвідомі складові їхньої психології.

Роман залишився незавершеним, проте лише формально, з огляду на те, що його сюжет не доведений до логічної розв'язки. Однак усі свої ідеї, якот: показати цілковиту моральну деградацію двох поколінь польської шляхти, духовне зубожіння представників священничого стану, вивести індивідуальну й колективну психологію персонажів — потенційних злочинців — Франко в романі «Основи суспільності» успішно реалізував. Як відбувався процес слідства й які саме докази довели провину Торських — для читача

не є настільки важливим. Зрештою, якою б таємничою не була описана ніч злочину, проникливий реципієнт із ходу викладу легко з'ясовує собі всі деталі переступу. Тим-то з погляду художньої аксіології твір має всі ознаки завершеного мистецького явища. Цілком погоджуємося з міркуваннями сучасного дослідника: роман *«завершений у собі, бо завершена розповідь про злочин, що здійснюється в панському дворі»*, а поєднання *«завершеності/незавершеності»*, *«закритості/відкритості»* є характерною ознакою романного мислення Франка, *«де об'ємно відтворюється модель цілого, „округленого“ і „розімкненого“ водночас»* [7, с. 277].

Обсяг статті не дає змоги продемонструвати усі види кореспондування прозових творів І. Франка з іншими епохами та культурами. Однак на прикладах таких творів письменника, як *«Лель і Полель»*, *«Для домашнього огнища»* та *«Основи суспільності»*, можна зробити висновок, що Франкова прозова творчість, призначена насамперед для українського читача, передбачала й іншомовного, європейського, реципієнта (польського, німецького, чеського та ін.). Сюжети романів, повістей, оповідань та новел Франка часто вступають у інтертекстуальні зв'язки з творами сучасної йому та попередніх літературних епох (найчастіше романтичної). Часто беручи для своїх творів матеріал із реальної дійсності, письменник надавав йому широкого культурологічного сенсу, плекаючи націтворчі та державотворчі ідеї та, з іншого боку, не забуваючи про важливу місію української культури: поруч із самотутністю й самодостатністю бути водночас посередницею між культурами Заходу та Сходу.

Список літератури

1. ВЕРВЕС, Г.: *В інтернаціональних літературних зв'язках: Дослідження*. Дніпро, Київ 1983.
2. Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.
3. ГУНДОРОВА, Т.: *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*. Критика, Київ 2006.
4. КУТКОВЕЦЬ, К.: *Історія написання повісті «Основи суспільності»*. In: *Іван Франко: Статті і матеріали*. Львівський університет, Львів, 1955. зб. 4, с. 125–128.
5. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Большая Российская энциклопедия. Москва 1987, т. 1.
6. МОРОЗ, М.: *«Для домашнього огнища» (Творча та видавнича історія повісті І. Франка)*. Радянське літературознавство, 1982, № 4, с. 29–35.
7. ТКАЧУК, М.: *Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції*. Тернопіль 2003.

8. ТОДЧУК, Н.: *Роман Івана Франка «Для домашнього вогнища»: простір і час*. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Львів 2002.
9. ФРАНКО, І.: *Зібрання творів*. Наукова думка, Київ 1976–1986. Т. 1–50.
10. ЦАПЕНКО, І.: *Про художні особливості повістей Івана Франка*. In: *Дослідження творчості Івана Франка*. АН УРСР, Київ 1959, вип. 2, с. 16–32.
11. ШВЕЦЬ, А.: *Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка*. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Львів 2003.
12. ЩУРАТ, В.: *Франків спосіб творення*. In: *Спогади про Івана Франка*. Каменяр, Львів 1997, с. 280–282.
13. Kurjer Lwowski, 1889, 14. I, 8. II.
14. SŁOWACKI, J.: *Lilla Weneda: tragedia w pięciu aktach*. Brody 1906.

Ivan Franko's Prose: Dialogues of Ages, Dialogues of Cultures

Mykola Lehkyi

The problems of different correspondence of Ivan Franko's prose (narrative "For home fireplace", novels "Lel and Polel", "Basis of sociality") with previous cultural ages (first of all romanticism) and his contemporary European literatures are raised in the article. Taking the material for his prose from reality, author often gave it a wide cultural meaning.

Key words: prose works by Ivan Franko, work-antithesis, prototext, intertextual relations, foreign reader.

Проза Івана Франко: діалоги епох, діалоги культур

Микола Легкий

В статті розглянуті проблеми кореспонденції прозових произведень Івана Франко (повісті «Для домашнього вогнища», романів «Лель і Полель», «Основи общества») с предшествующими культурними епохами (в первую очередь романтизма) и современными ему европейскими литературами. Часто используя для своих произведений материал из реальной действительности, писатель наделял его широким культурологическим смыслом.

Ключевые слова: прозовые произведения Ивана Франко, произведение-антитеза, прототекст, интертекстуальные связи, иноязычный читатель.

Олеся Мединська

Знаки книжної культури в романі-хроніці Валерія Шевчука «Тіні зникомі»

У статті з'ясовано семантику й характер елементів книжної культури роману-хроніки Валерія Шевчука «Тіні зникомі», їх зв'язок із національними, зокрема бароковими традиціями, значення в увиразненні проблематики роману та творенні новітнього культурологічного простору.

Ключові слова: бароко, традиція, знаки, культура, міжжанрова дифузія, живопис, скульптура, характерологія, контамінація.

Повага до книжної культури, її вишуканості належить до найдавніших традицій естетики українства. Приписова естетична традиція мистецтва часів соцреалізму мислення «від ідеї», а не реалій наклала свій тривалий відбиток на культурологічний простір. Набутки естетики книжної культури й модернізованих технологій окремих сучасних видавництв ще не в змозі реабілітувати тих деструкцій, яких завдала культурі книги естетика соцреалізму. Книжна культура ще не стала об'єктом уваги науковців. Різновекторна нестійкість пошукових тенденцій сучасного культурологічного простору робить проблему книжної культури як суспільної складової особливо **актуальною**.

На такому загальному тлі вражає книжна культура роману-хроніки «Тіні зникомі», елементи якої запозичені автором із доби Бароко та збагачені його вишуканим естетичним смаком. Це одна з найоригінальніших інновацій, на які дуже багата естетика В. Шевчука. Як у палімпсестах, постають у книжній культурі роману барокові традиції пієтизму до тексту, до слова, що в уявленні й рецепції українства було найтривалішою духовною ознакою. Існувала також незаперечна повага до книгодрукування як інтелектуальної праці, яка «відлунює у світові простори» [3, с. 650].

Мета даної статті — розкрити оригінальність книжної культури роману-хроніки «Тіні зникомі», її семантичну та структуротворчу роль в актуалізації головного задуму твору — глорифікації націотворення. У традиції власного ідіостилію В. Шевчук розкриває в романі багатство й високий рівень української культури, одночасно закладаючи підвалини її подальшого розвитку.

Бароківі знаки книжної культури автор наповнює новим змістом. Структура книжної культури роману-хроніки В. Шевчука «Тіні зникомі» — це ціла система знаків, значень, функція яких полягає в забезпеченні підґрунтя для глибшого розуміння ціннісно-комунікативних орієнтацій свідомості й одночасного їх формування в суспільній свідомості на якісно вищому рівні.

Знаки книжної культури в творі, разом зі словом, синтаксисом тексту є часткою творення літературного дискурсу, «універсальної граматики» (Р. Барт) літературної форми, механізмом інтерактивного структурального розширення культурного простору, транспонування слова в семантику інших знаків і навпаки. Морфологія книжної знакової культури організовує простір уявлень читача-реципієнта на більш високому рівні, розширює його мисленнєвий обшир, збагачує універсальні форми осмислення реальності візуальними компонентами, об'єктивізує й увиразнює етнічно-культурну специфіку невербальної комунікації.

В естетику знакової культури читач поринає з першого погляду й доторку до книги. Автор застосовує психологічне розмаїття зорової й слухової синтонії: кольори, звукопис заголовка, оригінальність палітурки. Багатство елементів барокової книжної культури з її пишнотою поєднане із шляхетною стриманістю доцільності. Структуральний характер цього антуражу діє на всіх рівнях сигнальних систем. Вдумливе прочитання «зашифрованої» суті знаків книжної культури поглиблює рецепцію семантики роману «Тіні зникомі», увиразнює естетику модусу національного.

Простір розгорнутого шмуцтитулу займає малюнок родового дерева Темницьких. Графіка виконана в коричневому кольорі. Дерево розкішне, із могутнім корінням і пишним гіллям. Імена членів роду — ніби листя на гілках. Їх оформлення нагадує старовинні медальйони округлої форми з витонченої форми тисненими орнаментами на краях. Багата графіка роману цілковито підпорядкована основному задумові — донести до читача значимість національної пам'яті для тривання народу. Так оформлення першої й останньої сторінок поєднує проблему історичної пам'яті в єдину смислову й художню цілісність, замкнуте коло, у просторі якого сюжет набуває особливого увиразнення, креативної сили впливу на читача. На першій та останній сторінках — герби роду Темницьких, обидва на щиті. Але на першій — стріла, вбита в землю під заборолом лицаря, увінчаним польською короною. На останній розміщено герб Тодосевого батька, де над стрілою — двоголовий орел. Як «залетів» він туди — дізнаємося з найтрагічнішої для Теодосія звістки про несвідоме братопродавство батька, викликане порядністю та службовою послухністю. За це даровано йому на Московщині землі. Матінка, як відомо, ненавиділа цей дарунок уряду та змусила чоловіка його позбутися. *«Отже й польська корона, й двоголовий орел визначали тимчасову службу тимчасовим державам, а основною незмін-*

ною залишається хіба стріла, вбита в землю, а може, та земля, в яку вона вбита, а та земля напевне не Польща й не Великоросія, а та, на якій побачив та пізнав світ» [5, с. 7]. Хоч над стрілою двоголовий орел, проте автор розміщує на гербі підпис вічною латиною, зміст якого складає девіз роду: «Рід — мудрість, Вітчизна — вічність».

Надпис латинською мовою не випадковий: латинь стає саме тим знаком, за яким «впізнають» один одного носії спільних культурних цінностей, духовних інтересів та естетичних уподобань. Сутність української культури, за Шевчуком, у синтезі західних, римо-католицьких і східних, греко-слов'янських традицій, і латинській мові як одній із літературних мов українців відводилась роль комунікативного містка до культурно-освітніх цінностей Європи, більше того, вона свідчила про відкритість українського суспільства перед Заходом — «ефект присутності» в культурі.

Свічка на столі, покритому білосніжною скатертиною, завершує останню сторінку роману, ніби займає весь її білий простір, але не стільки форматом контурів, скільки сяйвом променів, розлитих на всьому просторі. Це й світло-тепло душі, без якого не постануть діяння минулого, і символ пам'яті у фольклорно-релігійних уявленнях. Написом під свічкою автор ставить остаточну крапку-пояснення свого розуміння екзистенції як гармонії людської душі, досягнутої в корисній для народу праці: «Ex Te perdition Tua» («У Бозі надія»). Підпис внизу засвідчує стан автора на той час, коли він виконав завдання, відчув себе потрібним народові: «І щиродушно приймаю у душу мир, котрий завжди вищий будь-якого розуму» [5, с. 301]. У цих знаках розкриваються читачеві й грані особистості автора: інтелект, ерудиція, національні інтенції, художній смак, багатство душевних відчуттів.

Оформлення книги має характер старовини з її пишною величавою строгістю, глибоко продуманим семантичним навантаженням кожної деталі. Старовинного золота колір букв на добротній обкладинці, шляхетна гармонія коричневого з тьмяно-жовтим нагадують тиснення на шкіряних обкладинках старих фоліантів. У такому ж стилі виконане фігурне обрамлення обкладинки. Якісний папір з імітацією «старовинності» сторінок, стилізоване під «зношуваність» обрамлення, виконане в сіро-коричневій тональності — все ніби переносить читача в давнє минуле. Створюється враження, що читаєш справжній давній манускрипт. Із білосніжним тлом сторінки гармонує оформлення заголовних букв. Усе творить витончене тло для рецепції національної культури як явища оригінального, розкриває глибину авторського задуму: розбудити в читачів прагнення самоідентифікації, спонукати активно розбудовувати культуру, виховати повагу до вітчизни й наповнити гідними ділами своє життя. Багатство деталей не створює враження надмірності. Воно продумано-когерентне із семантикою й проблематикою роману, і в ньому немає зайвого.

Доцільно застосоване ілюстрування образів-персонажів портретами художників XVII–XVIII століття, писаних як з відомих, так і менш відомих осіб. Обличчя та зовнішній «антураж» суголосні з походженням-статусом та характерами героїв роману «Тіні зникомі». Під кожним портретом — підпис, що засвідчує, хто цей персонаж, його слова чи авторські характеристики. Підписи виконано стилізацією під рукописні літери, у характері живопису «наївного реалізму» невідомих. Так, під ілюстрацією горорізьбами портретів роду — роздуми автора про пам'ять серця, душевний вогонь, який освітить любов'ю діяння минулих літ і роду. Без цього тіні не оживуть і діяння їх залишаться без сліду. Скульптури займають кутками велику площу сторінки. У них — напруга думки й діянь, біль чи пристрасть, увиразнені словами автора про те, що не були пустими й марними дні їхнього життя.

Вплив портретів на рецепцію читача естетично вмотивований. Світ далеких предків ніби наближається, сприймається як реальний. Автор роману дуже доречно й оригінально використав також фрагменти барокового мистецтва, респондовані в монографії П. О. Білецького «Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть» [1]. Зокрема портрет Христофора Дейми (художник О. Білявський) використано як ілюстрацію для кращого розуміння характеру діда Петра Григоровича — основоположника родового гнізда Темницьких. Дідових портретів аж три: у різних іпостасях — величній, побутовій, символічній. Використано портрет Семена Сулими невідомого автора. Тут дід виступає в іпостасі вольового шляхтича, свідомого життєвих ідеалів і чину. На іншому зображено ще молодого чоловіка в характерному для українців строї. Центральний композиційно портрет подає нам «парсуну», що виконана в бароковому стилі. На ньому — багатий сивоусий дідич з усіма атрибутами, які багатство це засвідчують: *«Дід був у пишному козацькому кунтуші, обв'язаний у стані коштовним поясом; у правому кутку червоно світився наш родинний герб-стріла із гербовими прикрасами, але ще без царського орла. Одна рука безживно провисла, друга, спущена, трималася за голівку палиці із срібним кінцем. Жупан — парчевий із вплетеними золотими нитками»* [5, с. 77]. Зображення увиразнює образ діда Петра — людини небуденної волі та характеру, цілеспрямованості, засновника й творця шляхетного гнізда. Використано тут портрет Данила Єфремова, що виконаний у «парадній» манері. Багатий кунтуш виглядає як натюрморт, так ретельно розписані на ньому мініатюрні візерунки. У руці тримає згорток як натяк на збережені папери батька — «конфідента Махіявелі». Потрійне використання портретів діда Петра символічне: він стояв на роздоріжжі епох, що було типовим для українських дідичів у просторі «післямазепинської» реакції. Треба було втриматися, не дати загинути родові. Лише згодом усвідомлює, що за цим заняттям занедбав те духовне, що було сенсом життя його батька Григорія.

Для увиразнення зовнішності й характеру бабці, дружини Петра Григоровича, використано портрет Параски Сулимової невідомого маляра середини XVIII століття. Домашній хор Капшуків ілюстровано фрагментом розпису церкви села Пийло. Доцільно використано як ілюстрації тогочасного побуту фрагменти брами Заборовського, порталів, іконостасів, церковних розписів. Для портрета судового писаря застосовано «парсуну» селянина з галереї Підгірецького замку. Розумне, спокійне, трохи стомлене обличчя також виявляє шляхетні ознаки представників тогочасного освіченого чиновника селянського походження. Валерій Шевчук супроводжує опис цього портрета авторським «реміксом»-підписом, сповненим поваги та респекту. Підсилюють враження від сюжету портрети реальних історичних осіб: графів П. Завадовського, П. Рум'янцева, письменника та державного діяча В. Капніста, І. Мазепи, П. Полуботка, Д. Апостола та ін. Використано кілька портретів І. Мазепи, один із яких, як відомо, зберігається в шведському замку Грінсгольм. Один із тогочасних портретів І. Мазепи виконаний у символіко-сюжетному вирішенні: на коні та в оточенні супровідних атрибутів. Образ гетьмана Теодосій Темницький бачить у сні також у вигляді картини. У ногах історичного діяча — людиці-карлики, яким не дано зрозуміти величезного задуму та стати опорою духовного вождя нації.

Кожен із портретів--ілюстрацій містить підписи з рядків роману. Винесення автором особливо важливих сентенцій на маргінеси сторінок — не претензійні барокові прикраси. Кожна з них — як знак у лісі розгалуженого сюжету й насиченої проблематики.

Вагому роль у проясненні змісту має обширне науково-публіцистичне післяслово, яке «прив'язує» дію до епохи, а також численні авторські примітки, без яких читачеві багато реальних подієвих аспектів були б не завжди зрозумілими. Оригінально підкреслює автор за допомогою контамінації знаків наукового дискурсу зв'язок достовірно історичного та придуманого автором як жанрову ознаку роману. Філософія його естетичної позиції когерує з позицією Івана Франка, який підкреслював, що «... *праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновому зв'язку. Повість історична має вартість, коли сама вона жива і сучасна*» [4, с. 148].

Турботою про фактологічну достовірність викликане введення в белетристичну тканину наукового елементу. Розділ дев'ять — «Історична довідка до описаних подій у родинній хроніці Теодора Темницького» — доповнює й спростовує окремі положення й факти, наведені в «Історії Русів». Автор ніби продовжує своєрідну «гру із читачем», змальовуючи себе як духовне й генетичне продовження головного героя роману через продовження його справи — «дописання» тих сторінок «Історії Русів», які пропущені через те, що автор відчував брак історичних фактів. Тут своє-

рідна міжжанрова дифузія: жанр сімейної хроніки поєднано з жанром літопису та науковим дослідженням. Увиразнена ця дифузія додатком до книги — копією старовинної «Карты Малороссии». Зображено не всю територію України, а Гетьманщину: від Дніпра на Схід. Примітно, що включена частина теперішньої Курщини та Білгородщини. Адміністративну залежність України підкреслює заголовок російською мовою та зрусифіковані топоніми на взірць: Дружковка, Петровка, Яблочное, Знаменское. Існують ці варіанти топонімів, на жаль, до сьогодні. І тільки подекуди на карті ще видно оригінальні назви. Про міжжанровий характер тексту, залучення позабелетристичних, невербальних знаків культури, поєднання белетристики з науковими вислідами свідчать і «Примітки», для яких характерні скрупульозна наукова точність і відповідний стиль.

Активізує чуття реципієнта-читача оригінальне й нешаблонне образотворче вирішення знаків-ілюстрацій. Відбувається образна субституція (заміщення), яка їх розширює і збагачує, впливає на формування нових етнотипів інформаційного функціонування. Графічне ескізування певних моральних еталонів постає як їх естетична ідеалізація. Ошатно оформлені числа в назвах кожного розділу. Герби роду Темницьких виконані в характері стилізації родових гербів, де кожна деталь має смисл, який подекуди автор увиразнює рядками з текстів роману чи крилатими висловами з улюбленої латини.

Замилування письменником бароковою культурою спостерігається не тільки в хронотопі й інших жанрово-естетичних елементах, а навіть у самому вишуканому оформленні книги: фігурному обрамленні заголовків розділів, образно-символічній назві кожного, використанні елементів орнаменту тощо. Надзвичайне багатство деталей книжної культури, їхній витончений естетичний смак, скрупульозно когерентний характер щодо тексту — свідчення особливої уваги В. Шевчука до свого витвору — роману-хроніки «Тіні зникомі». Насиченість роздумами, ліричними відступами, тепле, інтимного характеру звертання до читачів, провіденційність проблематики та вирішення її у філософському ракурсі мимоволі викликають асоціації з посланням автора у вічність, наказу нащадкам, у характері якого здійснено підпис вічною латиною під гербом роду Темницьких: «Pro rege saepe pro patria semper». Напис теж прочитується структурно: оскільки на гербі, отже — девіз автора.

Таким чином, знаки книжної культури відіграють роль «*текстопороджувальних*» (Р. Барт) механізмів у структуральному розумінні тексту. Але якщо, за Р. Бартом, письменники, як правило, не усвідомлюють сутності більшості цих механізмів, користуючись ними підсвідомо, то у випадку роману «Тіні зникомі» автор чітко усвідомлює кожен мікрочастинку знаків книжної культури. Вони становлять комплекс символічних систем як форм комунікації, якими письменник екстраполює власне розуміння

модусу національного в суспільну свідомість, робить його суспільним явищем, постають як такі, що є інтелектуальними елементами людської діяльності, а через неї — суспільної культури загалом. Екстраполюючи модус національного за допомогою символіки знаків книжної культури в обшир сучасного суспільного мислення, у людську свідомість, автор формує її норми та правила, інспіруючи одну з найголовніших культурологічних тенденцій у стратегії майбутнього: вивести мистецтво слова за межі політики, зробити його естетичною самодостатністю. Справа при цьому полягає в зміні не так жанрів, як принципів формування суспільства високої інтелектуальної культури, де літературний процес як феномен культури відіграватиме органічну для нього роль. Використання елементів і знаків книжної культури постає важливим у світлі поживлення інтересу до постмодернізму — одного з найновіших у світовій культурі другої половини ХХ століття. Структуралізм, семіотика знаків у його дискурсі займають важливе місце як частина єдиного впливового комплексу уявлень світоглядного характеру. Естетичне поцінування знакової культури ефектом конкретно-чуттєвої експресії увиразнює моделі екзистенційних ситуацій. Простими знаками передається сенс вищих істин буття українця та людини Всесвіту загалом.

Багатоструктуральна семантика знаків творить «... головне в будь-якій культурній добі — запліднюючий ціннісний контекст, духовно-комунікативне поле, без якого нічого й ніколи не було б ні написаного, ні намальованого» [2, с. 540]. У цьому розумінні роман-хроніка «Тіні зникомі» постає як структуро-творче явище сучасного естетичного простору, пролонговане в інваріативний постструктуральний оригінальності в майбутнє.

Використання знаків книжної культури — одна з найпрезентативніших рис ідіостилу роману-хроніки «Тіні зникомі». Знаки визначають його інноваційний трансжанровий характер, творять і подають ключ до семантизації образів. В осмислені філософські роздуми, а відтак у сутність шляхетної людини знаки книжної культури вносять додаткові нюанси. Вони посилюють рецепцію зв'язку реального й ірраціонального в змісті й стилістиці роману, збагачують наративний код твору, увиразнюють семантику художнього наративу, відновлюють стереотипи шляхетної комунікації й творять їх у новому культурологічному просторі.

Список літератури

1. БІЛЕЦЬКИЙ, П. О.: *Українське мистецтво другої половини ХІІ – початку ХVІІІ ст.* Мистецтво, Київ 1881.
2. ЗАБУЖКО, О.: *NOTR-DAM D'UKRAINE: Українка в конфлікті міфологій.* Факт, Київ 2007.

3. СКУРАТИВСЬКИЙ, В.: *Феномен українського бароко*. Акта, Київ 2004, с. 640–677.
4. ФРАНКО, І.: *Із секретів поетичної творчості*. Наукова думка, Київ 1981.
5. ШЕВЧУК, В.: *Тіні зникомі. Сімейна хроніка*. Темпора, Київ 2002.

Signs of Book Culture in the Novel-Chronicle “*The Fading-Away Shadows*”

by Valerii Shevchuk

Olesia Medynska

In the article the semantics and character of the elements of the book culture in the fiction chronicle-novel “*The Fading-away Shadows*” by Valerii Shevchuk are stated, their connection with national, in particular with Baroque traditions, their significance in specifying the issues of the novel and the creation of modern cultural space are identified.

Key words: baroque, tradition, symbols, culture, intergenre diffusion, painting, sculpture, characterology, contamination.

Знаки книжної культури в романе-хроніці Валерія Шевчука

«*Тени исчезающие*»

Олеся Медынская

В статье установлено семантику и характер элементов книжной культуры романа-хроники Валерия Шевчука «*Тени исчезающие*», их связь с национальными, в частности барокковыми традициями, значение в выразительности проблематики романа и создании нового культурологического пространства.

Ключевые слова: барокко, традиция, знаки, культура, межжанровая диффузия, живопись, скульптура, характерология, контаминация.

Михаил Наенко

«Записки из мертвого дома»: имперские корни и украинская корона

Рассмотрены близкие по тематике, но разные по литературному исполнению произведения: россиянина Ф. Достоевского и украинки Н. Суровцовой. Авторы обратились в них к тюремным будням российской и советской империй, предложили срез бытия человека в условиях изоляции его от внешнего мира, в условиях физического и духовного насилия над ним. Анализируются жанровые и стилевые особенности произведений мемуарно-биографического плана.

Ключевые слова: мемуарная литература, повествование, средства эстетических обобщений, художественный портрет народа, стиль писателя, национальная идея.

*...Мы в общаке — мы узники, сидим
Лишь порознь, с двух сторон. Ты здесь, — я там.
Острог развёл нас, как устав.
Василий Стус
(Перевод с украинского языка М. Н.)*

Речь пойдёт преимущественно о двух произведениях: «Записках из Мёртвого дома» Ф. Достоевского и «Воспоминаниях» Надежды Суровцовой. Первое из них — это мистификация; повествование в нём ведётся от имени вымышленного героя Горянчикова (хотя по существу — от имени самого автора, оказавшегося в остроге по известному политическому делу «петрашевцев»). Второе — «чистые» воспоминания узника советских ГУЛАГов (самой Суровцовой), которые созданы очень искусно, с использованием художественных средств, вводящих эту мемуарную книгу в пенаты эстетических обобщений. И потому, по моему наблюдению, «корни» «Записок...» Достоевского во многом отличны от суровцовской «кроны».

Л. Толстой, как известно, к Достоевскому относился противоречиво: то он говорил, что его «Записки...» следует обязательно прочитать и ставил их в один ряд даже с «Мёртвыми душами» Н. Гоголя [8, с. 93, 115], то в других произведениях писателя ему бросалась в глаза художественная «неряшливость», или вовсе — «не то» [8, с. 614–615]. Подобный «раскид чувств»

я ощущал сначала при чтении «Мёртвого дома», а затем — когда слушал и смотрел в Германии (лет тридцать назад) оперу чешского композитора, созданную по мотивам этого «Дома». Звон цепей, тяжесть кандалов и созвучная им музыка — всё это там есть. Но нет главного, чем характерны именно художественные произведения: нет надлежащей эстетической тяги (в неладно сложенной печке дым, как известно, идёт не в дымоход, а возвращается обратно — в дом). Многие современники писателя, между тем, воспринимали «Записки...», как и Л. Толстой, восторженно: Тургенев сравнивал их с Дантовым «Адом», а Герцен — со «Страшным судом» Микеланджело. Их ошеломяло в первую очередь сюжетное содержание «Мёртвого дома». Ведь о тюремных застенках в Российской империи писать было не принято; писательская среда до Достоевского практически ничего не знала об острожском зазеркалье России, а тут — на тебе: под пером Достоевского оно предстало как самая темень, как набор самых ужасных красок человеческой жизни. На художественную форму «Мёртвого дома» никто из его первых читателей, по видимому, особого внимания не обращал. А ведь содержанием в каждом произведении есть не что иное, как форма его. Определённым снисхождением здесь может быть разве то, что во времена Толстого-Достоевского эта мысль (сформулирована лишь в начале XX века А. Веселовским, Б. Фриче, В. Перетцом, Д. Чижевским и др.) оставалась по существу «за кадром» литературоведения.

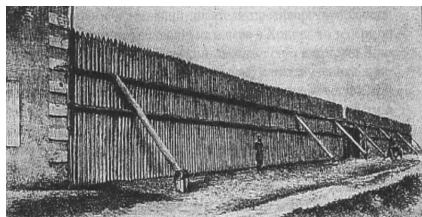
Повествование в «Записках...» Ф. Достоевский ведёт в виде разговорного рассказа об ужасающих буднях тюремной жизни, но отсутствует в нём (повествовании) сквозная художественная идея (писатель это чувствовал и потому называл свои произведения не романами, не повестями, а «записками»), которая была бы «нарисована» и влекла бы к себе как тот магнит: а что дальше? Как, скажем, «хрустальный дворец» в его «Записках из подполья». Критики очень много говорили и до сих пор говорят, что в «Мёртвом доме» есть народ, разные слои его и т. д. [2, с. 709]. Но что это за «народ»? «...Сброд-то какой-с! Иной из кантонистов, другой из черкесов, третий из раскольников... пятый жид, шестой цыган...» [1, с. 232]. И все — уголовники, преступники, воры-злодеи... («Я несколько лет прожил среди убийц, развратников и отъявленных злодеев... полного нравственного падения... разврата... наглой низости...», [1, с. 274–275]). Но разве по злодеям-развратникам можно судить обо всём народе? Глазами «натуральных» убийц и воров вряд ли увидишь народную сущность. Особенно настораживают суждения Горянчикова-Достоевского о людях другой, не российской крови. «Иногородцы», как известно, очень частое слово в дневниковых записях Фёдора Михайловича. В «Мёртвом доме» оно персонифицируется до неприличия. Украинцы в нём — это не украинцы, а какие-то «малороссы» или насупленные «хохлы»; евреи — «жидки»-мошенники, «черкесы» — ненавистны к российским солдатам (а какое же может быть отношение к завоевателю?)

и т. д. К одному «черкесу», правда, сделано снисхождение («Нурра» его звать): он, по мнению рассказчика, очень даже положителен: смышлёныш, почти интеллигент и т. д. А между тем, истинно художественные (а не рассказанные!) картины в «Записках...» (которые иногда всё же там случаются) созданы именно в связи с изображением «иностранцев» (как, например, с изображением «хохла» Лучка, который *«уложил одного майора»*). Его рассказ о своём «подвиге» — это новелла высшей художественной пробы [1, с. 306].

В «Воспоминаниях» Надежды Суровцовой тоже живут представители самых разных народов. До каторги она повидала их много и в Украине, и в европейских странах, и за океаном, а в условиях ГУЛАГа они (разные народы) окружали её сплошь и рядом. Можно сказать — настоящий интернационал (в лучшем понимании этого слова); и рисует она его как настоящая интернационалистка. Осуждённой за приписанный ей шпионаж в пользу Польши-Германии и за украинский национализм (была ведь в 1917–1918 гг. ответственным работником в аппаратах Центральной Рады и Гетманата, а затем, в 1919 г., уехала в Австрию по служебным делам, побывала в разных странах Европы и Америки, а вернулась на Украину только в 1925 году), ей всегда казалось, что все люди — люди. Как и «дворянин» Достоевский-Горянчиков, она тоже почти из «дворян»; и её (как политическую) тоже «поселили» (как и Достоевского-Горянчикова) в тюремную среду уголовников. Кто это был на самом деле, видно хотя бы из такой её мемурной записи: *«На верхних нарах жили директор швейной фабрики Рахиль и циркачка-гимнастка Лидка. Гибкая, с чудесной фигурой, она постоянно выступала в клубе, и было приятно смотреть, как легко и прекрасно она работает. Её напарником был тот самый нарядчик Анатолий, который еле не отправил меня на тот свет... Он был студентом какого-то учебного заведения, но потом опускался всё ниже и ниже и вот дошёл до лагерного придурка... Много разного народа жило там. Была лётчица Клавдия Шахт... Рита Турищева — молодая, красивая, инженер, позднее — балерина...»* [7, с. 309–310]. Перспектива у всех у них после отбытия тюремного срока была (в лучшем случае) ссыльная. Что это такое, Суровцова «объяснила» в очень примечательной картинке: ссыльный, в какой-то сибирской глухомани, имел право передвижений в радиусе трёх километров и... *«...являться на регистрацию каждые две недели; за неявку — гауптвахта. В случае побега — двадцать пять лет каторги.*

- Что такое каторга? — спрашивала я.
- В кандалах, — любезно отвечал начальник.
- Разве теперь есть кандалы?
- Сделаем! — успокоил он.

Что кандалы уже были, я, господи, знала прекрасно и видела их не раз на шахте Эльгенуголь, когда возвращались из неё шахтёры с кандалами на руках [7, с. 343].



Забор Омского острога — места заключения Фёдора Достоевского.



Одна из Колымских лачуг, в которых Надежда Суровцова жила в годы ссылки.

Всё это, напомним, писалось о тех, кто оказался «преступником» и находился «по ту сторону» тюремной решётки; но присутствует в «Воспоминаниях» Суровцовой и множество «поэтусторонних». Среди них — историки, военные и политические деятели (председатель украинской Центральной Рады М. Грушевский, генерал-хорунжий украинской армии времён Директории Ю. Тютюнник и др.), поэты, прозаики и драматурги (В. Сосяра, М. Хвильевой, П. Тычина, Г. Хоткевич, М. Кулиш, Остап Вишня и др.), артисты (И. Паторжинский), режиссёры (Л. Курбас), учёные (упоминаемый академик Д. Багалий, член-корреспондент Украинской академии В. Барвинский, исследователь литературной критики А. Коваливский и др.), разного рода активисты-общественники, участники сельских сходок и рабочих митингов. Значительная часть их в период между 1927–1937 годами получила разные тюремные сроки или была приговорена к расстрелу. *«В 30-х годах расстреляли не только Украину, но и символ её души, слепых мудрецов»* [5]. Вследствие, кстати сказать, появилось определение целого поколения национально сознательных украинцев «Расстрелянное возрождение» [3]. Изображая их (вперемижку со своими солагерниками), автор «Воспоминаний» и создала портрет всецелого (а не только тюремного) народа. Народа, у которого есть и стремление к истинной свободе, и мечта о независимой жизни на своей земле, и, в конце концов, выстраданная национальная идея. Достоевский-Горяничков в своём «Мёртвом доме» иногда тоже говорит о таких высоких материях, в частности — о жажде свободы, но она у него всё же ограниченная, иногда какая-то абстрактная или слишком уж обыденная: откатаем, мол, свой срок, выйдем из острога и мы — на свободе (последние слова рассказчика в «Записках...», которого уже освобождают из заключения, так и звучали: *«Свобода, новая жизнь, воскресенье из мёртвых... Экая славная минута!»* [1, с. 481]). Причину же несвободы в гло-

бальном понимании, ту империю, которую даже отпрыск изображённых Достоевским «бесов» Ленин называл «тюрьмой народов», Фёдор Михайлович практически не видит; или — смотрит на неё как на «должное». Для Суровцовой империя является тягчайшим злом на земле; ведь она парализует саму человеческую сущность, истребляет человека как властителя мысли, да ещё и угнетает множество других народов-племен. Волей-неволей вспоминается А. Пушкин: *«О Котляревский, бич Кавказа! // Куда ни мчался ты грозой — // Твой ход, как черная зараза, // Губил, ничтожил племена»* [6, с. 105]. Можно предположить, что Ф. Достоевский от этих проблем уходил сознательно. Ведь писал он «Мёртвый дом» «цензурно», т. е. так, чтобы написанное, не дразня цензоров, можно было опубликовать [1, с. 532]. Кое-что подобное можно усмотреть и в мемуарном тексте Н. Суровцовой. Очевидно, срабатывал независимый от человека инстинкт самосохранения. И потому авторка несколько раз акцентирует, что является коммунисткой (поступала в компартию в Австрии, но в одно время принадлежала также к партии эсеров, которых, как и меньшевиков, коммунисты истребили до ноги: *«В 1925 году был арестован последний состав Центрального бюро партии»* [11]), что социализм — это то, к чему «мы» стремились и чего дождались... Иначе говоря, Н. Суровцова тоже думала о публикации своих «Воспоминаний» и о необходимости в таких случаях «сотрудничества» с советской цензурой. Но на этом её сходство с Достоевским и закончилось. Он всё-таки свой «Мёртвый дом» опубликовал (и сравнительно быстро после его создания), а Суровцовой удалось при жизни напечатать в периодике лишь несколько отрывков своего многотрудного труда. Самое же главное в нём (и по количеству, и по качеству) оставалось в рукописи в течение многих (свыше одиннадцати!) лет даже после её смерти. Н. Суровцова незадолго до кончины пыталась передать рукопись на хранение в Киевский архив-музей, поскольку вездесущее в советское время КаГеБе делало в её квартире периодические шмоны-обыски. Интересовала она его как подозрительное место для встреч писателей-шестидесятников и многих диссидентов 60–80-х годов XX ст. (И. Светличный, Е. Сверстюк, Л. Плющ и др.); одним из них был даже А. Солженицын; когда он работал над «Архипелагом...», то жил у Суровцовой в течение двух недель и оставил о ней в своём произведении (в частности — в главе восьмой «Женщина в лагере») несколько самых тёплых строк [10]. Из-за понятного страха, что рукопись воспоминаний может быть конфискована, Н. Суровцова сделала из неё несколько машинописных копий, а ей самой пыталась найти место в упомянутом архив-музее. Она, очевидно, не догадывалась, что доступ к рукописи всё же контролировался тем же КаГеБе. Оно настигло рукопись ещё на полпути к архиву, а впоследствии дело дошло даже до литературного курьёза. Описал этот курьёз Леонид Плющ (диссидент-самиздатчик) в своём исследовании «Мародёры» [4]. Оказывается, прозаик П. Загребель-

ный, по-своему «друживший» с КаГеБе, заполучил из рукописей Суровцовой какую-то их часть и (чуть-чуть «усовершенствовав» её) опубликовал как своё личное произведение. Был тот прозаик (судя по его поступку) искренне убеждён, что непотопляемый СССР действительно является непотопляемым, что КаГеБе — это вечная структура в нём и что никто никогда не узнает, «ху из ху»...



Надежда Суровцева (справа) в гостях у писателя Б. Антоненко-Давидовича (слева) — узника советских лагерей с двадцатидвухлетним стажем.



Н. Суровцева и И. Светличный — писатель-шестидесятник, который отбыл двенадцатилетний срок лагерей «брежневского покроя».



А. Солженицын в годы работы над романом «Архипелаг ГУЛАГ».



Дом Н. Суровцовой в г. Умань, который был местом встреч писателей-диссидентов и в котором работал с рукописями Надежды Витальевны А. Солженицын.

Писала Суровцова, как я говорил, не только уважительно к правдивости описываемых событий, но и с элементами чисто художественного мышления. Украденная у неё часть её рукописи (очерк-эссе о юном Павле Тычине и о его раннем творчестве) подтверждает это очень убедительно. Отдельные сцены гулаговского «быта» Надежда Витальевна могла насытить не только впечатляющими подробностями, но и искрометным юмором. Как режиссёр и конференс, она иногда вдохновляла своих солагерников на «художественную самодеятельность». В одном из её представлений составной частью был «цирк»: «циркачка» Маргарита (за решётку упекли её —

старенькую медсестру из сочинского санатория — за какой-то анекдот) станцевала сначала канатный танец (канат был протянут на цементном полу), а потом — обвешав себя разноцветными шарфиками — предложила оригинальный номер с... говорящим попугаем:

— Попочка, скажи что-нибудь приятное!

Попугай взмахнул крыльями и, заикаясь, изрёк:

— Э-тап, э-тап!

Барак зааплодировал.

— Ну а теперь скажи что-то отвратительное!

Цветастые шарфики циркачки взлетели вверх и попочка, насупившись, начал по слогам выговаривать одно и то же слово:

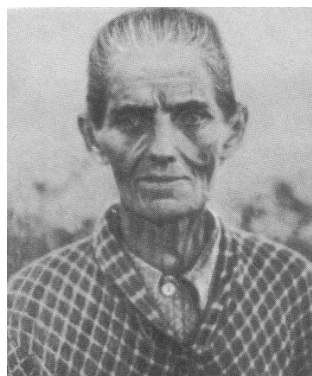
— Ко-лы-ма... Ко-лы-ма... Ко-лы-ма!

Барак смеялся от души [7, с. 278].

Упомянутый Л. Плющ (познакомившись с «Воспоминаниями» Н. Суровцевой в рукописи) писал, что она выстояла в первую очередь благодаря её философскому пониманию... смеха. «Весь кошмар... лагерей и тюрем, — читаем уже в его воспоминаниях, — видится её глазами как трагикомедия, в которой побеждает человек, благодаря его умению подняться над нечеловеческими условиями, — побеждает смехом и жизнелюбием духовно здорового человека... Наталья Витальевна, украинка по духу, языку, происхождению, показала мне, что мы имеем будущее, если умеем смеяться над собой, своей болью, своими кумирами, своими пороками и достоинствами» [5].

Но это лишь одна из многих сторон медали: на иной — такой ужас, от которого и самой каторжанке, и всем её солагерникам было не до смеха; как, скажем, в эпизоде, который, кроме всего, даёт представление о том, как шпион-писатель-националист (по мнению карательных органов СССР) может быть одновременно и убеждённым интернационалистом. Представьте себе, что доктора философии, каторжанку Суровцеву на какой-то период «устроили» медсестрой в детской больнице: тюрьма тюрьмой, а детки в ней всё же рождаются. И вот что увидела в этой больничке «медсестра»: «Тихие палаты, белые кровати, занавесочки. А в кроватках маленькие, изнемождённые тельца. Где-то в тайге пилят лес их мамочки, что-то шьют они в швейных мастерских, лепят вегетационные горшочки, поливают росточки в парниках, сажают на полях картошку, скашивают болотные кучки на далёких лугах... А они, детки, изнемогают без них от горячки... Пересохишие ротки — как у рыбок. Вот пятые уж сутки стоит, держась за перильце кровати, маленькая Верочка и кричит уже почти зверским, охрипшим криком. Чёрные глазёнки горят, как угольки. Она умирала-умирала и умерла от голода: любая пища возвращалась у неё обратно. Искусственного питания в первый год моей сестринской работы врачи не практиковали. Эпидемия токсической диспепсии уложила за полтора месяца семьдесят два ребёнка. Так же, стоя в кроватке, умер любимец группы Мишка

Шифмахер, черноглазый, весёлый; умерла маленькая принцесса Изольда со сказочным именем, предлагавшая целовать свою ручку, два маленьких якутика» [7, с. 320]. Как видим, не «жидок», как было бы у Достоевского, а «любимец группы Мишика Шифмахер»; не «инородцы», а «маленькая принцесса Изольда» и «два маленьких якутика».

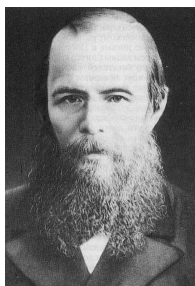


Небезынтересно задуматься: почему опера о «Мёртвом доме» не единожды представлялась в разных западноевропейских странах и даже в американской Метрополитен-опера? Но ни разу — в России. Ответ на этот вопрос возможен лишь один: смотреть России на себя (отвратительную) сквозь увеличительное стекло, которым всегда была и остаётся театральная сцена, не всегда приятно. А зарубежные театры держат в репертуаре эту оперу, скорее всего, для устрашения всего мира: вот, мол, какая жестокая страна Россия; будьте бдительны по отношению к ней... Во всяком случае, мне пришло в голову именно такое предположение, когда я всматривался в растерянные лица немецкой публики, вышедшей вместе со мной после просмотра спектакля в оперном театре Хемница (тогда — Карл-Маркс-Штадт)...

Напоследок — ещё раз о **корне** и **кроне**: Достоевский пробыл в остроге 4 года и примерно столько же «наслаждался» солдатской муштрой; у Суровцовой ГУЛАГ и ссылка забрали почти 30 лет. Во-де крона! В четыре раза ветвистее, чем корень! Что делали с людьми эти годы, можно представить отчасти по фотографиям каторжан: **до** острога-ГУЛАГа и **после**. Наиболее издевательский апофеоз здесь можно усмотреть

в изменениях подруги Надежды Суровцовой Ольги Зведринь: советская каторга сделала из неё не просто мертвеца, а живого мертвеца.

Саму Суровцову, как и Достоевского, тюремные «будни» немного пощадил. Не исключено, что фотографии Достоевского здесь не вполне отражают разницу в его возрасте **до** и **после**: ведь нет достаточного выбора среди дошедших и датированных фотографий писателя; с Надеждой Суровцовой проще: её фотоматериалов осталось значительно больше, чем автора



«Мёртвого дома». На первой из них ей около двадцати пяти: после учёбы в Бестужевке, активного участия в революционных событиях на Украине, работы в украинских правительственных учреждениях и пятилетнего зарубежья, она окончила в Харькове аспирантуру и защитила диссертацию по философии (научный руководитель — академик Дмитрий Багалій); на второй фотографии Надежде Витальевне чуть больше шестидесяти; после освобождения из ссылки и реабилитации («за отсутствием состава преступления») она вернулась в город своей юности Умань (Черкасская область) и запечатлела себя в одном из местных фотоателье. Что она чувствовала тогда, когда её арестовывали и отправляли из Харькова в московскую Лубянку, затем — в Ярославль-Архангельск, а потом — в сибирскую Колыму, можно представить из одной её записи, сделанной уже на советской «свободе», во время так называемой «хрущёвской оттепели». Эта запись появилась у неё и как упоминание об ужасающем факте: после ареста Суровцовой в Харькове эмигрантская пресса в Польше опубликовала некролог о её расстреле. *«Теперь уж, — читаем у Н. Суровцовой, — очень тяжело воскресить то чувство полного отчуждения от напраслины всего земного, от той бурной, кипучей, преисполненной счастливых надежд и чаяний жизни, которая так нагло оборвалась в московских казематах. Я не цеплялась за жизнь, не дорожила ею, а воспринимала как обязательство, как форму протеста против шельмования меня как врага этого строя, во имя которого я отказалась от своих единомышленников, друзей, во имя которого я бросила уравновешенное европейское житьё-бытьё со всеми его перспективами.*

Умереть — значит исчезнуть, никогда не сказав последнего слова. Умереть — это обозначало принять мученический венец в глазах эмиграции и подтвердить вывод автора моего европейского некролога. Единственно возможный политический протест мой был тогда таков: выжить! Удивительная, нелепая концепция. Но иного выхода не было» [7, с. 231].

Фёдор Михайлович после гражданской казни и «высочайшего» приговора суда писал своему брату: *«...Я не уныл и не упал духом... Быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не*

унывать и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее». Это почти то же, что скажет одним словом через сто лет Надежда Витальевна: «*Выжить!*» В этом их сходство; но и отличие: ведь «у каждого своя правда» [9], как сказал однажды (с определённой дозой иронии) Фёдор Михайлович.

Список литературы

1. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.: *Собрание починений. В 15-ти томах.* Т. 3. Ленинград 1988.
2. *История русской литературы. В 4-х томах.* Т. 3. Ленинград 1982.
3. ЛАВРИНЕНКО, Ю.: *Розстріляне відродження.* Париж 1959. Переиздано несколько раз в Ровно (2001), в Киеве (2005) и др.
4. ПЛЮЩ, Л.: *Мародери. Квадрат.* In: *Літературно-критичний часопис «Київська Русь».* Книга 1-2. 2010.
5. ПЛЮЩ, Л.: *На карнавале истории. Воспоминания.* <http://www.aej.org.ua/History/629.html> («Слепые мудрецы» — это незрячие кобзари, которых в 30-х годах власти создали на «съезд» и... Выстроили возле траншеи и расстреляли. — М. Н.).
6. ПУШКИН, А.: *Сочинения. В 3-х томах.* Т. 2. Москва 1958.
7. СУРОВЦОВА, Н.: *Спогади.* Київ 1996. (Перевод с украинского языка автора этого материала).
8. ТОЛСТОЙ, Л.: *О литературе.* Москва 1955.
9. ШУТОВА, Ю.: *У каждого своя правда, или 131 год без Достоевского.* <http://blogs.pravostok.ru/uka/2012/02/07/u-kazhdogo-svoya-pravda-ili-131-god-bez-dostoevskogo>.
10. <http://www.bibliotekar.ru/solzhenicin/25.htm>, <http://lib.rin.ru/doc/i/7984p18.html>.
11. <https://ru.wikipedia.org/wiki>.

“Note From House of the Dead”: Imperial Roots and Ukrainian Crown

Mykhailo Naienko

Considered similar in theme, but different in execution of literary works: the Russians F. Dostoevsky and Ukrainian N. Surovtsova. The authors appealed to them to prison weekdays Russian and Soviet empires, offered slice of human existence in isolation from the outside world, in terms of physical and mental violence against them. Analyzes the genre and stylistic features memoirs and biographical works plan.

Key words: memoir literature, narrative, aesthetic means of generalizations, artistic portrait of the people, the style of the writer, the national idea.

«Записки з мертвого дому»: імперське коріння і українська крона

Михайло Наєнко

Йдеться про близькі за тематикою, але різні за художнім рівнем, твори: росіянина Ф. Достоевського й українки Н. Суровцової. Автори звернулися в них до в'язничних буднів російської та радянської імперій, запропонували зріз буття людини в умовах ізоляції її від зовнішнього світу, в умовах фізичного й духовного насилля над нею. Проаналізовано жанрові та стильові особливості творів мемуарно-біографічного плану.

Ключевые слова: мемуарна література, повісткування, засоби естетичних узагальнень, художній портрет народу, стиль письменника, національна ідея.

Ольга Настенко

Вивчення звукового складу поетичного тексту як наукова проблема

У статті розглянуто питання становлення філологічного підходу щодо вивчення звукового складу поетичного тексту. У хронологічному аспекті проаналізовано твердження І. Франка, Б. Якубського, В. Домбровського, науковців ОПОЯЗу, Б. Томашевського, І. Качуровського, А. Ткаченка та ін. Актуалізовано ключові поняття звукової організації мови ліричного твору. Підкреслено роль міждисциплінарних дослідницьких напрямків у формуванні сучасного розуміння фоніки, як окремої галузі літературознавства.

Ключові слова: фоніка, звукова організація поетичної мови, алітерація, асонанс, ониматопея.

У різні часи науковці намагались збагнути природу та роль звукосполук у віршобудові, їх емоційну та символічну реалізацію, природний зв'язок між значенням і звучанням слова. У першій половині XVIII століття з'явилась ґрунтовна теоретична праця українського вченого та письменника М. Довгалецького «Сад поетичний» (1736). У ній він сформулював теоретичні засади поетичної творчості, серед яких виділив ониматопею й зазначив, що така фігура притаманна мові поезій.

У XIX столітті вивченням естетики звуку та змісту займались німецькі філософи й лінгвісти В. Гумбольдт, Г. Штайнталь, Г. Льютце, М. Ляцарус. Вагомим внеском для розвитку літературно-теоретичних знань в Україні та Європі стали естетичні ідеї професора Харківського університету О. Потебні. Психолінгвістична теорія українського вченого визначила генетичну спорідненість мови й поетичного твору та триєдину структуру мови і поезії. Така концепція порушила основні проблеми теорії літератури щодо вивчення поетичного тексту, поезики та естетики, функціонування фонічних засобів зокрема.

У контексті вивчення звукового складу поетичної мови в українському літературознавстві вагомою є праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898). Теорія Франкової рецептивної поезики дотична до осмислення побудови звукового складу поетичного твору. Розмірковуючи про «свідоме» і «несвідоме» у будь-якому творчому процесі, літературознавець

зауважив, «що поезія від давніх-давен уміла використовувати ті музикальні ефекти, які дає сама мова, [...] т. зв. оноματοпоетичні слова, викрики, алітерації, асонанси і рими» [7, с. 96]. Інтерпретація І. Франком «слухових вражень», «слухових» та «музикальних образів» у поезії Т. Шевченка окреслила аудіальний компонент у поетиці ліричного твору та її рецептивно-комунікаційний аспект у тексті.

Свою теорію розуміння будови вірша на матеріалі античної та модерної української поезії запропонував Б. Якубський у праці «Наука віршування» (1922). Вчений визначав повтори звуків: голосних — асонанція, «повторення однакових шелестівок» [8, с. 40] — алітерація. Науковець звернув увагу й на римування, як на елемент «внутрішньої евфонії», тобто як засіб милозвучності поетичної мови він розглядав і внутрішню риму.

У цей же період українська літературознавча наука поповнилась ще однією теоретичною працею-книгою В. Домбровського «Українська стилістика і ритміка» (1923). Дослідивши віршовані твори тогочасної української поезії, видатний філолог поділив звукові фігури поетичної мови на дві групи — «фігури милозвучності, або евфонічні, [...] фігури звукові, або фонетичні» [1, с. 102]. Поняття евфонії автор застосовував перш за все, як важливу вимогу стилю, тобто правильну орфоепічну норму. Літературознавець розширив значення звукової організації поетичної мови й виділив такі фонетичні фігури: алітерація, асонанція (асонанс), рима (у тому числі внутрішня), парономазія (повторюваність окремих ідентичних або подібних складів), аномінація (ставить поруч звукоподібні слова того самого кореня в різних видах і формах). Близькою до аномінації літературознавець вважав поліплот, як повторення слова в різних граматичних формах (здебільшого іменника та дієслова). Оноματοпею автор характеризував не тільки як звуконаслідування звуків природи, але, на прикладі поезій Т. Шевченка, показав, як за допомогою алітерацій та асонансів відтворюється «гарна оноματοпоетична картина без жодного оноματοпоетичного слова» [1, с. 124]. Окремо, як фонетичну фігуру, теоретик виділив музику поетичного слова. У ній, на його думку, головну роль відіграє комбінація звуків. В. Домбровський застосував градацію повторів на фонетичному, морфемному та граматичному рівнях поетичної мови.

Детальніше звукову організацію поетичного тексту розглянув О. Брік. У статті «Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха)» («Поэтика» 1919) він зосереджував свою увагу на римі та алітерації. У визначенні фонетичних засобів вчений робив акцент на диференціальних ознаках звуків та їхню позицію. Співзвучність початкових приголосних у слові та перед наголошеним голосним О. Брік визначав як алітерацію. Алітеровані повтори у віршованих текстах він класифікував за кількістю звуків, що повторюються — двозвучні, тризвучні, багатозвучні; за кількістю самих звукових повторів у тексті — прості й множинні;

за розташуванням звуків всередині алітерованої групи при кожному новому повторі; за розташуванням звукосполук на початку та в кінці суміжних ритмічних відрізків (скріп, кінцівка, стик, кільце). Останній вчений позиціонував як другорядні фонетичні засоби. Асонансом він вважав тільки однакові наголошені голосні. Сполучення приголосних у слабкій позиції — звуковим повтором. Ненаголошені голосні, на думку дослідника, створювали загальний звуковий фон. О.Брік вказував на те, що звуки та звукосполуки в поетичній мові є не тільки засобами евфонії, а й результатом індивідуального поетичного творення.

Евфонію, як звуковий склад поетичної мови, у розділ стилістики виокремив Б. Томашевський («Поетика» [1931]). Літературознавець розглядав проблему звукової організації мови в тексті з точки зору функціонування у ній не тільки звуків, але й фонем. Милозвучність поетичної мови Б. Томашевський поділяв на акустичну та артикуляційну, виділив кількісну та якісну евфонію. Найпростіший повтор фонем дослідник вважав звуконаслідуванням. Звертав увагу на функціонування звуків, які за своєю виразністю можуть утворювати номінативні значення. Таке фонетичне явище літературознавець називав звуковою метафорою.

Дослідження теоретиків вимагали поглибленого комплексного філологічного підходу у вивченні звукової організації поетичної мови. Таку думку обстоював Р.Якобсон. Вчений виділив поетичний текст із поміж інших текстів мови художніх творів, дослідження якого, на його думку, є суміжним зв'язком мовознавства та літературознавства. Мовознавчі дослідження фонемного рівня поетичного тексту впроваджував Ф. де Соссюр. У своїх записах про анаграми, датованих 1906–1909 рр., мовознавець розглядав звукові повтори в санскритських та старогерманських текстах у аспекті історичної діяхронії. Він висував гіпотези стосовно їх виникнення, застосування та впливу на поетичний текст, із точки зору звучання й значення вивчав природу походження багаторазових повторів звуків у віршованому тексті. Вивчення фонологічного рівня продовжував і збагачував Л. Щербат М. Трубецької.

У 30-х роках ХХ століття німецький вчений Г. Мюллер довів існування звукового символізму й запропонував класифікацію уявлень про звуки. Таким чином відбулась трансформація фонетичної вмотивованості звуку й значення, які до цього базували на суб'єктивному досвіді та описовому характері. Фоносемантика, як галузь лінгвістики, що вивчає механізм звуко-символізму, стала необхідною у дослідженні звукозображувальних функцій поетичної мови. Дослідженням звукового символізму впродовж минулого століття займалися Є. Поливанов, О. Журинський, О. Журавльов, С. Воронін, Ю. Лотман, В. Левицький. Звуко-символізм набув обґрунтованого застосування у вивченні звукової організації мови віршованих творів.

Грунтовне наукове дослідження у царині звукової організації поетичної мови здійснив український літературознавець І. Качуровський. Ще на початку 70-х років він розробив курс лекцій, а в 1984 році видав окремий підручник «Фоніка». Цим самим він виділив фонічні явища в поетичному тексті в окрему галузь віршознавства. Фоніку І. Качуровський трактував як *«галузь літературознавства, яка вивчає і класифікує звучання літературного, в першу чергу віршованого твору як певної звукової цілості»* [2, с. 9]. Він визначив і систематизував основні складові звукової організації поетичного тексту: евфонію та какофонію, прозорість та непрозорість, риму, її структуру та естетичну вартість, види та функції рими, види алітерації, асонанс та дисонанс, ономатопею, символіку та містику звуків, римований коефіцієнт та коефіцієнт власне самої звукової організації мови. У своїй праці І. Качуровський застосував комплексний підхід до наукового вивчення звукової організації поезій, долучивши герменевтику, як засіб тлумачення та інтерпретації тих чи інших фонічних понять і кількісно-математичні показники, як обумовленість фонічних явищ у поетичній мові. Цим остаточно сформулювалась фоніка, як галузь літературознавства.

Наукові підходи у вивченні звукової структури поетичного тексту удосконалювались впродовж наступних десятиліть. Н. Кожевнікова у своїх дослідженнях («О способах звуковой организации стихотворного текста» [1984], «Звуковая организация текста» [1990]) вивчила еволюцію розвитку паронімічних звукових повторів у поезії XVIII–XX ст., виділила й розглянула комбінацію контактних та дистантних звукових повторів і їхніх варіацій, визначила їх засобами звукового зв'язку поетичного твору зі змістом.

Значну увагу поетиці літературного твору й фоніці зокрема, приділив А. Ткаченко в підручнику «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» (1998). Він запропонував ширше літературознавче розуміння фоніки *«1) як загальної звукової організації художньої мови; 2) як розділу поетики, що її вивчає»* [5, с. 302]. Автор поєднував візуальне та слухове сприйняття художньої мови. До фонічних засобів відносив традиційно звуконаслідування, алітерацію, асонанс, зауважував їхню евфонічну або какофонічну функції. У звуконаслідуванні (ономатопеї) вчений виділив імітативний звукопис, де фонічні елементи (фонемі) реалізують зміст. Поряд із накопиченням, дослідник розглянув уникнення — ліпограму, як засіб *«відомий ще з давньоіндійської літератури, культивований у європейській поезії»* [5, с. 312]. А. Ткаченко констатував амбівалентність евфонії та какофонії, як різновидів фоніки.

В останні десятиліття XX століття філологічна наука остаточно сформувала комплексний підхід у вивченні художніх творів. Літературознавство й мовознавство об'єдналися щодо дослідження віршованих текстів. Наукова думка в галузях поетики та лінгвістики, заснована дослідниками минулих років, впровадилась у лінгвопоетиці (А. Ліпгарт, В. Задорнова,

А. Критенко). Цей розділ філології звертає увагу на сукупність використаних одиниць мови, задіяних автором у процесі творчості. Фонологічний рівень художньої мови (фонопоетика) розглядається в безпосередньому зв'язку з естетикою звукового символізму (Г. Сюта, Н. Дашченко), що значно поглиблює визначення функціональних особливостей у вивченні фонічних засобів.

Сучасне українське літературознавство визначає фоніку, *«як звукову організацію поетичного мовлення; віршові засоби, які надають ліричному твору милозвучності, посилюють його емоційність та виразність. У широкому значенні фоніка — галузь літературознавства (віршознавства), яка висвітлює естетичну функцію звуків у художньому творі як певної звукової цілості, аналізує та відповідно класифікує їх; у вузькому — фонічні властивості творів стильової течії, напрям у творчості окремого автора»* [3, с. 701].

Гармонійне поєднання та рівномірне вживання в тексті звуків, як художніх засобів, визначають його милозвучність (евфонію). Для української поезії такий підхід звукової організації є органічним. Евфонія *«виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення, забезпечує міру кількості, частоти, комбінування та тривання фонем»* [3, с. 216–217].

Авторське інструментування звуками може виявлятися не тільки в гармонічності, але й мати відхилення від норм. Таким є накопичення (збір) неоднорідних приголосних звуків і звукосполук, що утруднює вимову, неестетично сприймається на слух і порушує гармонію звучання тексту. Іншим фонічним різновидом накопичення вважається гіатус (зяння) — немилозвучний збіг голосних. На противагу таким звуковим прийомам виступає ліпограма, як явище (здебільшого зумисного) уникнення голосного чи приголосного звуку. Такі фонічні засоби можна теоретично класифікувати як какофонічні. Однак їхня немилозвучність або дисгармонія в поетичному тексті повинна розглядатись, перш за все як, художній прийом, а не як усталена в нормованість естетичних функцій звуків. Важливими фонічними показниками звукового складу поетичного твору є прозорість мови, як співвідношення приголосних до голосних та фонемна частотність у тексті.

Звукова організація поетичної мови й тексту має ще один, більш поширений, спосіб інструментування — звукопис. Він базується на звукових повторях (структурно однотипних і різнотипних), які за допомогою акустичних ефектів утворюють звуковий образ або уявлення. У поетичному тексті визначають три групи повторів. До першої групи належать різні типи рим, які називаються конвенціональними [8, с. 457]. Повтор клаузул, як складовий елемент ритмомелодики, є фонічно очікуваним у віршованому творі. Другу групу складають okazіональні звукові повтори. Вони є випадковими й неочікуваними для читача або слухача, але, як фонічний засіб застосовані автором. Okazіональним звуковим повтором у поетичному тексті можуть

бути й деякі типи внутрішньої рими. Таке фонічне явище детально вивчав І. Качуровський і виокремив дев'ять його позицій [2, с. 101]. Існують і орнаментальні звукові повтори, у яких фонеми не семантизуються, а отже вони не є обов'язковими. До звукових повторів належить і фонетична анафора, як комплексний звуковий єдинопочаток слів у поетичному тексті. Названі повтори за своєю структурою є здебільшого різнотипні, тобто такі, що складаються з комплексу різних за творенням фонем — голосних і приголосних.

До 70-х років XX століття літературознавці трактували такі засоби звукопису, як повтор тільки однакових приголосних перед наголошеним голосним та повтор однакових наголошених голосних. Увага зосереджувалась на сильних позиціях звуків у словах, тобто скоріше на їхню ритмоутворюючу функцію. Сучасне українське літературознавство подає ширше трактування таких фонічних засобів («Словник літературознавчих термінів» [1971], «Літературознавчий словник-довідник» [2007]): *«алітерація (лат. ad — до і littera — літера) — стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку»* [3, с. 26].

Наведене визначення не акцентує увагу на позицію повторюваних приголосних звуків, а зважає на їхню однорідність. Алітеровані звуки в поетичному тексті можуть мати градацію за місцем розташування у слові й бути різновидами алітерації. Такими є повтор однакових приголосних тільки перед наголошеним голосним, що характерне для германської алітерації (штабрейму). Різновидом алітерації є паромеон — суцільний повтор приголосного звуку в цілому тексті, його частині (рядку, строфі) [6, с. 459]. Повтор однакових початкових приголосних звуків усіх слів поетичного тексту є тавтограмою [6, с. 459]. Повтор однакових приголосних у кінці слів — консонанс. Явища контактної алітерації (асонансу) початкових звукових комплексів тільки в суміжних словах (словосполученнях) запропоновано називати ініціаліями (початками) [4, с. 109].

Вокалічні повтори в поетичному тексті традиційно визначають як асонанс (франц. *assonanse*, від лат. *assono* — звучу до ладу) — концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милозвуччя, що набуває особливого змісту в поєднанні з алітерацією [3, с. 66]. Ономатопоєю (грец. *onomatopoia* — звуконаслідування) визначають як імітацію засобами мови різних позамовних звукових явищ [3, с. 508]. Детальніше визначення подає А. Ткаченко. Посилаючись на вчення І. Качуровського, він розрізняє такі види звуконаслідування: вживання слів, що буквально відтворюють звуки довколишнього світу — свист, гуркіт грому, крик птаха тощо; імітативне витворення потрібних звукових ефектів шляхом добору певних слів, які самі із себе не є ономатопоєями [5, с. 311]. У першому випадку використовуються ілітерати [6, с. 70], тобто такі звуки національної мови, які не притаманні людському мовленню. У таких звукових

фігурах зміст передають комплекси фонем, які утворюють асоціативне звучання й набувають семантичного значення в тексті. Таке звуконаслідування називають фонімісисом, що є простою ономатопеєю. У другому випадку має місце ономатофонія, коли відбувається добір слів, які семантично вже є звуконаслідувальними (квочка, кіт-муркіт, каркати і т. п.). Як вид звуконаслідування, де не присутня проста ономатопея, визначають імітативний звукопис [5, с. 312] фонопоею — досягнення певного звукового ефекту через добір та комбінування слів, що не є звуконаслідувальними за походженням, але створюють необхідний фон за допомогою частотності фонем.

Фонічні повтори в поетичному тексті розглядаються здебільшого з точки зору їхніх функцій, однак досить цікавою є власне техніка звукопису. Вивчаючи семантичні зв'язки, які реалізуються за допомогою звуків, Т. Ніколаєва запропонувала чотири типи звукотехніки [4, с. 311]: початки (ініціалії), теми, фуґи, анаграми. Початки (ініціалії) класифікувала за компонентним складом і типом смислового та граматичного зв'язку. Звукову тему в тексті вона трактує як зв'язок групи слів за одним звуком (голосним чи приголосним). Під звукописом за типом фуґи науковець вбачає частотну повторюваність статичного комплексу звуків, який може доповнюватися і утворювати «суцільну, фуґовану, тканину досить великої протяжності» [4, с. 113]. Звукова техніка анаграм застосовується як фонічне шифрування тексту для підсилення змісту. Т. Ніколаєва визначила основні функції звукотехніки — безпосереднє об'єднання слів у тексті (контактні початки), емоційний колорит (теми), звуконаслідування, зв'язок тексту й перехід звукових тем (фуґи).

На основі наукових літературознавчих та лінгвістичних розвідок минулих століть вивчення звукового складу поетичного тексту остаточно сформувало сучасне розуміння фоніки, як окремої галузі, визначило її засоби та основні функції: виразально-зображальну, емоційно-експресивну, звуконаслідувальну, смислову, композиційну. Однак необхідність подальшого комплексного філологічного принципу та міждисциплінарного вивчення звукового складу поетичних творів наразі залишається актуальним.

Список літератури

1. ДОМБРОВСЬКИЙ, В.: *Українська стилістика й ритміка. Українська поезика*. Дрогобич 2008.
2. КАЧУРОВСЬКИЙ, І.: *Фоніка*. Мюнхен 1984.
3. *Літературознавчий словник-довідник*. За ред. Гром'яка, Р., Коваліва, Ю., Теремка, В. Київ 2007.

4. НИКОЛАЕВА, Т.: *Слово о полку Игореве. Поэтика и лингвистика текста; Слово о полку Игореве и пушкинские тексты.* Москва 1997.
5. ТКАЧЕНКО, А.: *Мистецтво слова. Вступ до літературознавства.* Київ 1998.
6. *Фоника. Введение в литературоведение.* Под ред. Чернец, Л. Москва 2004, с. 455–467.
7. ФРАНКО, І.: *Із секретів поетичної творчості. / І. Франко. // Збір. творів: у 50 т.* Київ 1981, Т. 31, с. 45–119.
8. ЯКУБСЬКИЙ, Б.: *Наука віршування.* Київ 2007.

The Analysis of Lyrics Sound Structure as a Scientific Problem

Olga Nastenکو

The question of philological formation approach concerning studying of sound structure of poetic text has been considered. The statements of I. Franko, B. Yakubovskiy, V. Dombrovskiy, the scholars of SOPL, B. Tomashevskiy, I. Kachurovskiy, A. Tkachenko, etc. Have been analyzed in chronological aspect. The key concepts of sound language organization of lyrics have been actualized. The role of interdisciplinary research directions in formation of modern understanding of phonics as a separate branch of literary criticism has been emphasized.

Key words: phonics, sound structure of lyrics, alliteration, assonance, onomatopo.

Изучение звукового состава поэтического текста как научная проблема

Ольга Настенко

В статье рассмотрен вопрос становления филологического подхода к изучению звукового состава поэтического текста. В хронологическом аспекте проанализированы утверждения И. Франко, Б. Якубского, В. Домбровского, учених ОПояЗа, Б. Томашевского, И. Качуровского, А. Ткаченко и др. Актуализированы ключевые понятия звуковой организации языка лирического сочинения. Подчеркнуто роль междисциплинарных исследовательских направлений в формировании современного понимания фонетики, как отдельной отрасли литературоведения.

Ключевые слова: фоника, звуковая организация поэтического языка, аллитерация, ассонанс, ониматопея.

Оксана Олійник

Символіка художнього простору в українських народних чарівних казках (семантичний аспект)

У статті на матеріалі українських народних чарівних казок проаналізовано художній простір, будова якого має низку специфічних особливостей, які власне й причетні до структурної організації казкового сюжету та характеристики казкових образів.

Ключові слова: художній простір, чарівна казка, «цей»/«той» світ, «свій»/«чужий».

Художній простір чарівної казки влаштований так, що містить у собі конкретні номінативні елементи з певною семантичною інформацією, поляризація яких здебільшого концентрується на основі універсальної семіотичної опозиції *свій/чужий*, причому в межах просторового поля казки поняття «чужий» реалізується у варіантах «той», «потойбічний», «інший», «тридесяте царство» тощо.

Для художнього простору в чарівних казках характерне двозначне поняття світу, тобто поділ на два його рівні — людський і потойбічний, які вирізняються варіативністю значень. Між *«цими двома частинами не виникає однозначної відповідності [...], а приписується різна розміреність»* [5, с. 471]. Саме тому в багатьох наукових дослідженнях вони позначені різними номінаціями «цей»/«той» світ, «тут» і «там», «близький»/«далекий» світ, «свій»/«чужий» світ, «свій»/«чужий» простір. За М. Маєрчик, міфопоетичне уявлення про два світи можна описати через категорії «тут» і «там» [...]. Категорія «тут» вбирає в себе значення: цей світ, відомість, безпека, захист, життя, врегульованість. Це є оточення, котре людина щоденно споглядає, розуміє, конструє з нього звичну картину світу, «тут» людина знаходить захисток. Категорія «там» розкладається на ряд антонімічний до «тут»: потойбічний світ, непізнаність, невідомість, небезпечність, загроза, хижість [6, с. 54].

Ю. Лотман вважає, що коли в дуже широкому колі текстів існує прагнення ототожнити «цей» із земним світом, а «той» із небесним, потойбічним, тоді й *«виникне протиставлення систем з основною межею між земним і неземним світами і всередині земного»* [5, с. 472].

Дослідники М. Новікова та І. Шама дотримуються позиції, що *«потойбічний» чи «ірреальний» світ з'являється або починається в принципі так само й там само, де й будь-який інший світ»* [8, с. 31]. Тому чужі персонажі й чужі предмети в іншому світі стають «чарівними». Це твердження, на нашу думку, стосується зображення «чужого» простору як такого в чарівних казках.

Локалізація «того» світу чи іншого царства в казках виявляється по-різному. Оскільки він віддалений від «цього» світу, то й побутує в багатоманітних модифікаціях. «Той» світ розташований — **під землею**: *«Він позшивав з шкурей скоту таку трубу, сунув її у нору і уліз туди пуд землю», а там побачив хатку на курячій лапці і на собачій п'ятці* [Чубинський, II, 53, с. 179]¹, *«дослідили — до єго [чорта — Оксана Олійник] палаців; а вони були в ямі, дуже глибоко»* [Левченко, 471, с. 311]; **під водою**: *«І тільки ввійшов в воду, зараз став в таких [гарних] палацах»* [Левченко, 484, с. 333]; **на горі чи за горами**: *«Зайшов за такі гори, що трудно оком зглянути. Але дивитися: стоїть якийсь палац, такий розкішний, що не можна зглянути»* [Левченко, 511, с. 392], *«... пішли ще трохи. Дивляться: на шклянній горі золотий палац»* [Левченко, 507, с. 384]; **у лісі**: *«Але той [Іван Королевич] іде-іде — і зайшов в ліс. І дивитися: світиться в хатинці світло»* [Левченко, 512, с. 398], *«на остаток зайшла в такий дуже темний ліс, що навіть і світа божого не витко [...], вона надибала в лісі палац такий вилиций, що трудно оком глянути»* [Левченко, 559, с. 479], *«довго він їхав, але разу єдного їди через ліс, де був палац чорнокнижників»* [Левченко, 507, с. 385] тощо.

З історичного погляду *«полісемія ,того світу», представлена в казках*, — пише В. Давидюк, — *може бути наслідком усього-на-всього трансформації багатьох історично конкретних уявлень про межі племінних і етнічних угідь та прилеглих дифузних зоні сусідніх недоступних для невтаємничених територій»* [2, с. 70]. У міфологічній традиції поняття «той світ» — це не тільки світ потойбічний, а й межі, невіддільні, чагарі, річки, моря й т. п., з якими пов'язані давні уявлення про зони переходу в «інший», «чужий» простір у горизонтальній площині чи в потойбіччя (світи, які розташовані по вертикалі — під землею чи на небі). Крім того, *«той світ» [...] доступний в основному героєві казки — це його прерогатива (справа), яку, звичайно, він виконує один»* [3, с. 45].

¹ Примітка. У статті ми часто будемо звертатися до збірників, цитуючи ту чи іншу казку, тому для компактності оформлення приміток подаємо умовні скорочення, якими позначатимемо ілюстрований казковий твір. Наприклад — [Чубинський, II, 25, с. 92], де П. Чубинський — упорядник збірника «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной императорским русским географическим обществом», II — номер тому «Трудов...», 25 — номер казки «Про Марусю — козацьку дочку», 92 — номер сторінки або [Левченко, 569, с. 502], де М. Левченко — упорядник збірника «Казки та оповідання з Поділля в записках 1850–1860-их рр.», 569 — номер казки «Як чоловік заволодів скарбами розбишак», 502 — номер сторінки.

У чарівних казках інше царство, на думку Олени Новік, виступає в трьох основних варіантах: царський палац, «тваринне» царство й далеке «тридес'яте» царство, розуміючи під останнім верхнє й нижнє: підземне, підводне, на горі [7, с. 237]. Ще В.Пропп писав про відсутність зовнішньої єдності картини тридесятого царства, вказуючи на її причину — місце перебування цього царства, а саме — під землею, на горі та під водою [9, с. 281–282]. Таким чином, поняття «тридес'яте» царство є класичним або навіть суто казковим варіантом поняття «того» світу, зважаючи на його (світу) різноманітну локалізацію в горизонтально-вертикальному аспекті.

Версія О.Новік про три основні варіанти іншого царства викликає певні застереження, оскільки в українських народних казках йдеться не тільки про тридев'яте чи тридес'яте царство. Мова про те, що задля досягнення своєї мети (потрапити власне до тридесятого царства) казковий герой спершу проходить не одне царство (їх може бути три, чотири, п'ять, вісім, десять), як-от, наприклад, у казці «Цар-змій» [див. Чубинський, II, 47, с. 133–138]. Під час своєї подорожі син багатого купця спочатку спиняється в першому царстві, потім — у другому, не оминає й третє царство, і лише тоді він потрапляє до четвертого царства, де живе цар-змій — потойбічна істота. Саме в четвертому царстві хлопець намагається потрапити в дивний палац, що стояв над водою на стовпах. Спустившись по драбині в глибоку яму, герой тільки в такий спосіб зумів опинитися в змієвому помешканні.

У казці «Іван-царевич» [див. Рудченко, I, 46, с. 96–100] герой проїжджає сім царств. Вже у восьмому царстві, у лісі, царевич зустрічає свого чарівного помічника й проходить випробування. У тій казці герой шукає свою дружину «на золотих горах, на шовкових травах» [Рудченко, I, 46, с. 98], яка туди полетіла. Отож, і восьме царство, і золоті гори — «той» світ у горизонтально-вертикальній площині, де золотий колір гір символізує не тільки сонце, а й небесне потойбіччя. Щодо певної кількості царств, які зустрічаються на шляху героя, то тут, очевидно, можна тільки уявити, наскільки значною була відстань, якою казка вимірює віддаленість «того» світу від «цього» світу.

Те стосується й лісових хатинок, які герой почергово зустрічає під час своєї мандрівки до тридесятого царства або вже навіть на території цього царства (див. казку про хатини трьох пустельників [Левченко, 519, с. 415]; хатини повелителя змій, повелителя вовків, повелителя птахів [Роздольський, II, 26, с. 1–16]; хатини св. Понеділка, св. Середи, св. П'ятниці [Чубинський, II, 19, с. 77–83]). Мешканці тих хаток не тільки дарують героєві чарівні предмети, а й дають йому поради як потрапити в центральний локус тридев'ятого царства й як там треба поводитися. Усі ці хатини, включаючи й ті варіанти казок, де казковий персонаж перебуває лише в одній хатці на курячій ніжці, що «очеретом підоперта, а то б розвалилася...», а у ній живе «баба-яга кістяна нога, ноги на піл одкидала, голову на комін

положила» [Рудченко, II, 28, с. 105], становлять перехідний етап у казковому жанрі.

Як слушно зауважив В. Пропп, у тридесятому царстві відсутні будь-які будівлі [9, с. 282], підкреслюється його пустельність, за винятком палацу, що вражає своєю фантастичною архітектурою. Крім того, цей палац побудований із незвичайних матеріалів — він може бути скляним, чавунним, мідним, срібним, золотим, наприклад: *«на кінці стежки стоїть двір чагуновий, огорода чагунова»* [Левченко, 488, с. 344], *«дивляться: на шкляні горі золотий палац»* [Левченко, 507, с. 384], скляний палац із золотими дверями [див.: Рудченко, II, 28, 105], палац над водою на чотирьох стовпах [див.: Чубинський, II, 47, с. 133–138], *«там в морі єсть палац, на тім палацу дуб, а на дубі янгель»* [Левченко, 484, с. 332].

Цей палац часто недоступний: *«придивляється: єст там і брама, а на ті брамі лежить прив'язаний змий з дванадцятьма головами, дванадцятьми ланцюхами»* [Левченко, 511, с. 393]. Трапляються й ускладнені варіанти посиленої охорони, як, наприклад, у казці «Про царевича-дурня», де сад із молодильними яблуками й водою оточений такою височезною огорожею, що важко й птиці перелетіти, а зроблена вона зі скла та оповита струнами [див. Чубинський, II, 19, с. 77–78]; перед першою брамою можуть лежати два ведмеді, перед другою — два леви, а перед третьою в постійному русі перебуває гостра пила (якщо ведмеді часом когось не побачать, то леви розірвуть на шматочки, а коли й вони пропустять, то пила обов'язково зітне голову) [див. Чубинський, II, 81, с. 322–329]. Смертоносну дію «гострої» брами пережив головний герой казки «Змій», який хотів підійти до криниці з цілющою водою, біля якої було загнано в землю дванадцять стовпів, а коло них — дванадцять зміїв приковано: *«от тільки що хотів Іван до колодязя підступить — аж тут як зачхали змії [почули запах живої людини — Оксана Олійник], то з носів їх аж дим пійшов, а Іван упав замертво»* [Рудченко, I, 50, с. 135].

Але варто зважити ще й на таку деталь — коли палац зачарований чи заклятий, то нема ніякої варти, а тому туди герой заходить без найменших перешкод: *«дивляться: на шкляні горі золотий палац. Зайшов він туди. Палац відчинився перед ним. І в нім нема нікого, тільки єсть що їсти і пити»* [Левченко, 507, с. 384]; або *«приїхав козак до міста [заклятого — Оксана Олійник], — камення брама одчинилась»* [Чубинський, II, 135, 438]. З огляду на проаналізовані окремі казкові сюжети про тридесяте царство, цю ситуацію можна пояснити так: коли діями героя керують лише його суб'єктивні бажання — винести сакральну річ чи викрасти чарівну тварину задля власного вжитку, тоді й виникають перепони у вигляді неприступної варти зі злими тваринами-хижаками та зміями. Натомість герой легко потрапляє в палац у п'ятому чи десятому царстві, коли там потрібна його допомога, зокрема, щоб зняти закляття.

Не менш важливим, на нашу думку, є й так звана метафоризація житлового центру тридесятого царства. Йдеться про те, що внаслідок певних дій і заклінальних слів палац чи хатина перетворюються на невеличкий предмет, який герой потім легко переносить у «свій» простір: *«у змія в кішені єсть таки ключі, що як оббігти кругом палац з ними, то палац звернеться в трубочку, а як махнуть ключами навхрест, то знову палац розвернеться і стане таким, як і перше був»* [Чубинський, II, 57, с. 210]. Вже в «цьому» світі, коли панна, яку визволили від змія, загадала цареві пошити їй черевички, він, довго не роздумуючи, змахнув ключами й перед ним став зміїв палац. Звідси цар забирає черевички та вручає їх дівчині. Зрозуміло, що панна відразу здогадалася, хто її рятівник. В іншому варіанті казки герой виносить із підземного царства на верхній світ аж три змієві хатки у вигляді трьох яєць, проказавши, як його навчив чарівний помічник, такі слова: *«хатка в яйці!»* і *«хатка з яйця! так хатка і стала»* [Чубинський, II, 53, с. 180].

Очевидно, що казка навмисне уникає опису якихось інших деталей без відношення до палацу — своєрідного сакрального центру «того» світу, в якому герой знаходить потрібні йому сакральні цінності — еліксир молодості, молодильні яблука, цілющу й живу воду, чарівного коня тощо. Це закономірно, бо *«тридев'яте царство — не обов'язково ,той світ', тобто все те, що знаходиться за межами баченого, то таким царством можна вважати й території сусідніх, а ще ймовірніше — дещо віддаленіших народів. Якись незвичні елементи їхнього побуту могли лягти в основу формування стереотипних уявлень про те чуже царство як про інший світ»* [2, с. 95].

Так, у казці «Про царя, що був під землею» досить своєрідно змальовані мешканці «чужих земель», де воював головний герой. У першій з них живуть дивні люди — руки, як серпи, а ноги, як списи, тому їх ніхто не міг звоювати, а в другій — люди такі, що половина чоловік, а половина собаки. Через віщі сні цар дізнається, як перемогти цих дивних людей — одні згоряють від вогню, інші, вперше почувши музику, від радості з'їдають самі себе [див. Чубинський, II, 57, с. 207–214]. Як бачимо, вогонь і музика, що є повсякденними для держави царя та незанимаючими для «чужих» земель, стають причиною ліквідації їхніх мешканців.

У чарівних казках потойбічний світ, який у народному баченні асоціюється з пеклом або царством мертвих, розташований не лише у вертикальному розрізі (на небі чи під землею). Він може знаходитися й у горизонтальній площині. Так, у казці «Про Марусю — козацьку дочку» [Чубинський, II, 25, с. 92–95] головну героїню відправляють на «той світ», тобто до світу мертвих. Туди її приводить чарівний червоний клубочок ниток. Але під час цієї подорожі Маруся не здійснює ніяких особливих фізичних маневрів, тобто вона не спускається в яму чи криницю, не піднімається по драбині чи мотузці, жоден чарівний помічник не задіяний у її переході до потой-

біччя. У цій казці «той світ» представляє лісова хатинка, де живе мрець — давно померла тітка Марусиного чоловіка.

Загалом, коли йдеться про антиномію «свого» й «чужого» простору в культурі, а в нашому випадку — у чарівних казках, то контакт із потойбіччям неминучий для головних казкових персонажів, які проходить обряд ініціації, що може складатися з кількох етапів у вигляді найрізноманітніших випробувань. Зрозуміло, що при цьому *«свій» герой, потрапляючи в «чужий» простір, може заразитися іншим світом, увібрати в себе його властивості»* [8, с. 22]. Тому, як стверджують М. Новикова й І. Шама, *«будь-яка людина чи річ, які побували в іншому світі, стали контактерами з ним (медіаторами, тобто посередниками), завжди знаходяться для традиційної свідомості під підозрою і вимагають спеціальних очищувальних обрядів і випробувальних термінів, поки не зробляться знову і повністю «своїми»»* [8, с. 22]. У казках, як правило, таких обрядів нема, оскільки з «чужого» простору герої повертаються не тільки оновленими, а й кращими, розумнішими та багатшими порівняно з тим становищем, у якому перебували у «своєму» просторі до моменту їхнього виходу за межі рідного села чи міста. Крім того, казкові персонажі без особливих перепон і обрядодій повертаються додому або залишаються «своїми» в інших державах, а окремі щасливчики там стають царями.

«Свій» простір може посягати на «чужий», а не навпаки, бо біля кордону змія або чорт перестає переслідувати молодят-втікачів. Мається на увазі те, що казка заздалегідь подбала про ліквідацію антагоніста, який хоче перетнути межу «свого». У чому ж тоді причина смерті антагоніста? Його простір поступово стає простором героя, як, наприклад, у казці «Іван-Вітер», коли головний герой розбиває на своїй голові яйце зі смертю Кошця: *«І взяв тоє яйце, розбив собі на голові, — і вся сила пішла по нім. А той [Козьолок] зараз вмер»* [Левченко, 474, с. 316]. Внаслідок перемоги героя його супротивник уже не може існувати й тому гине, незважаючи на свою безсмертність, бо знищено його простір. Таким чином, *«перемога героя означає засвоєння простору [«чужого» — Оксана Олійник], приєднання його до космічного та організованого, культурного «простору»* [10, с. 341] і все, що раніше належало Кошцеві чи змієві (палац, жінка, влада та сила), тепер належить герою: *«приїхали вони назад до палацу [переможеного змія — Оксана Олійник], зробили вісіля, і жили собі, доки не погинули»* [Левченко, 511, с. 396].

Як бачимо, у чарівних казках сформувалася своєрідна символіка відображення «чужого» простору, куди герой потрапляє *«не за своєю волею, а з волі злих сил або своєї необережності, або для того, щоб звільнити від злих чар близьку людину [...], тому в казці простір не локальний, не тло, а учасник дії, нейтрального простору в казці немає»* [4, с. 75]. Події в казці відбуваються в межах певного простору, але *«зміна простору відбувається лише тоді, коли хто-небудь з персонажів кудись відправляється»* [1, с. 61]. І тільки

тоді можна простежити взаємовпливи «свого» й «чужого» просторів, коли, «за логікою казкового мислення і утвердження моральної ідеї, руйнування ворожого простору і навіть перехід ,чужого‘ простору в ,свій‘ відбувається не еволюційно, а раптово, шляхом метаморфоз» [4, с. 75–76].

Список літератури

1. АДОНЬЕВА, С.: *Сказочный текст и традиционная культура*. Изд-ство Санкт-Петербургского ун-та, Санкт-Петербург 2000.
2. ДАВИДЮК, В.: *Первісна міфологія українського фольклору*. Вежа, Луцьк 1997.
3. ЕЛЕОНСКАЯ, Е.: *Сказка, заговор и колдовство в России: Сб. трудов*. Индрик, Москва 1994.
4. КОПИСТЯНСЬКА, Н.: *Різниця в хронотопі фольклорної і літературної казки (на матеріалі романтизму)*. Ін: *Збірник на пошану професора Марка Гольберга. До 50-річчя наукової діяльності та 80-річчя від дня народження*. Вимір, Дрогобич 2002, с. 72–77.
5. ЛОТМАН, Ю.: *Семиосфера*. Искусство — СПб, Санкт-Петербург 2001.
6. МАЄРЧИК, М.: *Бінарна семантична опозиція «тут» і «там» в конструюванні візії потойбічного світу (фаза переходу) (карпатський ареал)*. Краянка, 1995, Ч. 1, с. 54–58.
7. НОВИК, Е.: *Система персонажей русской волшебной сказки*. Ін: *Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970)*. Наука, Москва 1975, с. 214–246.
8. НОВИКОВА, М., ШАМА, И.: *Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя и их английских переводов)*. СП Верже, Запорожье 1996.
9. ПРОПП, В.: *Исторические корни волшебной сказки*. Изд-ство Ленинградского ун-та, Ленинград 1986.
10. ТОПОРОВ, В.: *Пространство*. Ін: *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах*. Советская Энциклопедия, Москва 1992, т. 2, с. 340–342.

Джерела

11. *Галицькі народні казки*. (В Берліні пов. Бродського із уст народа списав О. Роздольський). // Етнографічний збірник. Вид. Наукове товариство ім. Шевченка: У 40 т. Львів, 1895. Т. 1; Львів, 1899. Т. 7 (168 с.).
12. *Казки та оповідання з Поділля в записих 1850–1860-их рр.* / Упоряд. М. Левченко. Київ, 1928. Вип. 1–2. 598 с.

13. **РУДЧЕНКО, И. Я.:** *Народные южнорусские сказки.* Киев, 1869–1870. Вип. 1–2. 219 с.; 209 с.
14. **ЧУБИНСКИЙ, П.:** *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной императорским русским географическим обществом.* Санкт-Петербург, 1878. Т. 2: Малорусские сказки. 688 с.

The Symbolism of Literary Space in Ukrainian Folk Magic Fairy Tales (Semantic Aspect)

Oksana Oliynyk

The author of the article draws on the Ukrainian folk magic fairy tales to analyze literary space, which bears a number of unique features contributing to the structural arrangement of the plot and image characteristics in a tale.

Key words: literary space, magic fairy tale, “this”/“that” world, “our”/“foreign”.

Символика художественного пространства в украинских народных волшебных сказках (семантический аспект)

Оксана Олійник

В статье на материале украинских народных волшебных сказок проанализировано художественное пространство, которое обладает многочисленными специфическими особенностями, причастными к структурной организации сказочного сюжета и характеристики сказочных образов.

Ключевые слова: художественное пространство, волшебная сказка, «этот»/«тот» мир, «свой»/«чужой».

Наталія Орнат

Екзистенційний мотив відчаю в структурі романів Полі Гоявічинської «Райська яблуня» та Ірини Вільде «Сестри Річинські» (порівняльний аспект)

У статті в контексті літератури польського та українського міжвоєння розглянуто мотив відчаю як один із найбільш вкорінених у людську свідомість та представлених у літературі з урахуванням специфіки періоду.

Ключові слова: література міжвоєнного періоду, екзистенція, мотив відчаю, порівняльний аспект.

Відомий польський дослідник Єжи Квятковський у праці «Міжвоєнне двадцятиліття» розвиток прозової літератури розподіляє на два етапи, хронологічно окреслюючи їх такими роками: 1918–1932 та 1932–1939. Творчість польської письменниці Полі Гоявічинської Є. Квятковський відносить до другого періоду, до прози психологічного реалізму, якому властиве звернення до *«песимістичних концептів людської долі, до ,темної тональності»* [6, с. 310]. Саме до такого напрямку належать відомі романи П. Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня».

«Інтелектуальна функція може привести людину до результатів емоційно невитривалих, — зазначає Умберто Еко, — оскільки багато проблем вирішуються тільки висновком, що вирішення вони не мають» [2, с. 40]. Так можемо сказати також і про результати самопошуку героїнь П. Гоявічинської, які завершилися фатально. Досліджуючи дискурс катастрофізму в українській та польській прозі періоду міжвоєння, українська дослідниця Ольга Харлан зазначає, що обидві письменниці — П. Гоявічинська та Ірина Вільде — *«обрали для художнього осмислення однотипні об'єкти (дорослішання молодих дівчат), хоч у своїх творах вони подали різне його художнє втілення»* [5, с. 269]. Таке «дорослішання» героїнь у обох романах позначене відчаєм, але з прямими суїцидальними рішеннями героїнь стикаємося тільки в романі П. Гоявічинської. У творі Ірини Вільде теж зустрічаємося з випадком смерті, але тут йдеться про батька — священика Аркадія Річинського,

після втрати якого п'ятеро його дочок, керуючись власними уявленнями про життя (тут бачимо чітку аналогію до діалогії польської письменниці), намагаються знайти в ньому своє місце. *«Я не можу всім так перейматися, як ти. Я коли думаю, то все тільки про наступне... Навіть у сні не бачу того, що було колись, а й там живу якимось майбутнім. Я тільки можу вперед заглядати»* [3, с. 310], — говорить одна з героїнь роману Олена сестрі Олі.

Роман П. Гоявічинської «Райська яблуня» — це друга частина авторської діалогії, в якій героїні з Варшавського передмістя більше пов'язують своє життя з містом, яке й знищує вщент їхні плани та мрії. Такому вчинку передувала самотність, що пізніше переросла у відчай. У першій частині діалогії «Дівчата з Новоліпок» (1935) польська письменниця дає надію на краще прийдешнє героїнь: *«Стулки вікна загойдалися, розчинилися й застигли, відчинені в темряву, що пульсувала далеким стугоном у темряву, вічно повну молодості, загроз і надій...»* [1, с. 254]. Але незабаром у «Райській яблуні» дізнаємося про нещасливе життя, шлюб із розрахунку, про ті життєві колізії, які стануть вирішальними в долі кожної з героїнь.

Розділи першої частини діалогії мають певні назви. Ось деякі з них: «Жовті квіти», «Кінець і початок», «Любов і смерть», «Вікно». Поетика назв сигналізує про меланхолійно-песимістичну екзистенційну наповненість образів героїнь, (смуток, розчарування від життя, відчай та боязнь перед прийдешнім). Натомість композиційна структура роману «Райська яблуня» представлена у вигляді двох книг і характеризується відсутністю назв у компонентних сегментах. Що ж до символу яблука в назві твору, то тут воно знаменує цілісність, відсилаючи до біблійної традиції, у якій яблуко постає атрибутом раю та символізує мир і радість. Проте в самому творі ми бачимо невідповідність розгортання подій та назви роману. Меланхолія, безрадісність прочитуються в авторській манері портретизації героїнь, побудованій на синтезі «чистих» видів зображення зовнішності персонажів, поглиблених їхньою психологізацією в топії міста, у локусі парків, театру, зрештою, оманливих мрій. У кінці роману ми читаємо про фатальне завершення життя героїнь (як підсумування всієї діалогії) — Цехни, Бронки, Янки, Квірини та Франки.

У творі Ірини Вільде ми теж зустрічаємося з танатичними мотивами: смерть забрала в Катерини, Зоні, Олі, Славки й Нелі рідного батька, однак, на відміну від твору польської письменниці, в основному тут домінують вітаїстичні мотиви, які часто доповнюються сильними внутрішніми переживаннями героїнь. *«Люди її кола більше живуть ілюзіями, чим реальними планами на майбутнє, — настільки те майбутнє видається їм безперспективним. Якесь кошмарна гра в цю-цю бабки з життям. І чим вона закінчиться?»* [3, с. 934]. Жити ілюзією — ось що є схожим для героїнь обох романів. Але якщо в польської письменниці бачимо, особливо в романі «Райська яблуня», людську приреченість та фаталізм, то у випадку «Сестер Річин-

ських» спостерігаємо нечіткі, хоча й оприявлені контури волюнтаризму, який і постає засадою життєвої боротьби й творіння щасливого прийдешнього.

В українському творі ілюзія щодо майбутнього не приводить до фатального кінця, будучи присутньою ніби імпліцитно. Натомість стикаємося з духовним зубожінням людей, із їхньою неосвіченістю, із нелюдністю, зрештою. *«Бронка думає паралельно: яка пекуча досада, що духовне каліцтво не дає нам змоги належно оцінити наших сучасників»* [3, с. 1071]. Або ж бачимо, наскільки людина стала залежною від матеріальних благ: *«Гроші! Прокляті гроші, як вони міняють своє обличчя! Ще недавно були вони для мене тільки ,кіно‘, ,морозиво‘, а потім стали ,хліб‘, ,підметка‘, а тепер вже — ,щастя‘»* [3, с. 484].

Студіюючи екзистенційний дискурс інтелектуальних українських романістів Віктора Петрова та Валер'яна Підмогильного, дослідниця Соломія Павличко трактує героїв творів обох письменників як «самотніх песимістів» [4, с. 218], які *«переживають цілий спектр екзистенційних станів, серед яких тривога, нудьга, непевність, навіть невроз. Найбільше їх мучить нудьга, відчуття марності зусиль, беззмістовності життя»* [4, с. 219]. Фактично, більшість із перелічених «синдромів» притаманна також і героїням роману Ірини Вільде, але навіть попри це ми стикаємося з апологетом живої людини, яка бореться й черпає сили з життя. Письменниця формує психологічно екзистенційну модель людського (тут — жіночого) життя, в якому людина, не важливо — будучи самотньою чи зарученою підтримкою близької людини — прагне створити свій змістовний алгоритм майбутнього. У діалозі Слави та Севера читаємо: *«Севере, [...] я все ж таки хочу, щоб ми видряпалися на самісінький вершок гори. Розумієш, щоб отак і в житті ми змогли піднятися нагору. Вище від всіх пліток, вище міщанства, що оточує нас...»* [3, 484]. Пізніше ми довідуємося, що між їхніми почуттями виникла прірва, оскільки Северу більше до вподоби «рівна дорога», на якій у підмозі стануть гроші, а Слава хоче щораз нових сходжень та життєвих звершень. У цьому теж порівнюється людська самотність, яка породжена різним усвідомленням змісту життя, але все ж не відчай.

У романі Ірини Вільде «Сестри Річинські», на відміну від роману П. Гоявічинської «Райська яблуня», ми не можемо однозначно діагностувати мотив відчаю. Це скоріше мотив розчарування, який має місце в боротьбі героїнь за майбутнє. Протилежна ситуація в героїнь «Райської яблуні» — звести рахунки з життям — трансформує семантику мотиву відчаю однією з ланок у загальному розгортанні теми смерті у творі польської письменниці. У романі української письменниці ми інколи стикаємося з момен-тами людської самотності, але ця самотність не завжди є приреченою, радше навпаки — надихає людину на життя, навіть будучи самотньою. Натомість у творі П. Гоявічинської ми стикаємося з неприхованим фаталізмом.

Список літератури

1. ГОЯВІЧИНСЬКА, П.: *Дівчата з Новолипок. Райська яблуня*. Дніпро, Київ 1988.
2. ЭКО, У.: *Пять эссе на темы этики*. Астрель: CORPUS, Москва 2012.
3. ПРИНА, В.: *Сестри Ричинські*. Апріорі, Львів 2011.
4. ПАВЛИЧКО, С.: *Теорія літератури*. Основи, Київ 2009.
5. ХАРЛАН, О.: *Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939)*. Освіта України, Київ 2008.
6. KWIATKOWSKI, J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. PWN, Warszawa 2012.

Existential Motives of Despair in the Structure of the Novel of Polya Goyavichynska “Paradise Apple” And Iryna Vilde “The Richynsky Sisters” (Comparative Aspect)

Natalija Ornat

The motive of despair is researched in the article in the context of the Polish and Ukrainian literature of the interwar period and it is considered to be one of the most rooted in human consciousness and presented in the literature of a certain period.

Key words: literature of the interwar period, existence, motive of despair, comparative aspect.

Екзистенціальний мотив отчаяния в структуре романа Поли Гоявичинской «Райская яблоня» и Ирины Вильде «Сестры Ричинские» (компаративный аспект)

Наталія Орнат

В статье в контексте литературы польского и украинского межвоенного периода рассмотрено мотив отчаяния как один из самых укоренившихся в человеческом сознании и представленный в литературе с учетом специфики периода.

Ключевые слова: литература межвоенного периода, экзистенция, мотив отчаяния, компаративный аспект.

Крістінія Паладян

Початки верлібру в українській і румунській поезії

Статтю присвячено вивченню початків верлібру в українській та румунській поезії. Показано, що національні форми верлібру формувалися на основі європейської поезії: український — на базі німецьких зразків, румунський — на основі французької поезії. Виявлено способи творення та ритмічну основу початкових форм верлібру: український — це «метризований» верлібр або нерівноскладовий вірш із метричною домінантою; румунський — верлібр із поліморфним фоном з виразним варіюванням класичних і некласичних розмірів.

Ключові слова: верлібр, «метризований» верлібр, верлібр з поліморфним фоном, метрична домінанта, неметрична основа.

Для поезії кінця XIX початку XX століття характерне прагнення до оновлення, до експерименту, до відмови від усталених класичних норм віршування. Традиційні поетичні форми, хоч і в різноманітних варіаціях, сприймаються як такі, що вичерпали свої можливості, тому поети починають шукати нові способи віршування поза межами канонів. Однією з нових форм поетичного висловлювання постає вільний вірш або верлібр.

Верлібр — це такий спосіб організації поетичної думки, для якого характерне членування на віршові рядки за інтонаційно-синтаксичним принципом та відмова від наскрізної метричної будови, рими і формальної строфи. Верліброві притаманна внутрішня організація вірша, що створює внутрішній поетичний ритм. Відомий російський віршознавець М. Гаспаров вважав вільний вірш неримованим акцентним віршем [5, с. 375].

Уперше верлібр з'явився в німецькій поезії кінця XVIII — початку XIX століття. Це вірші Ф. Клопштока, Ф. Гельдерліна, Г. Гейне з вільними ритмами «*freie Rhithmen*», які ґрунтувалися на імітації античних ритмів, зокрема гекзаметра, елегійного дистиха, алкеєвої та сапфічної строфи. Це, здебільшого, вірш із метричною домінантою, в якому поєднано різностопові, але різнометричні, віршорядки [4, с. 224]. В англійській літературі перші спроби вільного вірша «*Free Verse*» пов'язані з творчістю У. Уїтмена, якій творив вільні форми на основі біблійної поезії з її синтаксичною однорідністю, завершеністю кожного періоду [4, с. 225]. Це вірш ритмічний,

який базується на повторенні звуків, слів, фраз та речень, він побудований шляхом зміни мовленнєвих одиниць. Справжній верлібр створили французькі поети-символісти, зокрема, А. Рембо. Це безрозмірний та нерівно-складовий вірш із нерівними рядками та без рим. Таку поетичну форму назвали «*Vers libre*», як вірш вивільнений від сурових правил канонічного віршування.

Саме французький аналог вільного вірша сприйняла українська та румунська віршознавча наука. тому здається науково виправданим вивчити початки верлібру в поетичній практиці двох сусідніх народів. Зіставлення українського й румунського вільного вірша дає змогу виокремити спільні моменти у становленні та побутуванні верлібру в українській та румунській поезії й чіткіше окреслити специфіку кожної з національних форм вільного вірша.

У цьому зрізі дослідник має на що опертися. Сьогодні існує чимала наукова література про форми верлібру. Краще вивчений український вільний вірш. Сучасне українське віршознавство демонструє широкий спектр досліджуваних проблем про що свідчить значна кількість ґрунтовних робіт українських дослідників. Про початки українського верлібру писали Г. Сидоренко [10], С. Кормілов [6], Б. Бунчук [1], Т. Ткаченко [14], М. Сулима [12], Н. Костенко [7] та Н. Науменко [9].

Свою історію вивчення має й румунський верлібр. Про перші спроби вивільнити вірш від просодичних норм писали поети, які запровадили нове віршування — А. Мачедонські [19] та О. Денсушіану [17]. Своєрідний підхід до вивчення початків румунського вільного вірша засвідчено в монографіях Л. Гальді [18] та Л. Куруча [8]. Найґрунтовніше та найповніше дослідження форм румунського верлібру подав В. Стреїну [20].

Українська й румунська віршознавча наука фіксує появу верлібру на зламі XIX та XX століть. Початки українського вільного вірша пов'язують із творчістю Лесі Українки та Івана Франка, з їхньою перекладацькою та оригінальною творчістю. Саме перекладацька практика сприяла появі в українській поезії верлібрових структур. Особливе значення у формуванні українського вільного вірша становлять переклади з німецької поезії. Перші спроби у творенні верлібрів українською мовою належать Лесі Українці. Саме вона здійснила переклад поезії «Негода» Г. Гейне «вільними ритмами». Серед оригінальних творів Лесі Українки, С. Кормілов зараховує до верлібрів вірші «*Ave regina!*», «Зоря поезії. Імпровізації», «Мелодії» (ч. 12), «Уривки з листа», його чорновий варіант, «Завжди терновий вінець...» та три тиради Іфігенії з твору «Іфігенія в Тавриді» [6, с. 35]. Н. Костенко ставить під сумнів віднесення частини 12 з «Мелодії» та тирад Іфігенії до верлібру «*оскільки перший написаний класичним білим вольним амфібрахієм (Амв 2–6), а другий — класичним білим вольним дактилем (Дв 3–6)*» [7, с. 128]. Найповніший ритмічний аналіз вказаних творів здійснив Б. Бун-

чук. Віршознавець вважає, що *«оригінальні вільні структури поетеси... з'являються внаслідок існування власної традиції використання невпорядкованого поєднання дактилічних та амфібрахічних різностопових рядків»* [3, с. 60]. За спостереженнями Б. Бунчука, ознаки справжнього вільного вірша має поезія «Уривки з листа». На своєрідну віршову структуру твору вказує й сама Леся Українка у фрагменті:

<i>Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша.</i>	Амф5
<i>Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,</i>	Ан5
<i>Розмір неначе химерная хвиля,</i>	Д4
<i>Розбивається раптом об кожную малу перешкоду,</i>	Ан5
<i>Ви даремно б шукали у ньому дев'ятого валу,</i>	Ан5
<i>Могутньої хвилі, що такт одбива течії океану.</i>	Амф6
<i>Думки навиває мені тепер Чорнеє море —</i>	Амф6
<i>Дике, химерне воно, ні ладу, ні закону не знає... [15, т. 1, с. 157].</i>	Д6

Оригінальність поезії полягає у безсистемному поєднанні різнорозмірних і різнометричних рядків, у химерності розміру та відмові від римування. Ця поезія не розкладається на однорідні стопи, але в ній відчувається ритм. Поетеса сама вказує на відхилення від норми, на «лінивий вірш», яким вона прагне оновити своє віршування та створити мінливу ритміку вірша. Як поетичний експеримент сприймається чергування довгих і коротких рядків. Також на ознаку вільного вірша, за спостереженнями Н. Науменко, вказує застосування інтонаційно-синтаксичних фігур (принцип ізосинтаксизму — синтаксичної організованості рядка) [9, с. 6]. Ритмічну схему цього твору подав Б. Бунчук, який фіксує в остаточному варіанті поезії 49 % — дактилічних, 36 % — амфібрахічних, 10 % — анапестичних, 5 % — дольникових рядків [3, с. 61]. На гадку віршознавця поетеса створила свої верлібри на трискладниковій силабо-тонічній основі, *«це метризовані структури, це лише передісторія справжнього українського верлібру»* [3, с. 62]. Отже, верлібр Лесі Українки має стійку метричну домінанту, що дозволяє визначити таку форму, як «метризований» верлібр із трискладниковою основою та змінною анакрузою.

І. Франко належить до поетів, які є й теоретиками вірша. Франко був твердо переконаний, що справжній поет повинен знати основи теорії вірша й різко критикував штучність і нарочитість у формі. Він, як і Леся Українка був прихильником класичного віршування. Частка інших віршових форм у його поетичній спадщині значно менша. Українська віршознавча наука, зокрема, М. Сулима та Г. Сидоренко відносять до верлібру поезію «Мамо-природо!» та цикл «Вольні вірші» І. Франка [11, с. 36]. Із такою класифікацією не погоджуються Н. Костенко та Б. Бунчук, які зараховують твір «Мамо-природо!» до силабо-тонічного віршування. Н. Костенко вважає твір вольним ямбом із переважанням ямбічного п'ятистоповика [7,

с. 128]. Б. Бунчук вважає поезію поліметричною структурою, яка складається з восьми різнорядкових періодів, написаних різними розмірами, які чергуються один за іншим. Також віршознавець вказує на близькість окремих частин твору до верлібру [2, с. 216].

Наведемо для прикладу один фрагмент:

<i>Мамо-природо!</i>	Д2
<i>Хитра ти з біса!</i>	Д2
<i>Вказуєш серцю безмірні простори,</i>	Д4
<i>а життя замикаєш у клітку тісеньку,</i>	Ан4
<i>в мікроскопічну клітку</i>	Ан3 атон.
<i>Уяву вабиш вічності фантомом,</i>	Я5
<i>а даєш нам на страву моменти,</i>	Ан3
<i>самі короткі моменти</i> [16, т. 3, с. 38].	Д3

Якщо враховувати, що ПК складається з більш або менш тематично автономних ланок, «шматків», написаних різними віршовими розмірами, які чергуються у творі, то наведений фрагмент не вкладається у таке тлумачення терміна. Ритмічний аналіз уривка вказує на неоднорідність віршорядків у межах ланки, в ньому відчувається відсутність метра. Поет вдався до вільного поєднання віршів різних розмірів у середині одної ланки, що й спонукало віршознавців віднести твір до верлібру. Але кожен окремий віршорядок має силабо-тонічну будову й вкладається в певну системність. Такі структури, де намічається зовсім інше ставлення до віршорядків класичних розмірів — як до нерозкладних першоеlementів віршованого тексту, комбінації яких дають нові й нові віршовані форми, М. Гаспаров називає «понадмікрополіметриєю».

Безсумнівними верлібрами є поезії циклу «Вольні вірші». І. Франко вдався до такої форми з метою пародіювання версифікаційних особливостей творів поетів-модерністів. Цикл складається з трьох поезій «Moderne», «Anima saltans» та «До Музи». Н. Костенко стверджує, що «це верлібр з поліморфним фоном — активним варіюванням як класичних, так і некласичних розмірів» [7, с. 129]. Б. Бунчук стверджує, що основою ритму верлібрів І. Франка є силабо-тонічне віршування. Кількість неметричних рядків незначна, найбільшою є їхня частка в поезії «Anima saltans» — 14 %. Таки підрахунки дають підставу віршознавцеві вважати верлібри І. Франка «метризованими» [2, с. 232–233].

Наведемо для прикладу початок першого вірша:

<i>Вольні!</i>	Х1
<i>Мов оси у літню спеку</i>	Амф3
<i>З гнізда —</i>	Я1
<i>Лиш миг — і вже не видно;</i>	Я3

Мов стріли з нап'ятого лука,	Амфз
Мов слово, окрилене гнівом,	Амфз
Сердиті,	Амф1
Мов усміх дівчини, принадні,	Амфз
Мов жало гадюки, отруйні —	Амфз
Летить! [16, т. 3, с. 269].	Я1

У творі засвідчено поєднання віршорядків різної довжини, що створює хвилястий графічний малюнок та віддаляє вірш від метричної правильності. Ритмічний аналіз твору показує безсистемне поєднання різнометричних силабо-тонічних рядків. Але жоден із метрів не виступає, як домінантна форма, що дає підстави зарахувати твір до «метризованих» верлібрів, створених на основі класичної версифікації. На ознаки вільного вірша також вказують різноманітні види синтаксичних і лексичних повторів, спорадичне римування та внутрішньорядкові звукові перегуки.

У румунській літературі кінця XIX ст. фіксуємо дві спроби впровадження верлібру. Ініціатором вільного вірша вважається поет-символіст А. Мачедонскі. Він був не лише поетом, але й теоретиком вірша, який у своїх наукових працях пропагував оновлення поезії та звільнення вірша від класичних норм. Але, всупереч власним теоретичним міркуванням, А. Мачедонскі використовував традиційний вірш із різними метричними варіаціями та некласичними модуляціями. Прагнення до нових форм, до експерименту відчувається в ліриці молодого Мачедонскі. У віршуванні поета вбачається різкість, епатаж, деструкція та відмова від канонів. 1879 року молодий поет здійснює спробу у сфері вільного віршування (поезія «*În pov*»), яку, на гадку Л. Гальді, треба вивчати поряд з подібними спробами В. Гюго та А. Рембо [18, с. 259]. На новий спосіб віршування вказує і сам поет у рядках «*de ritm sau de cadență / sau de-orice reguli, îmi râd*» («над ритмом чи каденцією, / або над будь-якими нормами сміюсь») і відмовляється не лише від ритму, рими та строфічної будови твору, але й від графічного підкреслення нового рядка великою літерою. В. Стрейну вважає, що на той час відмова від традиції починати рядок великою буквою була наявною лише в поезії перуанського автора Della Rocca de Vergalo, але сумнівається, що молодий Мачедонскі був знайомий із поезією південно-американського митця [20, с. 175]. Цілком ймовірним є те, що поет свідомо відмовляється від усталених норм та ініціює, таким чином, реформування румунського віршування. Наведемо фрагмент:

<i>Călcând această țărână mută</i>	Дк4
<i>văd ce nu vedeți voi:</i>	Дк4
<i>Umbrele-acelor eroi</i>	Тк3
<i>ai căror urmași suntem noi; —</i>	Дк3

<i>Și stând în valea tăcută,</i>	Дкз
<i>de ritm sau de cadență</i>	Яз
<i>sau de-orice reguli, îmi râd:</i>	Дкз
<i>Ritmul meu e zgomotul</i>	Хз
<i>ce-l fac cu zalele lor! [19, с. 175]</i>	Дкз

Ритмічна картина засвідчує, що вірш А. Мачедонські націлений на оновлення, на експеримент. Виявом цього є графіка вірша та асинтаксизм. Однак навряд чи можна говорити про ігнорування класичних розмірів у версах твору. Поезія рясніє різнометричними силабо-тонічними формами, які поет вдало поєднує з неметричними рядками. У вірші також простежується спорадичне римування. Ритмічний малюнок виявляє такий розподіл рядків: дольникові — 55,6 %, хорейчні — 11,1 %, амфібрахічні — 11,1 %, ямбічні — 7,4 %, тактовикові — 7,4 % та дактилічні й анапестичні — по 3,7 %. Твір написано неримованим дольником. 63 % рядків мають «несилаботонічну» будову, що, безсумнівно, наближає вірш до верлібру. Але наявність значної кількості (37 %) метричних рядків не дає нам підстави віднести поезію до «чистого» верлібру. Це позірний верлібр, або верлібр із поліморфним фоном, у якому виразно простежується змішування різних класичних і некласичних стильових форм. Таким чином поезія «Hinov» є першим прикладом румунського верлібру, який, за твердженнями В. Стреїну, міг би претендувати на певне місце в європейській хронології вільного вірша [20, с. 175]. На жаль, це єдиний верлібр поета. Румунський читач не був готовий сприйняти нову форму. На той час у Румунії на пікові популярності перебував класичний М. Емінеску й поезія А. Мачедонські сприймалась, як невправна, несправжня форма віршування, тому поет був змушений повертатися до традиційного вірша.

На початку ХХ століття фіксуємо другу спробу впровадження верлібру в румунське віршування. Вона належить поету й літературознавцю О. Денсушіану. Як віршознавець, він пропагує верлібр через журнал «Viața nouă» («Нове життя») та рекомендує для прикладу французькі вільні зразки. Як поет, він творить під псевдонімом Ервін. Дослідник румунської модерної поезії В. Стреїну виділяє в поетичному доробку Ервіна три способи віршування: традиційний, ритмічна проза та власне верлібр [20, с. 190]. Найвдалішими зразками верлібру дослідник називає поезії «Per aspera» («Через терни»), «În cale crinii» («Лілії у дорозі») та «Lumini de fulger» («Вогні блискавки»). Наведемо для прикладу фрагмент поезії «În cale crinii» («Лілії у дорозі»):

<i>Zei, primiți-mă în umbra slavei voastre,</i>	Х6
<i>Pribegia</i>	Х2
<i>Sufletului meu se-ncheie în lăcașul vostru sfânt</i>	Х8ц

<i>Și cucernic vă aduce tot prinosul,</i>	X6
<i>Bogăția</i>	X2
<i>Gândurilor ce trecut-au nepătate pe pământ</i> [17, с. 188].	X8цу1

Графічний малюнок поезії вказує націленість на оновлення форми, поет використовує чергування довгих і коротких віршорядків, тобто вдається до типографічного вивільнення вірша. Ще однією характеристикою його вільної віршової структури виступає асинтаксизм. Деякі інтонаційно-синтаксичні рядки спеціально розділені на окремі частини. Поет використовує принцип перенесень «enjambment» для створення нової ритмічної модуляції. Але ритмічна схема виявляє, що твір витриманий у річищі силабо-тонічного віршування. Чітко простежується двоскладникова хореїчна будова рядків. Це — вольний хорей (X8–6), із переважанням шестистопових версів.

Ритмічний малюнок поезій «*Per aspera*» («Через терни») та «*Lumini de fulger*» («Вогні блискавки») засвідчує таку ж техніку впровадження вільного вірша через типографічне роздрібнення силабо-тонічних рядків.

Зробимо стислі висновки. Верлібр виступає, як нова віршована форма й в українській, і в румунській поезії наприкінці XIX століття, причому в румунській поезії він постає в значно радикальнішому вигляді. Національні форми верлібру формувались на основі європейської поезії: український — на базі німецьких зразків, румунський — на основі французької поезії. Початкові форми українського верлібру створені на базі класичного віршування й мають, здебільшого, трискладникову ритмічну основу. Це нерівноскладовий вірш із метричною домінантою, який відносимо до «метризованих» верлібрів. У румунській поезії перший приклад верлібру виступає, як складна, багатокomпонентна структура, в якій безсистемно поєднанні неметричні та метричні рядки. Це позірний верлібр, або верлібр із поліморфним фоном, у якому виразно простежується змішування різних класичних і некласичних стильових форм. На жаль, ця структура була єдиною. Друга спроба румунського верлібру була ритмічно «згладженішою»: у її основу було покладено принцип типографічного членування двоскладникових силабо-тонічних рядків. І в українському, і в румунському верлібрі засвідчено безсистемне чергування довгих і коротких рядків, спорадичне римування та прояви асинтаксизму.

Список літератури

1. БУНЧУК, Б.: *Початки українського верлібру*. In: *Радянське літературознавство*. 1980, № 12, с. 58–67.

2. БУНЧУК, Б.: *Віршування Івана Франка: монографія*. Рута, Чернівці 2000.
3. БУНЧУК, Б.: *Про неврегульовані різнометричні трискладовики у поезії Лесі Українки 90-х років*. In: *Біблія і культура: Збірник наукових статей*. Рута, Чернівці 2002, с. 57–62.
4. ГАСПАРОВ, М.: *Очерк истории европейского стиха*. Фортуна Лимитед, Москва 2003.
5. ГАСПАРОВ, М.: *Свободный стих*. In: *Литературный энциклопедический словарь*. Сов. энциклопедия, Москва 1987, с. 375.
6. КОРМІЛОВ С.: *Вільний вірш у Лесі Українки*. In: *Радянське літературознавство*. 1979, № 9, с. 73–75.
7. КОСТЕНКО, Н.: *Українське віршування XX століття: навч. посібник*. ВПЦ «Київський університет», Київ 2006.
8. КУРУЧ, Л.: *Молдавское стихосложение (история, теория, типология)*. Штиинца, Кишинев 1985.
9. НАУМЕНКО, Н.: *Вільний вірш у творчості Лесі Українки*. In: *Дивослово*. 2004, № 4, с. 6–8.
10. СИДОРЕНКО, Г.: *Від класичних нормативів до верлібру*. Вища школа, Київ 1980.
11. СИДОРЕНКО, Г., СУЛИМА, М.: *Високе мистецтво вірша*. In: *Радянське літературознавство*. 1976, № 6, с. 36–44.
12. СУЛИМА, М.: *Вільний вірш у висловлюваннях і творчій практиці Лесі Українки*. In: *Книжниця у семи розділах: Літ.-критич. ст. й дослідж.* Фенікс, Київ 2006, с. 53–61.
13. СУЛИМА, М.: *Леся Українка та Андрій Белий*. In: *Книжниця у семи розділах: Літ.-критич. ст. й дослідж.* Фенікс, Київ 2006, с. 104–109.
14. ТКАЧЕНКО, А.: *Про «верлібр» Лесі Українки*. In: *Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць*. Волинська обласна друкарня, Луцьк 2003, с. 131–139.
15. УКРАЇНКА, Л.: *Зібр. творів: У 12 т.* Наукова думка, Київ 1975–1976.
16. ФРАНКО, І.: *Зібр. творів: У 50 т.* Наукова думка, Київ 1976–1986.
17. DENSUȘIANU, O.: *Opere*. TipoMoldova, Iași 2010.
18. GALDI, L.: *Introducere în istoria versului românesc*. Minerva, București 1971.
19. MACEDONSKI, A.: *Opere. Vol. 1: Versuri. Proză în limba română*. Univers Enciclopedic, București 2004.
20. STREINU, V.: *Versificația modernă*. Editura pentru Literatură, București 1996.

The Beginnings of Free Verse in Ukrainian and Romanian Poetry

Kristinija Paladian

The article is devoted to learning the beginnings of free verse in Ukrainian and Romanian poetry. It is showed that the national forms of free verse were formed on the basis of European poetry: Ukrainian—at the basis of German samples, Romanian—at the basis of

French poetry. The ways of creation and a rhythmic basis of original form of free verse was found: Ukrainian free verse is a “metric” verse or unequal syllabic verse with metric dominant; Romanian free verse is a verse with polymorphic background and with clear variation of classical and nonclassical size.

Key words: free verse, “metric” free verse, free verse with polymorphic background, metric dominant, nonmetric basis.

Истоки верлибра в украинской и румынской поэзии

Кристиния Паладян

Статья посвящена изучению истоков верлибра в украинской и румынской поэзии. Показано, что национальные формы верлибра формировались на основе европейской поэзии: украинский — на базе немецких образцов, румынский — на основе французской поэзии. Выявлено способы создания и ритмическую основу начальных форм верлибра: украинский — это «метризованный» верлибр или неравносложный стих с метрической доминантой; румынский — это верлибр с полиморфным фоном с выразительным варьированием классических и неклассических размеров.

Ключевые слова: верлибр «метризованный» верлибр, верлибр с полиморфным фоном, метрическая доминанта, неметрическая основа.

Олег Рарицький

Реконструкція творчого процесу шістдесятників за матеріалами художньо-документальної прози

У статті на матеріалі художньо-документальної прози шістдесятників з'ясовуються особливості творчої діяльності письменників в умовах ідеологічного пресингу. Найбільш інформаційними в цьому аспекті є мемуарні хроніки, автобіографічні повісті, збірники спогадів та епістолярій. Твори формують цілісне уявлення про літературний процес доби шістдесятництва, окреслюють естетичні проблеми, увиразнюють чинники, які регулювали літературні взаємини.

Ключові слова: художньо-документальна проза, жанр, творчість, шістдесятники.

Художньо-документальна проза шістдесятників постає надзвичайно багатим матеріалом для формування загального уявлення про особливості творчого процесу цього мистецького покоління та усвідомлення непростого шляху в літературу його визначних представників. Із великого масиву різножанрових текстів виокремлюємо подеколи цілі фрагменти, які висвітлюють творчу лабораторію авторів, їхню здатність відстоювати мистецьку позицію, свідчать про можливість або нездатність повноцінної творчої реалізації в умовах тоталітарного режиму й ідеологічного тиску. Передусім детально простежити пошуки форм вільного творчого вияву митця в умовах заблокованої культури дозволяють розлогі художньо-документальні полотна — біографічні й автобіографічні романи-хроніки, повісті, епістолярії, щоденники; вже меншою мірою цьому послугують мемуарні есе та спогади; і, зрештою, найменш інформативними є малі метажанрові конструкції — автобіографії, записки, некрологи.

Нефікційна література як явище біографістики надає унікальні можливості для наукового пошуку й дозволяє виявити секрети творчої майстерності письменників-шістдесятників. Спостереження пересвідчують, що автори радше воліють не озвучувати інформацію про таїнство народження власних творів. Дізнаємося про цей процес здебільшого з мемуарних збірок від людей із близького оточення літераторів, які прояснюють окремі факти з творчої біографії письменника. Приміром, Н. Підпала творчу роботу свого чоловіка окреслює так: *«Народження поезії було для Володі святом*

після важкої, виснажливої роботи душі. Кожне слово, яке згодом лягало на папір, зазнавало пошуків у душі. Можливо, тому усі свої вірші він пам'ятав. Душа Володина завжди трудилась. Бувало, ми йдемо з ним, я щось щебечу, а Володя тихенько *„Нілочко, помовч“*. Я розуміла, що Володя обдумує майбутній вірш. А за стіл він сідав тоді, коли вірш уже визрів. Мив голову, одягав чисту білосніжну сорочку, *прибирав сам на кухні [...]*, укладав нас якомога раніше спати і працював» [8, с. 323]. У спогадах удови письменника зацентовано екзистенційну самоусвідомленість і відповідальність В. Підпалого за власні твори, які складали невід'ємну природу його єства, сприймалися як органічне трансцендентне буття автора.

Творча лабораторія письменника означається як явище суб'єктивного й неординарного, тотожного психологічному стану митця, особистісному баченню ним людської природи та світу. Її становлення — це передумова повноцінної художньої самореалізації літератора, чинник, який обумовлює досягнення ним авторської неповторності. Для прикладу, М. Григорів появу новелістичних шедеврів Гр. Тютюнника бачить як процес глибокого творчого самозанурення, здорового й продуктивного втікання митця від знедуховленого довкілля. Ось як він про це пише: *«Задум нового твору виношував у собі. „Програвав“ окремі епізоди, відтворюючи міміку персонажів, жести, інтонацію голосу. Кілька разів чув розповідь про висохлий колодязь у степу („Устим та Уляна“), як нічні сторожі грають у шахи („Азарт“)...* Бачив його в перервах між роботою над оповіданням *„Три плачі над Степаном“ і повістю „Климко“ (первісна назва „По сіль“) — змученого, запечаленого; слухав, як читав напам'ять „Три зозулі з поклоном“, і голос його зривався, перехоплений спазмами»* [1, с. 191]. Мемуаристи відзначають постійне творче перенапруження прозаїка, його наскрізне емоційне переживання новонароджуваного образу, який безупинно піддавався жорсткому внутрішньому цензуруванню.

У мовомисленні художньо-документальної прози шістдесятників раз-у-раз подибуємо змістовні морально-етичні узагальнення літераторів, які стосуються їхнього творчого самоозначення або ж оцінюють доробок попередників чи сучасників, літературно-мистецький процес у цілому. Такі крилаті вислови варто кваліфікувати як афоризми, оскільки вони з усією повнотою віддзеркалюють оригінальність і влучність висловлювання діяча культури, його узагальнену думку про різні проблеми (зокрема творчі), висловлену лаконічно, насичену концентрованим емоційно-художнім змістом. Одним із різновидів афоризму вчені вважають максимум — *«моралістичну за змістом філософсько-поетичну сентенцію, що виражається „ортодоксальним“, іноді парадоксальним констатуванням факту або повчанням»* [6, с. 8–9]. Ідеться передусім про стійкий мовний вираз етико-моралістичного характеру, виголошений у наставницько-дидактичній формі, котрий кваліфікується як усталена норма, життєве переконання, правило

поведінки. Схиляємося до думки В. Кузнецова, який пропонує розглядати максимум в значно ширшому контексті, — виходячи за рамки афористичного, етико-моралістичного змісту. Так, на матеріалі епістолярію В. Стуса цей дослідник диференціює афористичні сентенції на дві групи: «максима» й «максима творчості» [5].

Є рація в тому, щоб поширити запропонований В. Кузнецовим підхід до характеристики максимум у системі наратології епістолярію й на інші змістоформи нефікційного метажанру, як-от щоденники, записки, котрі за своєю природою вимагають лаконічності вислову, узагальнення думок автора. Однак сутнісна межа афоризму та власне максимуми настільки фокалізована, що таке розмежування хибуватиме на відносність і залежатиме від суб'єкта рецепції, його досвіду інтерпретатора. Простежити небезпідставність наших зауваг дозволяють щоденникові записи Гр. Тютюнника, які містять квінтесентні оцінки реалій, а з часом модифікуються у формат записних нотаток. Через них письменник висловлює свої погляди на різні сторони людського буття, однак вони стосуються й аспектів його творчої діяльності.

До більшості занотованих думок доречно застосувати кваліфікацію «максими творчості», оскільки вони повною мірою втілюють авторське бачення творчого буття письменника, реалізують його художнє світовідчуття, світорозуміння, його філософське самоусвідомлення, морально-етичні вимоги до себе як творчої особистості. Приміром, записи виразно фіксують фази творчої активності прозаїка, як-от: **підготовка творчої роботи**: «Щоб писати фантастику, треба добре знати життя на землі. І саме головне — проблеми» [2, с. 140]; **морально-етичні настанови собі як митцеві**: «Мало вміти писати, треба ще вміти любити правити себе» [2, с. 180]; **міра творчого самовияву**: «Речення художнє — як чаша терпіння. Воно повинно бути повним, але не переповненим» [2, с. 153]; **далекосяжні плани на майбутнє**: «Ото щастя — написати таку книжку, щоб читач навмисне розтягав читання її найдовше, мацав недочитані сторінки і думав радо: ще є, ще й на завтра зостанеться» [2, с. 149].

Уявлення Гр. Тютюнника про нерозмінність душі й таланту митця — життєво вистраждані: висловлений у записах творчий максималізм проєктується на самого автора й повною мірою відповідає його внутрішній природі. Звідси слушність твердження В. Кузнецова: «Максима творчості зберігає свій, властивий лише для неї набір характеристик. Така максима має орієнтуючий зміст, залежить від рівня відвертості автора, адресації тексту, використання специфічної лексики, художньої майстерні митця і завжди має моральне підґрунтя» [5, с. 39]. У життєтворчому буттєтриванні Гр. Тютюнника функціональним імперативом слугував всеохоплюючий моральний закон: інакше митець просто не міг писати.

Окремо зупинимось на лабораторії творчого процесу письменників-дисидентів, які не припиняли своєї діяльності й у в'язничних умовах. Специфіку літературної праці «в'язнів сумління» висвітлюють спогади сучасників — людей, які так само перебували в неволі та змогли відтворити реалії табірного буття. Подібні свідчення із-за ґрат залишили вітчизняні та зарубіжні письменники — представники різних національностей, яким громадянські й особистісні переконання не дозволяли змиритися із тоталітарним режимом. У чималому списку табірної мемуаристики — спогади про В. Стуса дисидентів В. Овсієнка («Світло людей»), М. Хейфеца («Українські силуети»), К. Матвіюка («І шлях цей ми пройшли»). У мемуарних збірниках, приурочених І. Світличному, В. Стусу, О. Тихому, головним чином у жанрі есе та біографічної повісті побратими по недолі більшою або меншою мірою реконструюють табірну творчу лабораторію цих літераторів.

Саме внутрішній опір «в'язнів сумління» злочинній системі виформував непідвладну для зовнішніх впливів атмосферу їхньої творчої праці. Нехтуючи утисками з боку каральних органів, митці зуміли організувати духовні резерви для неперервної літературної діяльності, що підтверджує табірний епістолярій і мемуаристика. Вони постійно контактували між собою, обговорюючи літературні новинки, щойно написані твори, дискутуючи з мистецьких питань, переосмислюючи вітчизняну та світову класику. Екстремальні обставини та формат «наукових семінарів» та «круглих столів» не зовсім узгоджуються між собою, але саме так розвивалася інтелектуальна сфера українського шістдесятиництва.

В одному з віршів І. Світличного йдеться про табірний мистецький Парнас, екзистенціальним підтекстом якого є створення внутрішніх духовних буферів щодо зовнішнього впливу, які б сприяли творчій праці, допомагали, як писала Леся Українка, *«жити так, наче немає облоги»*. М. Коцюбинська з цього приводу зауважує: *«Вражають як документальне підтвердження того, що і в таких умовах людина, лишаючись внутрішньо вільною, створює собі мовби віртуальну інтелектуальну та й емоційну реальність і живе в ній так, ніби всіх цих реалій немає, нормальним повноцінним інтелектуальним життям, віддається своїм інтересам, улюбленій діяльності і, що найважливіше і найдивовижніше, всупереч усьому досягає в цій діяльності відчутних результатів»* [4, с. 117]. Але назвавши свою і колег творчу лабораторію «Парнасом», І. Світличний окреслив вимоги і до якості творчої продукції: вона мусила бути найвищої проби. І митці знаходили внутрішні ресурси, щоб змобілізуватися для праці, стати над обставинами, розбудовувати творчий макрокосм відмежовано від абсурдного світу.

Епістолярій І. Світличного виразно моделює зміст «Парнасу» як різносторонньої творчої діяльності: з одного боку, це літературно-критична комунікація з колом однодумців, а з іншого — занурення у власну працю. Для нього самого це укладання словника синонімів, віршування, перекла-

дацтво, критика. *«Попри несприятливі табірні умови, — підтверджує товариш по неволі Г. Герчак, — Іван Світличний використовував кожну вільну хвилину: писав вірші, робив переклади з французької, працював над словником»* [3, с. 509]. Максимально реалізуватися у творчості письменникові допомагали найближчі люди. Так, дружина відстежувала й надсилала йому в ув'язнення літературні новинки, словники, переписувала окремі твори, консультувалася з перекладачами, насамперед із Г. Кочуром, щодо перекладів із французької творів П.-Ж. Беранже, Ш. Бодлера, П. Верлена. Тож митець усякчас був активно налаштований на працю, мав чимало творчих планів: *«Одне слово, сумувати тут ніколи, і насиченість життя цікавими людьми, книгами, враженнями, роботою — принаймні для мене — тут не менше, ніж була раніше»* [3, с. 40]. Більше того, він намагається спонукати до творчої реалізації людей із найближчого оточення — як на волі, так і за ґратами, організовує в'язничний культурний обмін — ідеями, порадами, книгами, перекладами.

Відомості про письменницьку діяльність і специфіку табірної творчості шістдесятників віднаходимо й у великих мемуарних полотнах. Це переважно штрихи до літературного портрета автора, які цінні своєю документалізацією деталей в'язничного побутування творчої особистості, висловлених нею самою. Для прикладу, М. Руденко в автобіографічному романі *«Найбільше диво — життя»* пунктирно висвітлює власну творчість у неволі. Це окремі «врізи» в цілісну розповідь про життя за колючим дротом на зразок таких зауваг: *«Вірші писав усюди — і на роботі, і десь у роздягальні під смердючим бушлатом»* [9, с. 626]. Але вичленивши їх із загального контексту, матимемо імпресіоністичний образ табірної лабораторії письменника. Цінними також (на рівні фактажу) є свідчення про можливості передачі творів із «малої» зони у «велику», а звідти за кордон. М. Руденко коротко пише про процес передачі творів у вільний світ, акцентуючи на складнощах і психологічній принизливості цієї процедури: *«Віршів у мене нагромадилось багато, я хотів передати їх на волю. Усе, що я писав, у мене відбирали наглядачі й складали в мій речовий мішок, котрий зберігався десь поза зоною. Але з кожного вірша я встигав зробити копію мікрописьмом на цигарковому папері. Писав із двох боків, це утруднювало Раїсі (дружині — О. Р.) розшифрування, але вона, слава Богу, не зробила жодної помилки. [...] Я не опишуватиму детально вельми неестетичний, зате абсолютно надійний спосіб передачі невеличкого контейнера в целофані. Ніякий інший просто не годився. Наглядачі догола роздягали в'язня перед запуском у кімнату для побачень, обмивали кожну складку одягу, змушували рвучко присідати і підводитись. Те ж саме вони проробляли з гостями, незалежно від їхньої статі, але видобути конспіративний контейнер їм жодного разу не поталанило. Для цього довелося б розрубати людину»* [9, с. 626].

«Контейнер» як найдієвіший спосіб передачі заборонених матеріалів із зони був звичним явищем для в'язнів. Довгий час існувало припущення, що саме за такою схемою було вивезено з кучинського табору й невдовзі опубліковано за кордоном записні нотатки «З таборового зошита» В. Стуса. 1994 року, коли укладалося багатотомне академічне видання творів митця, точної інформації про цей факт науковці не мали. Тож у примітках до четвертого тому, куди ввійшов «таборовий зошит», його упорядник С. Гальченко висловив таке обережне припущення: *«Із зони на волю ці записки було передано в „контейнері“, котрий вивезла з табору, очевидно, котрась із дружин політв'язнів»* [11, с. 532]. Водночас у виносках пояснюється зміст цього жаргонізму: *«Контейнер — спосіб передачі інформації з таборів, дрібно списані аркуші цигаркового паперу загортали у целофан, герметично запаювали. Їх ковтала людина, що мала вивезти інформацію з території табору»* [11, с. 532]. Інакших можливостей майже не було, запевняє М. Руденко, *«аби пакуночок із віршами потрапив на свободу, а відтак за кордон, де він доволі швидко перетворювався на книжку»* [9, с. 626].

Із матеріалів усної оповіді знаємо й про інші канали транспортування українського самвидаву за кордон. Так, О. Зінкевич, директор діаспорного видавництва «Смолоскип», в одному з інтерв'ю з'ясовує особливості потрапляння й друку забороненої літератури в країнах Західної Європи та США:

«— Самвидав на Захід, зокрема і в „Смолоскип“, потрапляв різними шляхами. З якими країнами найбільше співпрацювали? Чи завжди успішно складалося?»

— Ми висилали наших зв'язкових в Україну, які зустрічалися з В'ячеславом Чорноволом чи кимось іншим, привозили самвидав. Дуже багато його йшло через Чехословаччину. І якраз тепер живе там Ганна Коцурова. [...] На той час Ганна була студенткою з Київського університету зі Словаччини, де її готували, щоб вона тут знайомилася з дисидентами, шукала самвидав і перевозила до Чехо-Словаччини, а звідти матеріали потрапляли на Захід. Так, Ганна Коцурова була причетна до перевезення «Українських вісників», які редагував і укладав В. Чорновіл. [...] Багато документів, зокрема Гельсінської групи, перевозив через Болгарію В'ячеслав Васильківський, приятель Олеся Бердника» [7, с. 1].

Опікування письменника doprovодженням його художніх матеріалів до реципієнтів за тюремним муром (включно з кордоном СРСР) стало однією зі складових літературного процесу 1960–1970-х років і природно заслуговує на увагу в контексті творчої лабораторії митця, оскільки дозволяє визначити екзистенційні чинники його психоемоційної поведінки, спрямованої на відтворення та збереження власної мистецької спадщини. Одним із них є глибокий внутрішній спротив державно-політичній машині, який ще більше розпалює бажання й пошук шляхів творчої самореалізації.

Таким чином, пересвідчуємося, що доволі виразною змістовою лінією різножанрової художньо-документальної прози шістдесятників є проблема творчої лабораторії письменника, зокрема, у фокусі екзистенційного виміру мистецького самоствердження. Мовиться про становлення молодих поетів, про їхнє входження в літературний процес; дається характеристика перебігу й атмосфері творчої діяльності, в якій великою мірою віддзеркалювався дух епохи. Найбільш інформаційними в цьому аспекті є документальні тексти великої форми, як-от мемуарні хроніки, автобіографічні повісті; важливими джерелами свідчень постають також збірники спогадів й епістолярії. Завдяки цьому набутку формуємо цілісне уявлення про літературний процес доби шістдесятництва, окреслюємо коло актуальних питань творчості того часу, увиразнюємо чинники, які регулювали літературні взаємини та впливали на індивідуальність художника слова. Безумовно, вияскравлюються й конкретні постаті літераторів — представників українського руху опору, особливо ж акцентується їхнє непоступливе прагнення всупереч зовнішньому тоталітарному тиску реалізувати власну художню мету, якій і підпорядковується вся творча самоорганізація діяча культури.

Список літератури

1. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника. Рад. письменник, Київ 1998.
2. Григір Тютюнник: «Образ України здавна й по сьогодні». Знання, Луганськ 2005.
3. «Доброокий». Спогади про Івана Світличного. ЧАС, Київ 1998.
4. КОЦЮБИНСЬКА, М.: «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. Дух і Літера, Київ 2001.
5. КУЗНЕЦОВ, В.: Етико-естетична максима епістолярію Василя Стуса: Дис. канд. філол. н.: 10.01.01. Українська література. Київ 2010.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Академія, Київ 2007, т. 2.
7. ЗІНКЕВИЧ, О.: Становлення «Смолоскипа» на Заході і в Україні. Смолоскип України, 2014, № 8, с. 1.
8. Пішов у дорогу — за ластівками: спогади про Володимира Підпалого. «Медобори-2006», Кам'янець-Подільський 2011.
9. РУДЕНКО, М.: Найбільше диво — життя: Спогади. Кліо, Київ 2013.
10. СВІТЛИЧНИЙ, І.: Голос доби. Кн. 1. Листи з «Парнасу». Сфера, Київ 2001.
11. СТУС, В.: Твори: У 6 т., 9 кн. Т. 4. Просвіта, Львів 1994.

Reconstructing the Creative Process of the Writers of the 1960s on the Material of Fictional-Documentary Prose

Oleg Rarytskyi

The article reveals, on the material of fictional-documentary prose, the peculiarities of the creative activity of the writers of the 1960s under the conditions of total ideological pressing. The memoir chronicles, autobiographical narratives, collections of reminiscences and epistolary are the most informative in this aspect. The literary works form the complete idea about the literary process of the 1960s epoch, highlight aesthetic problems, emphasize the factors that regulated relationship in literature.

Key words: fictional-documentary prose, genre, creative work, the writers of the 1960s.

Реконструкция творческого процесса шестидесятников по материалам художественно-документальной прозы

Олег Рарицкий

В статье на материале художественно-документальной прозы шестидесятников выясняются особенности творческой деятельности писателей в условиях идеологического прессинга. Наиболее информационными в этом аспекте являются мемуарные хроники, автобиографические повести, сборники воспоминаний и эпистолярный. Произведения формируют целостное представление о литературном процессе эпохи шестидесятников, актуализируют эстетические проблемы, подчеркивают факторы, которые регулировали литературные отношения.

Ключевые слова: художественно-документальная проза, жанр, творчество, шестидесятники.

Данило Рега

Слов'янський варіант футуризму: питання самовизначення

Статтю присвячено вивченню питання самовизначення, самоідентифікації та мистецької незалежності слов'янських варіантів футуризму на прикладі українського варіанту футуризму.

Ключові слова: футуризм, самовизначення, самоідентифікація, мистецька незалежність.

Футуризм як мистецьке явище завжди був і залишається об'єктом досліджень літературознавців і критиків. Природно, що в загальному європейському контексті на перше місце виходила проблема зародження, становлення та розвитку італійського футуризму. Його основоположні ідеї та світоглядні принципи досліджувалися на тлі розвою суспільства 10-х–30-х років ХХ ст., які з часом поширилися й на інші національні літератури, зокрема англійську, іспанську, німецьку, португальську, російську, французьку, японську. При цьому поза увагою залишалися яскраві вияви футуризму в деяких слов'янських країнах, таких як Україна, Польща, Чехія, Білорусь. Ці національні варіанти опинилися на маргінесі світового футуризму. Попри, здавалося б, вичерпність вивчення питання генези та еволюції футуризму, існує ще ряд проблем, на які варто зацентрувати увагу. Це аналіз взаємодії футуризму з іншими видами мистецтва, вузької специфіки футуризму (маємо на увазі дослідження футуристичної кухні, футуристичної моди), а також вивчення природи слов'янських варіантів футуризму, їхнього самовизначення. Це питання є актуальним, адже лежить у площині самої сутності футуризму. Попри бажання італійського митця Ф. Т. Марінетті створити єдиний футуризм, у результаті його діяльності виникло чимало національних варіантів футуризму, одночасно схожих і відмінних між собою. Бажання бути незалежним напрямом, таким, який заперечує будь-який зв'язок із собою подібним, було типологічною рисою кожного національного варіанту футуризму.

На дослідження питання самовизначення національних варіантів футуризму спонукають різноманітні розвідки про футуризм, а саме Е. Бальцегана [11], Г. Бергхауса [12], Г. Вервеса [3], Р. Матушевського [16] та інших.

У своїх працях вони вказували на існування «інших», відмінних футуризмів, які хоч і мали спільні риси з італійським і російським (як основними репрезентаторами футуристичного світогляду в світовій літературі ХХ ст.), усе ж намагалися творити власний стиль. Італійський і російський футуризми були зразками, інваріантами, за якими творилися інші варіанти футуризму. Природа футуризму, а відтак і кожного національного його варіанту така, що кожному варіанту притаманна дихотомія — одночасно й наслідування футуризму, і його заперечення. Тому під «іншими» варіантами футуризму варто розуміти український, польський, чеський, білоруський варіанти футуризму, які також варто розглядати в парадигмі загального вивчення системи футуризму, а не оминати їх.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше робиться спроба осмислити незалежність національних варіантів футуризму на прикладі українського футуризму на фоні загального розвитку футуризму, виходячи з самої сутності цього мистецького напрямку. Метою є дослідити самостійність українського варіанту футуризму в процесі світового розвитку футуризму. Вважаємо, що питання самовизначення кожного варіанту футуризму, а слов'янських зокрема є важливим, позаяк у процесі вивчення футуризму, усієї його природи, еволюції, стає зрозумілим, що попри бажання лідера італійського футуризму Ф. Т. Марінетті через різноманітні контакти сформувані єдиний «футуристичний фронт», усі національні варіанти футуризму, які виникли в результаті таких контактів, відстоювали власну незалежність від італійського футуризму та, згодом, російського.

Початок ХХ ст. виявився напрочуд сприятливим для зародження футуризму. Польський учений Г. Газда, аналізуючи розвиток літератури початку ХХ ст., зазначає, що той період характеризувався «великою кількістю різноманітних -ізмів, які не могли не зацікавити Марінетті — редактора газети «Poesia» та «створити власний літературно-світоглядний напрям [...] який назвав футуризмом» [14, с. 144]. Минуле сторіччя характеризувалося не тільки значним числом «-ізмів», а й тим, що «кожна з новоутворених тенденцій боролася за право не тільки до одноосібного представлення того, що нове, але також до виключної оригінальності власної програми» [13, с. 15]. З-посеред усього різноманіття назв можливих напрямів, які побутували того часу, Ф. Т. Марінетті обрав найбільш вдалу назву, яка стала визначальною рисою його філософії та могла б якнайкраще представити його ідеологію.

Футуризм був заснований у вдалий час і знаменував собою, на думку І. Майдана, «результат розкладу мистецтва» [6, с. 107]. Понад те, у цьому контексті слушною є думка О. Білецького про те, що завжди поруч із головними течіями йде чимало інших, паралельних і контрастних: «кожна доба являє строкату картину одночасного існування кількох, часом діаметрально протилежного характеру стилів — і саме ототою їх рясотою література живе

й розвивається» [1, с. 270]. Синтез контрасту та стагнації мистецтва припав на період вражаючого розвитку капіталізму, «коли надзвичайний розвиток промисловості, нові винаходи, могутні двигуни, велетенські машини, фабрики, безупинний нервозний рух великого міста спрямовували думку митця в майбутнє, до ще більшого розвитку, ще більш хаотичного руху, розбиваючи старі смаки, погляди й форми, зв'язані зі старим мирним і нудним життям» [4, с. 150]. Суголосною є думка самого учасника футуризму, українського поета Гео Шкурупія, який писав так: «Велика подія в мистецтві ХХ віку полягає в тому, що маніфест Marinetti нарешті став повним виразником капіталістичної структури суспільства. Основний футуризм став повним виразником: анархії виробництва, патріотизму й імперіялізму як фактурно, так і ідеологічно» [10, с. 694]. Період початку ХХ ст. характеризувався стрімкою динамікою людського життя. Знаменням часу на вулицях міст стали автомобілі та трамваї, поширювався телефонний зв'язок. На доказ цього М. Бурик зазначає: «Ці абстрактні сторони швидкого розвитку суспільства першими впадали в очі й змушували по-іншому поглянути на своє життя і шляхи подальшого розвитку. Воно уявлялося футуристам передовсім як технічний розвиток. Не випадково саме останні досягнення техніки, що входили до повсякденного життя, ставали предметами мистецтва футуристів» [2]. Скрізь в Європі люди чекали змін, не винятком була й Італія.

Саме в Італії зародився футуризм і не даремно. Ця держава з її багатою історією постала на порозі культурної революції. Ф. Т. Марінетті характеризував свій час так: «Ми живемо у великому саркофазі, в якому міцно прикрита кришка, щоб не проникло свіже повітря» [7, с. 114].

Унаслідок суспільно-типологічних схожостей процесів розвитку країн Європи періоду 10-х–20-х років ХХ ст., які були результатом подібних суспільно-історичних обставин (Перша світова війна, зростання самоусвідомленості народів, їхнє прагнення до мистецької незалежності) і внутрішньолітературних процесів (виникнення різноманітних напрямів, течій, шкіл), футуризм мав усі шанси на те, щоб посісти вагоме місце в національних літературах багатьох країн Європи. Проте рецепція італійського футуризму, представники якого сміливо й активно виходили на контакт із європейськими та світовими митцями, звісно, наповнювалася національними особливостями, коли навіть втрачалася сама назва «футуризм», натомість утворювалися національні варіанти на означення цього авангардного напрямку, як от: вортицизм у Англії, ультраїзм у Іспанії та Аргентині, у Мексиці — стрідентизм, Чилі — креаціонізм.

Завдяки міжлітературним контактам різного роду футуризм швидко почав набирати популярність у світі. Лідер італійського напрямку Ф. Т. Марінетті, будучи адресантом, своїми численними поїздками й презентаціями нового авангардного напрямку в одноосібному порядку прагнув впли-

нути на національні літератури, навернути митців світових країн до нового мистецтва.

У кожній країні, де був представлений італійський футуризм, шляхом виступів, різного роду перформенсів, виставок і т. д., які були влаштовані його прихильниками, він ставав каталізатором до створення радикальних напрямів і течій. Футуризм ставав посередником між літературою-реципієнтом і загальними тенденціями розвитку культури початку ХХ ст. Він виявився ретранслятором новітніх ідей, абсорбуючи які, національні літератури не тільки долучалися до загального літературного процесу, а й діставали можливість певної мистецької незалежності.

У планах Ф. Т. Марінетті було перетворити кожне окреме національне письменство у філію італійського футуризму, тому він свідомо *«гасав містами Європи, шокуючи й епатуючи публіку парадоксальними ідеями, зливами образливих слів, темпераментом шаленця»* [8, с. 118]. Він, приїжджаючи в кожную країну, намагався через особистісні зв'язки, налагодити контакти з місцевими мистецькими колами. Так було в Англії й Німеччині, де Ф. Т. Марінетті, а також інші учасники італійського футуризму безпосередніми контактами з представниками національних літератур, використовуючи різноманітні методи представлення, намагалися не тільки популяризувати його, а й зробити домінуючим напрямом, який би своєю чергою наслідував світогляд італійського футуризму.

У період із 1909 по 1915 роки футуризм був відомий у 15 країнах світу від Португалії до Росії, від Японії та Китаю до США. Інформаційну кампанію, Ф. Т. Марінетті та інші учасники футуризму проводили тогочасними засоби PR-ару: статтями в пресі, брошурами, літературними вечорами, які рідко коли закінчувалися мирно, вуличними акціями (роздавання інформаційних буклетів перехожим, декламування частин маніфестів із автомобіля і т. д.), перформенсами й виставками. Після виходу дебютного документа футуризму його стали перекладати іншими мовами світу. Так, він та його доповнення зазвучали іспанською, португальською та німецькою мовами практично одразу після виходу оригіналу. В ідеалі мало б відбутися так, що футуризм із ідеями Ф. Т. Марінетті повинен був стати «монополістом» у сфері буття людини, але, як показав подальший розвиток подій, країни, до яких дійшов цей «революційний» напрям, цілком не прийняли його, або частково запозичили лише окремі ідеологічні елементи.

У 1914 р. Ф. Т. Марінетті відвідує Росію. Час, коли відбувся приїзд італійського лідера футуризму хронологічно збігається з іншими такого роду контактами, що вказує на важливість для Ф. Т. Марінетті російського культурного «ґрунту» для поширення футуристичного світогляду. Наголосимо, що до 1914 р. російські футуристи вже були обізнані з основними футуристичними моделями італійського футуризму шляхом перекладів маніфестів, листування деяких учасників російського авангарду з Ф. Т. Марінетті,

читання програмових документів у оригіналі, а також через висвітлення світових культурних подій і новітніх тенденцій розвитку в засобах масової інформації. Також варто відзначити, що до 1914 р. футуризм у Росії вже існував, на що вплинули не тільки вищеперелічені детермінанти, але й те, що в той час по всій Європі панував загальний умонастрій модерних віянь, що не могло не відбитися на загальному розвитку російської літератури.

Із часом, футуризм проникає і в інші слов'янські літератури. Вважаємо, що слов'янський футуристичний простір найкраще репрезентують, окрім російського, український і польський варіанти футуризму. Розглянемо питання самовизначення слов'янських варіантів футуризму на прикладі саме українського варіанту футуризму.

На початку XX ст. Україна не відігравала важливої культуротворчої ролі в житті Європи, та все ж окремі її представники намагалися брати активну участь у розвитку європейської культури, абсорбуючи нові тенденції з-за кордону, однією з яких став футуризм. Він став каталізатором авангардистських інтенцій у слов'янському світі, насамперед у Росії, згодом в Україні та інших слов'янських державах. Виникнення футуризму контактологічно пов'язане з різними видами зовнішніх і внутрішніх зв'язків, які тоді існували. Такі контакти, як геополітичні чинники, знання мов, безпосереднє знайомство з творами, рецепція та запозичення, сприяли швидкому обміну інформацією й активній популяризації нових віянь і тенденцій, що зароджувалися на початку XX ст., адже в час модерних віянь, за словами Б. Ясенського *«береться до уваги тільки нове, оригінальне»* [15, с. 30].

Характерною особливістю в рецепції футуризму українським культурним середовищем було те, що, на відміну від інших літератур-адресатів цього авангардистського напрямку, не було перекладено українською мовою жодного маніфесту італійських футуристів. Згадуючи загальну концепцію Ф. Т. Марінетті щодо поширення італійського футуризму в Європі та світі, українська культура задовольнялася окремими рецензіями, оглядами та статтями, а також міжкультурними діалогами з країнами Європи та Росією. Погодимось з думкою М. Ласло-Куцок про те, що українська література *«внаслідок певних соціально-історичних причин сприйняла часто досвід світової літератури через посередництво російської літератури»* [5, с. 9].

Паралельно з процесами активного ознайомлення з модерними тенденціями довоєнного періоду, а також зазнавши безпосередніх впливів із боку російського футуризму, лідер українського варіанту футуризму М. Семенко став відходити від наслідуваності більш зрілих національних варіантів футуризму. Він дав старт до формування власного варіанту футуризму — українського. Представники українського футуризму (М. Семенко, Гео Шкурпій і інші) заперечувати будь-який зв'язок із російським футуризмом.

Діяльність українських футуристів вказує на бажання надати своєму національному варіанту самовизначення, самоідентифікації, мистецької незалежності від будь-яких інших літературних явищ. Вважаємо, що український варіант футуризму більше відповідав засадам європейського футуризму, ніж подібні явища в європейському літературному просторі, мова про які часто ведеться дослідниками.

Методично розробляючи й втілюючи на практиці різноманітні футуристичні моделі, як-от мовну, візуальну, урбаністичну, індивідуальну, любовну та інші, представники українського варіанту футуризму бажали зайняти важливе місце в системі світового футуризму. Наприклад, вихваляючись своєю майстерністю, представники українського футуризму викликали на словесний поєдинок не вторинних постатей російської літератури, а відомих діячів. Так, Гео Шкурупій запрошував «Володьку» Маяковського, «Ваську» Каменського та «Ігугу» Есеніна (останній, до слова, не був футуристом) на бій, говорячи, що він *«спритний команч у преріях футуризму»* і що в нього безкінечне ласо дотепності, яким *«виловить їх, як буйволів»* [9, с. 46]. Українські футуристи не визнавали авторитетів за межами функціонування свого напрямку в національних кордонах, а, провокуючи визнаних майстрів слова до словесних боїв, показували власну «вищість», перевагу над іншими футуристами. Більше того, зустріч В. Маяковського з українськими футуристами 16 січня 1924 р. стосовно об'єднання російських і українських футуристів не дала бажаного результату. Вважаємо, що такого об'єднання не могло б бути, позаяк українські футуристи не погодилися б стати філіалом російського «ЛЕФу», а також у силу власного почуття незалежності та всеосяжності.

Обрана стратегія цілковито відповідала самій суті футуризму, а також тим причинно-наслідковим явищам, які побутували в національних літературах Європи після інвазії італійського футуризму. Усталені радикальні погляди, які не бажав змінювати Ф. Т. Марінетті, не завжди знаходили розуміння в інших літературах у силу наявної різниці національної свідомості кожної, окремо взятої, нації. Те, що для Ф. Т. Марінетті як представника італійської нації, було прийнятним, для інших було чужим. Як результат — після ознайомлення з основними засадами футуризму проходив етап часткового запозичення й утворення близького до футуризму мистецького явища, і в Україні воно неодмінно заявляло про свою відмінність та мистецьку незалежність від італійського та російського футуризмів. Ф. Т. Марінетті та інші учасники італійського футуризму заклали основи надтексту, створили футуристичний простір для функціонування різноманітних варіантів футуризму. У свою чергу, представники національних варіантів футуризму створили власні надтексти в системі розвитку національної літератури. Своєю творчістю й діяльністю, М. Семенко, як і інші представники футури-

зму, вписалися в контекст розвитку модерної літератури в якості рушійної сили модерного авангарду ХХ століття.

На прикладі розгляду питання самовизначення одного з варіантів слов'янського футуристичного простору — українського варіанту футуризму, можемо в подальшому вести мову про самовизначення інших проявів футуризму в слов'янському культурному середовищі, а саме: польського варіанту футуризму, білоруського варіанту футуризму, чеського варіанту футуризму.

Список літератури

1. БІЛЕЦЬКИЙ, О.: *Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку*. In: Червоний шлях, 1925, № 11–12, с. 268–309.
2. БУРИК, М. *Футуризм: идеология и эстетика эпохи исторического перелома*. [Електронний ресурс]. In: *Научно-популярный журнал «Пропанганда»*. 2008, режим доступу: <http://propaganda-journal.net/105.html>.
3. ВЕРВЕС, Г.: *Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм*. In: Слово і час, 1992, № 12, с. 37–44.
4. КУЛИК, І.: *Реалізм, футуризм, імпресіонізм*. In: *Антологія журнальної літературної критики 20-х років ХХ ст.* Іліон, Миколаїв 2007, с. 145–159.
5. ЛАСЛО-КУЦЮК, М.: *Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття*. Критеріон, Бухарест 1980.
6. МАЙДАН, І.: *Поезія як мистецтво*. In: *Антологія журнальної літературної критики 20-х років ХХ ст.* Іліон, Миколаїв 2007, с. 145–159.
7. МАРИНЕТТИ, Ф. Т.: *Маніфест футуризму*. In: Всесвіт, 2009, № 9/10, с. 112–117.
8. ПЕДАН, Ю.: *Маніфест, який збурих світ*. In: Всесвіт, 2009, № 9/10, с. 118–119.
9. ШКУРУПІЙ, Г.: *Невиданный поединок! Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів, 1922, № 1 (травень), с. 46.*
10. ШКУРУПІЙ, Г.: *Маніфест Marinetti*. In: *Гео Шкурупій. Вибрані твори*. Смолоскип, Київ 2013, с. 693–698.
11. BALCERZAN, E.: *Poezja Polska w latach 1918–1939*. [Електронний ресурс]. In: *Biblioteka AteKa*, режим доступу: <http://biblioteka.kojowski.pl/balcerzan%20edward/1918-1939.pdf>.
12. BERGHAUS, G.: *International futurism in arts and literature*. De Gruyter, Berlin, New-York 2000.
13. GAZDA, Gzregorz: *Awangarda, nowoczesność i tradycja: w kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.
14. GAZDA, G.: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

15. JASIEŃSKI, B.: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
16. MATUSZEWSKI, R.: *Literatura Polska lat 1918–1939*. Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

Slavic Version of Futurism: to the Problem of Self-Determination

Danylo Rega

The article is devoted to the problem of self-identity and artistic independence of Slavic variants of futurism based on the Ukrainian version of futurism.

Key words: futurism, self-identity, artistic independence.

Славянский вариант футуризма: вопрос самоопределения

Даниил Рега

Статья посвящена изучению вопроса самоопределения, самоидентификации и художественной независимости славянских вариантов футуризма на примере украинского варианта футуризма.

Ключевые слова: футуризм, самоопределение, самоидентификация, художественная независимость.

Наталія Резніченко

Художня специфіка української інтелектуально-психологічної прози для дітей другої половини XX століття

У статті розглядається авторське осмислення й вираження дитячого світу на прикладі творів Євгена Гуцала, Григора Тютюнника, зокрема особливостей характеротворення. Обґрунтовано своєрідну світобудову у творах письменників, центром якої є дитина.

Ключові слова: українська література для дітей, психологія, внутрішній світ дитини, інтелектуально-психологічний стиль, морально-етичні шукання письменства.

Із-поміж сьогочасних проблем української науки про літературу слід назвати об'єктивне репродукування процесу розвитку письменства для дітей у другій половині XX століття. Йдеться про один із найскладніших і найцікавіших історичних періодів, сповнений подій справді непромінального значення. Літературний процес цього нетривалого в часових вимірах періоду (1960–1980-ті роки) прикметний пошуками нових підходів до художнього осягнення буття. Маємо на увазі, зосібна, активне втручання майстрів слова в сучасне суспільне життя, шукання ними оригінальних художніх методів, прагнення проникнути в складний душевний світ, психологію й мораль особистості, стильову та жанрову розмаїтість письменства тощо. Великою мірою це стосується літератури для дітей, репрезентованої передовсім іменами Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, які творили в умовах тоталітарного суспільства. Кожен із них відзначався власним мистецьким потенціалом і відігравав свою роль у літературному процесі тієї доби.

Попри відчутний ідеологічний тиск, іспит часом витримали твори, сповнені загальнодемократичного змісту, прагнення виховати в дитини високі моральні якості. Письменники прагнуть говорити з дітьми про вічні, загальнолюдські проблеми. Особливо цінним є доробок прозаїків, які намагалися — відверто чи шляхом метафоризації — протистояти загальній тенденції до пригнічення особистості, нівелювання людського в людині [1, с. 397].

Друга половина ХХ століття характеризується певним поживавленням у сфері психології. У науковий обіг почали повертатися або й тільки входили праці світових майстрів психоаналізу (К.Г. Юнга, А. Адлера) та представників різних напрямів аналітичної психології: неофройдизму (Е. Фромм, К. Хорні), гештальт-терапії (Ф. Перлз, І. Польстер та М. Польстер), персонологічного напрямку (К. Роджерс), генетичної психології (Ж. Піаже), необіхевіоризму (К. Халл, Б. Скіннер, Д. Міллер) тощо. Певне поживавлення культурного життя, з одного боку, сприяло, а з іншого боку, — ускладнювало методологію дослідження психологізму, адже давався взнаки довготривалий розрив психології та літературознавства. Через те, дослідження психологізму в літературі сьогодні охоплює такі аспекти відповідно до трьох значень психологізму, окреслених А. Іезуїтовим [3, с. 39], — це дослідження психології письменника, створення його психологічного портрета (біографічний метод, порівняльно-історичний метод), дослідження психології автора й героя у творах (психографічний портрет, психолого-аналітичний метод дослідження), дослідження засобів і прийомів психологічного зображення характеру (аналіз поетикальних форм, прийомів, принципів і засобів зображення психології персонажа, типів персонажів, форм викладу, мотивів поведінки тощо). Найбільш ґрунтовно в українському літературознавстві досліджено особливості художнього психологізму прози 1960–80-х рр. у монографіях В. Дончика, М. Кодака, Л. Мороз, Л. Новиценка, В. Фаценка, у дослідженнях М. Хороб. Предметом цих досліджень, прямо чи опосередковано, стають форми психологічного зображення в прозі письменників, до котрих зводяться засоби відтворення внутрішнього світу героїв (внутрішній монолог, діалог, авторська оповідь, художня деталь, міміка, жести тощо). За всієї відмінності підходів і методів дослідники єдині в одному: маємо підстави говорити про нові концептуально важливі якості української прози для дітей, яку характеризувала загострена увага до конкретних деталей, майстерність психологічного аналізу.

Буквально кожен твір Григора Тютюнника висвітлює найтонші порухи людської душі, особливо дитячої. Поетика «ліплення» образу в оповіданнях і повістях митця, де головні герої діти, має реалістичну й автобіографічну основу. Саме твори про дітей і для них є майже точним відбитком того, що колись пережив автор, до чого ностальгійно прагнув повернутися. Саме творами, у центрі яких — образи дітей, автор підсвідомо намагався воскресити, повернути з глибини своєї свідомості все найсвітліше, найчистіше, що зустрічав у житті, зафіксувати його в слові, деталі, образі, характері. Це й зумовило високий художній рівень, переконливість, дохідливість, тонку образність його творів для дітей. У кожному рядку збірок оповідань «Ласочка», казок «Степова казка», повістей «Дивак», «Климко», «Вогник далеко в степу» виявляється особливий (інтелектуально-психологічний) стиль митця.

Перед українською читацькою аудиторією Григій дебютував 1963 року оповіданням «Дивак», опублікованим «Літературною Україною». Цей твір невеликий за обсягом, але художньо досконалий, цікавий. На повну силу прозвучала тут тема взаємин людини з природою, невіддільності їх, благотворного впливу цієї єдності на формування внутрішнього світу дитини. «Дивацтво» героя виявляється в тому, що він сприймає світ своєрідно — як утілення добра, людяності, любові, правди, вірності, милосердя.

Ситуації, в яких опиняється герой, переконують, що далеко не всі ровесники такі, як він. Бачить хлопчик не лише більше й глибше за інших — ровесників, дорослих, — а й просто — не так. Кожен сучок на дереві йому «птицею вздрівається», побаченого в лісі дятла малює в зошиті замість перегнійного горщечка, що загадала малювати вчителька. Діти почали малювати горщечок, а Олесь не схотів, тому намальовав дятла, що уособлює світ чистого, прекрасного. Із перегнійним горщечком у хлопця асоціювалося щось темне, недобре. Особистість Олеся розкривається через конфлікт, що є важливим засобом вияснення стану героя, зіставлення — протиставлення дій, вчинків, також через художню деталь (намальований дятел). І хоча вчительці сподобався малюнок, вона добре знала, що таке принциповість, тому лякала, що поставить Олесеві двійку. Уже в цьому епізоді простежується тонкий, іронічний закид письменника щодо примітивного розуміння вчительського авторитету. Певна річ, автор порушує тут важливу педагогічну проблему творчого, індивідуального підходу до кожного учня, а не «підстригання» всіх на один копил. Окрім того, Олесь розвіяв цим учинком думку про свою безвідмовну слабкість, безхарактерність. Він із тих, хто вміє обстоювати власні погляди.

Стан образи героя передано в оповіданні через міміку та діалог. В. Мельник у розвідці «Мужність доброти» відзначає: *«Ось так і перетинаються у житті дороги диваків і, будемо прямо їх називати обивателів. Ї часто хихикає обиватель над розкритою душею дивака, навіть тоді, коли то ще дитяча душа. Адже саме діти інтуїтивно вловлюють найчастіше підступну фальш, неприховано зневажаючи облудників»* [4, с. 249]. Світ для героя є безперервним і великим відкриттям.

У художніх пошуках письменника дитяча особистість є суб'єктом соціального розвитку. Прийшовши у світ, дитина ще не стає собою, старанно шукаючи себе, поступово усвідомлюючи власне «я» і в часи радощів, і в хвилини беззахисності, самотності. У найтяжчі періоди життя герої письменника починають свідомо відчувати своє «я», долаючи різні випробування. Щирого, доброго, сором'язливого Олеся дорослі й діти вважають диваком. Адже він відрізняється від ровесників недитячою серйозністю, заглибленістю в неосяжний світ природи. Олесь — не сумирний хлопчик, що байдуже споглядає на загибель природи, він борець, який протистоїть безладдю в навколишньому світі.

Діти й охорона природи, доброта, дбайливість, бережливість, що міцніють у щоденних людських стосунках, конфліктах, художньо освоюються й у повістях Гр. Тютюнника. Власне, у прозі митця поєднався хист надзвичайно цікавого оповідача й уміння викласти свої враження, спостереження легко, захоплююче, образно, з іскорками гумору, іронії та невичерпного оптимізму, притаманного за будь-яких обставин. Торжество добра й благородства — так можна визначити провідну тему всієї творчості Гр. Тютюнника. Він — винятково тонкий майстер психологічної новели й повісті, уміє точно, ясно, виразно змалювати колоритний народний характер.

Світ української прози для дітей був би набагато біднішим, якби не було в ньому пронизливо-ліричних оповідань Євгена Гуцала, в яких віднаходимо відповіді на вічні запитання — що є добро й зло, підступність і честь, підлість і високе служіння обов'язку. Митець уважно придивлявся до своїх героїв, намагався в кожному з них зацентувати те справжнє, що робить людину Людиною.

Проза для дітей Є. Гуцала позначена особливим — поетизованим — зображенням стосунків між людьми. Невичерпну «Країну дитинства» письменник осмислює в різних жанрово-стильових формах і щоразу — у новому баченні. Твори Є. Гуцала прикметні тим, що не адресуються лише дітям. У них завжди наявні такі духовні, людинознавчі первні, що й дорослі знайдуть матеріал для роздумів. «В полях», «Промінець», «Олень Август», «Запах кропу», «Лось», «Сайора» — ці та інші твори є зразками інтелектуально-психологічної новелістики.

Як митця його відрізняє інтерес до деталей розвитку характеру не лише під впливом оточення, а й у результаті досить стійкого, самостійного внутрішнього розвитку персонажів, їх моральних пошуків, роздумів про сенс життя. Визначальною ознакою стилю автора слід вважати інтелектуально-психологічне письмо. Тому, очевидно головним у розкритті дитячих характерів його творів є душа, її стан, рухи, а також поведінка героя в різних життєвих ситуаціях. Уводяться метафори, перебільшення, виникають несподівано-умовні авторські асоціації. Письменник заглиблюється у внутрішній світ свого героя, а за допомогою непрямої психологічної характеристики передає найтонші порухи його душі.

Характерним у цьому плані є трагічне й вражаюче оповідання «Лось». Воно вже не на казковому, а максимально наближеному до реальності, розкриває розмаїття зовнішнього світу, у болючих суперечностях чорного й білого, правди й кривди. Цей твір — не просто рішучий протест проти байдужості та жорстокості. Автор шукає витоки аморального ставлення до природи та шляхи боротьби з ним. Адже досвід морального відношення до всього живого набувається ще в дитинстві та юності. Людяність, доброта, вважає автор, виховуються в дитинстві. Упродовж же всіх подальших літ ці якості лише виявляються, а не набуваються. Уже не на казковому, а на

максимально наближеному до реальності рівні розкриває автор розмаїття зовнішнього світу, вияскравлюючи болючі суперечності чорного та білого, правди й кривди. Це оповідання вчить співпереживати, бути чутливим до чужої біди, спонукає боротися зі злом, гартувати характер.

Справді прекрасним постає перед нами лісовий велетень, що радіє весні, відчуваючи її в легкому подиху вітру, у теплішій погоді, у ранішньому яскравому сонці. Останній день у житті тварини був багатий на нещастя: *«Коли лось ступив на лід, то під ним приглушено торохнуло, а далі...ніздрі затремтіли в передчутті холодної води, — і цієї миті річка під ним затріщала... Лось відчував, що так йому не вирватись. Схоже відчуття уже приходило до нього — саме тоді, коли восени, в чорному бору, що стогнав од вітру, його почала переслідувати вовча зграя»* [2, с. 151].

Допомогли тварині вибратися з ополонки два хлопчики. Письменник не називає їхніх імен, не розповідає про життя. Зовнішність і поведінка братів свідчить про те, що вони живуть у злагоді з природою — *«обидва з широкими, лагідними лицями»* і, нагадують *«братів-підберезників»* [2, с. 152]. Зовні відокремлені від природи, вони відчують її більш об'єктивно — як реальну стихію, що глибоко взаємодіє з реальним життям. Самі хлопці зображені такими, що відчують органічний духовний зв'язок із природою. Любов до всього живого, готовність прийти на допомогу, відважність підлітків є визначальним в оповіданні. Ризикуючи життям брати кинулися рятувати лося. Коли ж звір вибрався на сушу, діти аж здивувалися, що допомогли такому велетню. Через відображення сприйняття природи хлопцями, прозаїк втілює окремі естетичні категорії. Йдеться, зокрема, про прекрасне як втілення одухотвореності краси земної й людської, їх гармонійності, а також філософське осмислення людини як невід'ємної частини природи. Ефект гармонійності тут особливий, вражаючий: читач співпереживає завдяки співпереживанню. Природа є не тлом чи аналогом душевного стану, а самодостатнім образом, що виступає водночас мірилом людяності.

Прозаїк прагне передати настрій дітей, детермінований характером, темпераментом, спричинений мінливістю деталей природи, що, зрозуміло, пов'язується зі зміною відчуттів. Це — вираження окремих граней внутрішнього «я» героїв, авторського бачення навколишнього світу. Письменник вдало порівнює роги неживого лося із сухим кущиком, що не зазеленіє, хоча весна вже не за горами. Цей художній засіб адекватно передає не лише смерть лісового красеня, а й жаль, співчуття автора, дітей і навіть лихого дядька. Із засідки він спостерігав, як діти мучилися, рятуючи звіра, і не лише не допоміг племінникам, а й убив лісового красеня, який завдяки дитячим старанням, винахідливості вирвався з крижаних обіймів. Суперечка дітей і дядька поглиблює характеристики персонажів. Молодший брат плаче; стан старшого розкривається за допомогою виразних деталей, що передають складну боротьбу почуттів у душі хлопчика:

в обличчя браконьєра він *«ненависним поглядом уп'явся»*, лице *«почорніло так, наче з нього ось-ось мала бризнути кров»* [2, с. 155]. Є. Гуцало прагне максимально стисло передати не лише душевний стан дитини в ситуації, що склалася, а й діалектику її думання, почування, самосвідомість. Автор цілком зрозуміло говорить про благородство хлопчаків і нищість Шпичака, який наприкінці твору виявляється звичайним боягузом. Коли дядько зрозумів, що брати не в захопленні від його здобичі, він злякався, адже хлопці можуть повідомити в заповідник про його вчинок. Бездуховність персонажа яскраво простежується в епізоді, коли він обіцяє хлопцям віддати роги, але діти, нічого не відповівши, пішли до своїх саней. Шпичак брутально вносить дисгармонію у взаємини природи з людьми, у стосунки зі світом і самим собою. Автор завершує оповідання тим, що розгублений дорослий чоловік дивиться на мертве тіло звіра й йому страшенно хочеться, щоб *«лось підняв голову, звівся на свої стрункі міцні ноги і неквапно побіг до лісу, як він ще недавно біг, поки дороги йому не перетнула куля»* [61, с. 156]. Але лось так і не ворухнувся. Є. Гуцало навмисно не розповідає про те, що буде далі, пропонуючи замислитися над цим читачеві.

Художнє дослідження кризової, переломної ситуації дає митцеві змогу показати дитину в її моральній суті. При цьому впадає в око відсутність широких описів, надзвичайний лаконізм і переконливість. Дитяча чистота в баченні великого світу природи, місця людини в ньому, роздуми про добро та зло, любов і милосердя — органічні складові художнього світу письменника. У «Лосі» закладена й значна пізнавальна сила; світ відкривається через образні засоби — точно, зримо, у русі. Адже любов до природи, здатність розуміти й оберігати її красу є надзвичайно важливою, однією з найзлободенніших екологічних проблем сучасності. Поза сумнівом, письменник учить через ставлення до природи любові до України, прагне бачити дитину духовно багатою, наділеною високою міркою естетичних і моральних цінностей. Людина та природа, мрія й дійсність, минуле й вічне, любов до рідної землі, чуття прекрасного — навколо цього виформовується особлива поетична філософія Є. Гуцала. Йдеться про той випадок, коли ліричне почуття виступає організуючою, об'єднуючою силою, «творює гармонію», а не спрямовується, скажімо, виключно на пробудження читачької розчуленості чи замилювання.

Самобутність героїв аналізованих творів — у самобутності активного мислення, широкому емоційному спектрі, у красномовному жесті, вагомості неординарного вчинку, поведінки. Психологізм тут — сутність і плоть буття характерів, а не одна з прикмет. Письменники створили образи дітей, які порушують проблему протистояння духовного й матеріального, є «носіями зцілення» (за Юнгом) людства та підтвердженням «божественності». Гр. Тютюнник та Є. Гуцало нагадали зашкарублій прогресивно-індустріальній свідомості про дитинну духовність національного світу, яка може

забезпечити «життєздатність» прогресу. Звернення до дитячих образів також можна пояснити «опором» душі руйнівним силам технічної цивілізації. Письменники наголосили на унікальній інтуїції дитинного погляду. Сучасна наука підтверджує всезагальність взаємозв'язку усіх явищ, процесів і тіл. Таке ставлення до речей вирізняє дитячу свідомість, яка переносить ознаки одних предметів на інші, уподібнюючи чи ототожнюючи їх. Дитинна простодушність, безпосередність, неавтоматичність погляду переводить незвичайні речі в розряд звичайних і, навпаки, змушує подивитись іншими очима на буденні, звичайні речі.

Аналітичний розгляд у визначеному аспекті прози для дітей Гр. Тютюнника та Є. Гуцала дозволяє зробити висновок: становлення їх художньої індивідуальності відбувалося в конкретно-естетичному співвіднесенні з художнім досвідом всієї української літератури. Проза для дітей цих письменників, як і їхніх попередників, дає можливість твердити, що вона прислужилася розширенню інтелектуальних обріїв, європеїзації вітчизняного письменства через поглиблення психологізму й оновлення жанру (ритм і мова, структура й внутрішні зв'язки, психологічне вивчення ситуацій і героїв, проблематика, відстоювання духовних цінностей, критичний погляд на сучасність, заперечення бездуховності тощо). Увага до духовного світу людини мала своїм наслідком звернення до проблеми дитинства як до духовної першооснови людського життя. Це визначило й індивідуальну особливість їх художнього стилю.

Список літератури

1. АГЕЄВА, В. П.: *Історія української літератури XX ст.* Київ 1998, Кн. 2, с. 397.
2. ГУЦАЛО, Є.: *Пролетіли коні.* Київ 1984, 181 с.
3. ИЕЗУИТОВ, А.: *Проблема психологизма в эстетике и литературе. Проблемы психологизма в советской литературе.* Ленинград 1970, с. 39.
4. МЕЛЬНИК, В.: *Творчий шлях Гр. Тютюнника: Мужність доброти.* Київ 1982, с. 249.

Art Specifics Ukrainian Intellectual and Psychological Prose for Children of the Second Half of the 20th Century

Natalija Reznichenko

In the article the author's understanding and expression of the children of the world as an example the works of Eugene Hutsalo, Grigor Tyutyunnyk particular features of charac-

ter. The study examines the grounds of the child-centered world structure intrinsic to the author's works.

Key words: Ukrainian literature for children, psychology, snner world of a child, intellectual and psychological style, moral and ethical founds of literature.

Художественная специфика украинской интеллектуально-психологической прозы для детей второй половины XX века

Наталія Резніченко

В статье рассматривается авторское осмысливание и выражение детского мировоззрения на примере творчества Евгения Гуцала, Григора Тютюнника, а также особенностей характеров в произведениях. Обосновано своеобразие мироздания в произведениях писателей, в центре которого находится ребенок.

Ключевые слова: украинская литература для детей, психология, внутренний мир ребенка, интеллектуально-психологический стиль, морально-этические поиски литературы.

Руслана Ріжко

Поетичний текст як модель ідіостилістичної картини світу

У статті охарактеризовано мовну та концептуальну картини світу, зокрема звернено увагу на поетичний текст як модель ідіостилістичної (індивідуально-авторської) картини світу, визначено особливості художнього (поетичного) слова.

Ключові слова: поетичний текст, мовна картина світу (МКС), концептуальна картина світу (ККС), концепт, поетична картина світу (ПКС), індивідуально-авторська картина світу, художнє (поетичне) слово.

Актуалізація різних наукових парадигм (філософської, психологічної, культурологічної, когнітивної, прагматичної, комунікативної, синергійної тощо) зумовила нові вектори лінгвоаналізу художньої (поетичної) мови, які сьогодні акцентують насамперед на поняття мовної, концептуальної та поетичної моделей світу, визначають роль поета як творчої особистості, проєктують увагу на домінантні лінгвоодиниці (ключові концепти), що стали базою формування креативного мовомислення митця.

Проблемами поетичного тексту займалися й займаються багато українських та зарубіжних лінгвістів, зокрема О.Потебня, М.Бахтін, Ю.Лотман, Б.Ларін, Ю.Тинянов, пізніше — В.Дятчук, С.Єрмоленко, В.Калашник, О.Маленко, А.Мойсієнко, Л.Пустовіт, Л.Ставицька та ін. Спираючись у своїх наукових дослідженнях на антропоцентричний підхід до аналізу тексту, мовознавці акцентують на важливості врахування в цьому процесі психолінгвістичних засад художнього потенціалу митця, з огляду на які поетична мовотворчість визнається інтелектуально-креативною діяльністю людини, релевантною її світоглядним та естетичним настановам, у яких закладено комплекс не лише індивідуальних, а й буттєвих цінностей. Саме ці параметри формують відповідну мовну картину з домінантами лексико-семантичного, граматичного та стилістичного рівнів.

В епіцентрі наукових зацікавлень учених особливої актуальності набула теорія картин світу — мовної та концептуальної, що в сучасному загальнонауковому континуумі є одним із найбільш продуктивних лінгвістичних підходів до аналізу мовних явищ (наукові праці та розвідки М.Алефіренка, І.Голубовської, О.Єфименко, В.Жайворонка, В.Калашника, М.Ко-

чергана, Л. Лисиченко, О. Селіванової, Л. Шевченко та ін.). Мовознавці по-різному інтерпретують змістове наповнення названих термінів, тому, узагальнивши погляди вчених, представимо визначення окреслених понять і зупинимося більш детально на характеристиці поетичної (індивідуально-авторської) картини світу та особливостях художнього слова.

Так, **мовна картина світу (МКС)** — це *«мозаїкоподібна польова структура взаємопов'язаних мовних одиниць, що через складну систему фонетичних явищ, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відбиває відносно об'єктивний стан речей довкілля і внутрішнього стану людини»* [4, с. 15]. У МКС, як наголошує М. Алефіренко, мова виступає не лише формою збереження дійсності, а й засобом інтерпретації її первинного відображення, продуктом якої є етнокультурна семантика мовних знаків [1, с. 99]. Л. Шевченко говорить про мовну картину як синтез вербально представлених форм ментального. Згідно з такою версією, МКС відображає *«генетично задану специфіку людини, її буття, еволюцію характеру і принципів існування людини у світі»* [20, с. 190].

Як бачимо, при характеристиці МКС учені акцентують на тому, що мова виступає не просто концентратом інформації, накопиченої певним соціумом протягом тривалого історичного розвитку: за допомогою мовних форм фіксується спосіб світобачення етносу / індивідуального світосприймання, погляд на дійсність крізь призму національно-культурних уявлень і образів.

Освоєння людиною довкілля, пізнання усіх його різноманітних форм зумовлює утворення **концептуальної картини світу (ККС)**, яка містить знання, узагальнення, уявлення про світ, тобто є продуктом інтелектуальної діяльності людини [5, с. 4]. ККС, як стверджує Л. Лисиченко, — це система понять і суджень про об'єктивну (яку людина сприймає зовні) картину й мовну картину як засіб експлікації знань про навколишню дійсність, як характер віддзеркалення в мові концептуальної картини й мовні засоби вираження знань про неї [9, с. 129].

Сьогодні тим одиницям, якими оперує людина в процесах мислення й які відображають зміст її життєвого досвіду та знання в мові, у лінгвістичній науці відповідає поняття **концепту**. Концепти як *«інформаційні структури свідомості, різносубстратні за способами формування та представлення знань про певні об'єкти та явища»* [15, с. 258] охоплюють найрізноманітніші реальні та ірреальні ділянки людського буття.

У цій статті концепт розглядаємо як естетично значущий репрезентант знань у мовних моделях (або системі) поетичного дискурсу (ПКС), який виступає насамперед показником авторського креативного освоєння дійсності. *«Специфічна орієнтація концепту як явища поетичної мови з прикметною для неї сферою комунікації виявляється в тому, що певні смислові утворення — концептуалізовані поетичні форми — сприймаються й оціню-*

ються не тільки в контексті поетичного твору, але й у контексті різних культурних практик, що актуалізують етнокультурні значення, концептуальні сфери, пов'язані з народною культурою, літературою, релігією» [7, с. 6].

Отже, концепти сприяють розкриттю текстової структури, її когнітивних, аксіологічних координат змістового наповнення, що представляють поетичну картину світу (наслідок творчого, асоціативно-образного сприймання реальності), із властивими для неї естетичними, етнокультурними матрицями буття. Однак, на нашу думку, у зв'язку з цим варто розглядати не просто концепт, а **поетичний концепт** (поетичний мислеобраз).

Поетичні концепти відображають той рівень знання, який визначає їхню властивість трансформуватися залежно від переважання в текстовій тканині імпліцитної чи експліцитної інформації. Це спроектовує на кваліфікацію поетичного концепту як концентрата **мовної** (дійсність, яка відображається у свідомості через мовлення) та **мисленнєвої** (образ, що містить культурні, ментальні, психологічні уявлення мовця про світ) площин. У художніх (поетичних) текстах поетичний концепт репрезентований окремими лінгвоодинаціями, тропами, стилістичними фігурами, які фокусують насамперед індивідуально-авторське світосприйняття (ідіосмислові коди).

Відповідно, **поетична картина світу (ПКС)**, перебуваючи в тісному зв'язку з концептуальною та мовною картинами, виступає *«форматом естетичного освоєння світу людиною»* [11, с. 40]; вербально-знаковим кодом, який уможливорює творення неоднозначних (екстраординарних) смислів.

На думку вчених, процес світосприймання здійснюється окремими суб'єктами (колективними й індивідуальними), що мають свої відмінні ознаки, властивості, по-різному пов'язані з культурою свого часу [14, с. 29]. Аналогічно й форми сприймання характеризуються множинністю, яка складається з індивідуальних, унікальних моделей світу. Внаслідок цього ПКС *«ґрунтується на розумінні численних індивідуальних цілісних картин, що засвідчують результати пізнавальної та мовотворчої діяльності людини»* [5, с. 3]. У зв'язку з цим можна говорити про **індивідуально-авторську модель світу** (з урахуванням інтелектуальних, вербальних, психологічних, етноментальних, естетичних особливостей мовної особистості митця), реалізовану в ПКС. Мова ж тут, як вважає Ю. Лазебник, є *«рупором поета: мовні засоби, що реалізуються, не надаються мовою-світом, але вербуються суб'єктом згідно зі своєю концептуально-мовною здатністю»* [8, с. 65–66]. Таким чином, митець моделює певний фрагмент універсуму згідно з ідеальною картиною світу, локалізованою в його свідомості [8, с. 66].

Отже, під **індивідуально-авторською картиною світу** ми розуміємо креативну репрезентацію сприйманої дійсності (реалізується мовними засобами — із традиційною та оказіональною їх сполучуваністю), що базується на ідейно-художній своєрідності, зумовленій багатогранністю (неорди-

нарністю) таланту, світоглядними позиціями, різними «рубриками» життєвого досвіду автора, аксіологічними параметрами, етнокультурними установами.

Естетичні зміни в культурно-мистецькій парадигмі впливають на рівень і характер семантичних модифікацій лінгвоодиниць у межах певного художнього тексту. У поезії *«знак моделює свій зміст»* [10, с. 30], тож **художнє (поетичне) слово** як базова одиниця індивідуально-авторської текстової моделі «організовує» своє значення й емотивно-оцінне наповнення, виявляючи при цьому високий образотвірний потенціал на різних мовних рівнях смислотворення.

Слово в його конкретному лексичному значенні, у багатоманітності асоціативно-образних, переносних значень, у музикально-інтонаційних властивостях — складна «матерія» поезії [13, с. 9]. У цьому ключі слушно зауважує і Л. Ставицька: мова поезії *«розвивається за своїми внутрішніми законами, вона зорієнтована на внутрішньостильові процеси, динамічне співвідношення традиції і новизни, що визначає неповторність словесно-поетичної форми на кожному синхронному зрізі існування літературно-художньої комунікації»* [17, с. 40].

Варто підкреслити, що поетична мовотворчість початку ХХІ століття, актуалізуючи різні світоглядні парадигми (від мовомислення «шістдесятників» до «двотисячників»), засвідчує тяжіння до ускладнених (гіперскладних), багатовимірних (модерних, постмодерних), модифікованих (у «співдії» з традицією) форм образної інтерпретації світу. Різномірні ресурси мови стилістично «випробовуються» у творенні індивідуально-авторських моделей, що зумовлює появу оказіональних маркерів — фонологічних, лексико-семантичних, словотвірних, тропеїчних. Загалом, на нашу думку, можна визначити такі основні риси художнього мовомислення означеного періоду, як інтелектуалізація та лінгвокреативність, зумовлені насамперед аксіологічними, когнітивними, комунікативно-прагматичними, етнокультурними, естетичними парадигмами, що повністю (чи фрагментарно) проєктуються словесними засобами.

Вагомими, значущими в цьому ключі є думки О. Потебні, який підкреслював: *«слово й поезія зосереджують у собі все естетичне життя народу»* [12, с. 56]. Таке твердження, як і більшість інших щодо естетичного ресурсу поетичної мови, уможливорює свою істинність у межах конкретної національної культури, оскільки художній (поетичний) текст насамперед є *«мовним знаком національної культури»*, а саме *«передбачає суб'єкта, носія цієї культури, середовище, у якому існує вся інфраструктура індивідуальної мовної особистості»* [3, с. 368].

Отже, досліджуючи поетичну творчість (поетичну мову) із властивими їй ознаками (насамперед як естетично організовану систему), не можна не звернути увагу на те, що вона виступає особливим лінгвоестетичним про-

стором, у якому акумулюються певні поетичні домінанти (поетичні концепти), тісно пов'язані з культурними домінантами, ідеями етносу, його прагненнями й аксіологічними установками.

Поетична мова, за твердженням В. Григор'єва, є мовою з настановою на творчість. Усяка ж творчість в аксіологічному вимірі підлягає естетичній оцінці, тому поетична мова реалізує естетичну творчість, навіть мінімальну (у межах одного слова) [2, с. 76], апелюючи до сфер інтуїтивного, екзистенційного, домисленого знання. Вона *«характеризується моделюючою природою, що реалізується у творенні специфічного, поетичного (мовного) образу світу»* [11, с. 79–80].

Так, найважливішою особливістю поетичного слова, як визначають О. Потебня [12], М. Кожина [6], Ю. Тинянов [18], є його здатність перетворюватися в **художній образ**. *«Слово-поняття ,переводиться‘ у слово-образ (художній) з тією метою, щоб його сприйняття викликало роботу фантазії читача»* [6, с. 91].

Художня образність, наголошує Н. Трефяк, є «носієм» стилю, включаючи в себе формотворчий, естетичний, світоглядний та інші аспекти. Образ — основна функціональна одиниця мислення письменника, що відображає індивідуальний спосіб осягнення світу й виражається відповідними художніми засобами — образами та їхніми міні-моделями (тропами, стилістичними фігурами) [19, с. 10].

Ми погоджуємося зі сказаним, адже співвідношення «слово-художній образ» утворюється саме на основі асоціативно-креативних уявлень автора, які сприяють формуванню тропо-фігуральних структур, що маніфестують (повністю чи фрагментарно) цей образ у сукупності з аксіологічними, психологічними, експресивними установками митця, реалізуючи при цьому прагматичний потенціал тексту (спроектований інтенціями майстра слова). Відповідно, можна стверджувати, що саме тропи та стилістичні фігури є домінантними структурами у вираженні індивідуально-авторської картини світу з усією художньо-образною системою. Вони репрезентують взаємодію різних мовних знаків, логіко-семантичного позначення, експресивно-емотивного навантаження, завдяки чому поетичний текст концентрує в обмеженому просторі слова обсяг інформації, що значно перевищує перспективи лінгвознака поза текстом (зокрема когнітивне, прагматичне його наповнення). Таким чином, цілісний аналіз тропо-фігуральних моделей, на нашу думку, є важливим для пізнання художньої дійсності, оскільки надає можливість всебічного вивчення мовної особистості, розуміння його художньо-естетичної ідіосистеми та водночас концепції світобачення певного покоління.

Підкреслимо й таке: серед особливостей поетичного слова мовознавці виділяють також його **поліфункціональність** і **багаторівневий характер**. Поліфункціональність поетичного слова, на думку Ю. Лотмана, виражає-

ться в тому, що воно є одиницею декількох функціональних структур у складі художнього цілого: синтаксичної, ритмічної та фонологічної організації віршованого твору, форми вірша тощо [10, с. 130]. Багаторівневий характер слова акцентує на тому, що воно може бути компонентом різних взаємопов'язаних рівнів: ідейно-естетичного (ідеологічного), жанрово-композиційного й власне мовного [18, с. 57]. Такі особливості художнього слова, на наш погляд, мають спроектовувати увагу дослідника насамперед на важливість розкриття додаткових смислових прирощень мовної одиниці в текстовій площині, що виявляється через сполучуваність з іншими семантично місткими лінгвоодинамиціями. Характер сполучуваності залежить від волі митця, тому окремо вчені й виділяють як домінантні дві величини: автор і слово.

Так, центральне місце в художній (поетичній) картині світу, на думку Г. Вокальчук та О. Тимочко, займає поет і його ставлення до слова. Створені авторами словники є наочним прикладом дослідження своєрідності індивідуально-авторської образної картини світу («Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії XX століття» (2004), «Короткий словник неологічної лексики Ліни Костенко і Миколи Вінграновського» (2010), «Загальний словник авторських лексичних новотворів поетів-дисидентів 60–70-х років XX століття (на матеріалі поезії В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного, Г. Чубая)» (2010) тощо). Словники індивідуальних слів, наявних у лексичній системі митця, надають дослідникові можливість *«проникнути у творчу лабораторію поета»*, а комплексний підхід до аналізу неолексем відбиває особливості найактуальніших для майстра слова й соціуму реалій тогочасної дійсності, віддзеркалює авторське світобачення й світовідчуття [16, с. 163]. Поет створює абсолютно інший, неповторний світ завдяки вже відомим елементам, що існують у мові, комбінуючи їх по-новому, внаслідок чого виникають нові картини, нові образи.

На наш погляд, саме оказіоналізми виступають яскравими (унікальними) представниками особливостей індивідуальної мовно-естетичної картини світу письменника, яка є національно детермінованою. Мовотворчість автора тісно пов'язана з його глибоким знанням мови, культури, історії, цей зв'язок закономірно активізує процеси переробки та збереження знань мовця, зачіпає осмислення власного досвіду та його інтерпретацію [16, с. 145].

Отже, зважаючи на чітко виражену індивідуальність і креативність художніх текстів, а також особливе ставлення митця до реальності, можна говорити про поетичний текст як модель ідіостилістичної картини світу з усіма властивими їй установками (психологічними, естетичними, культурологічними, аксіологічними, когнітивними, комунікативно-прагматичними тощо).

Список літератури

1. АЛЕФИРЕНКО, Н. Ф.: *Языковая картина мира и этнокультурная специфика слова*. In: *Мова і культура*. Вид. дім Дмитра Бурого, Київ 2007, Вип. 9, Т. I (89), с. 97–104.
2. ГРИГОРЬЕВ, В. П.: *Поэтика слова (на материале русской советской поэзии)*. Наука, Москва 1979.
3. ЄРМОЛЕНКО, С. Я.: *Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови)*. Довіра, Київ 1999.
4. ЖАЙВОРОНОК, В. В.: *Українська етнолінгвістика. Нариси*. Довіра, Київ 2007.
5. КАЛАШНИК, В. С.: *Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі*. In: *Філологія*. ХНУ, Харків 2006, № 1, с. 3–10.
6. КОЖИНА, М. Н.: *О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики*. Изд-во Перм. ун-та, Пермь 1966.
7. КУЗЬМІНА, О. Б.: *Поетична семантика концептів «білий» і «чорний»*. Автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Харків 2005.
8. ЛАЗЕБНИК, Ю. С.: *Поет у мові та мова в поеті*. In: *Мовознавство*, 1992, № 1, с. 63–69.
9. ЛИСИЧЕНКО, Л. А.: *Рівні мовної картини світу і їхня взаємодія*. In: *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. Харків 1998, Т. 6, с. 129–144.
10. ЛОТМАН, Ю. М.: *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста*. Искусство, Санкт-Петербург 1996.
11. МАЛЕНКО, О. О.: *Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодернізму)*. Монографія. ХІФТ, Харків 2010.
12. ПОТЕБНЯ, О. О.: *Естетика і поетика слова*. Мистецтво, Київ 1985.
13. ПУСТОВІТ, Л. О.: *Словник української поезії другої половини ХХ століття: семантико-функціональний аспект*. УНВЦ «Рідна мова», Київ 2009.
14. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. Ред.: Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова и др. Наука, Москва 1988.
15. СЕЛПВАНОВА, О. О.: *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Довкілля, Полтава; Київ 2006.
16. *Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай*. Ред. Г. М. Вокальчук. Вид-во «Острозька академія», Острог 2010, Вип. 4.
17. СТАВИЦЬКА, Л. О.: *Стильова норма українського символізму*. In: *Мовознавство*, 1998, № 6, с. 35–40.
18. ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: *Проблема стихотворного языка*. УРСС, Москва 2004.

19. ТРЕФЯК, Н. І.: *Конструктивні складові індивідуального стилю художньої прози Миколи Вінграновського*. Автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Чернівці 2010.
20. ШЕВЧЕНКО, Л. І.: *Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу. Монографія*. ВПЦ «Київський університет», Київ 2001.

Poetic Text as Model of Idiostylistic Picture of the World

Ruslana Rizhko

The article describes the language and conceptual pictures of the world with particular attention drawn to the poetic text as an idiostylistic model (individually authorial) of the world-image; the peculiarities of literary (poetic) words are determined as well.

Key words: poetic text, language picture of the world, conceptual picture of the world, concept, poetic picture of the world, individually authorial picture of the world, literary (poetic) word.

Поэтический текст как модель идиостилистической картины мира

Руслана Рижко

Статья посвящена характеристике языковой и концептуальной картин мира, в частности обращено внимание на поэтический текст как модель идиостилистической картины мира, определены особенности художественного слова.

Ключевые слова: поэтический текст, языковая картина мира, концептуальная картина мира, концепт, поэтическая картина мира, индивидуально-авторская картина мира, художественное (поэтическое) слово.

Ірина Романчук

«Фемінне» та «феміністичне» в сучасній українській та словацькій жіночій прозі

Статтю присвячено дослідженню фемінної та феміністичної прози сучасної української та словацької жіночої літератури, проблематиці відображення гендерних домінант і способів тематизації жіночності, а також наслідуванню принципів постмодерністської естетики в жіночій творчості.

Ключові слова: жіноча проза, «фемінне», «феміністичне», гендерні студії, фемінізм постмодерна епоха, постмодернізм.

Із розвитком постмодерністських тенденцій літератури та гендерних студій у постсоціалістичних країнах значної актуальності набули питання «жіночого письма», «жіночої літератури» та «жіночої мови». У рамках літературного дискурсу відбувається полеміка щодо відповідності чи невідповідності жіночого письма патріархальним канонам, заангажованості чи незаангажованості феміністичним рухом, а також щодо використання постмодерної чи постмодерністської мистецької парадигми у творчості сучасних письменниць.

На прикладі українських авторок Марії Матіос та Оксани Забужко й словацьких письменниць Яни Боднарової та Яни Юраньової ми доведемо, що залежно від характеру письма знаходитимуть своє відображення в жіночій прозі різні засоби стилізації та художні домінанти. Можемо прослідкувати тенденцію приналежності феміністичної прози до естетичних концепцій постмодернізму, на противагу якій фемінне письмо відповідає традиційній манері оповіді та історично визначене як постмодерне.

У «ситуації постмодернізму» літературні процеси Словаччини та України постійно генерують умови для виникнення нових модифікацій художнього дискурсу, прикладом чого є активізація жіночої прози на зламі ХХ–ХХІ століть, яка оперує новим теоретичним інструментарієм, запозиченим у французьких феміністок, та стає предметом дослідження студій, що присвячені проблематиці «гендеру» та «гендерної ідентичності». Сучасна література тісно взаємодіє з національною традицією, соціально-культурними чинниками, що впливають на статус «жіночої прози», а передусім попередньою епохою.

В українській літературі кінця XX ст. – початку XXI ст. активізується жіноче письмо, що викликано, передусім, проникненням ідей феміністичної критики до українського літературознавства. Праці В. Агеевої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської та С. Павличко заклали теоретичне підґрунтя жіночого письма в руслі гендерної проблематики та феміністичної епістеміології. На теренах Словаччини фемінізм як суспільний рух і літературний дискурс з'явився дещо раніше, відповідно розвиток жіночої літератури знаходиться на вищому рівні. Тенденції жіночої прози висвітлюють праці таких словацьких дослідниць, як: Я. Цвікова, Г. Нагль-Доцекал, Е. Фаркашова, М. Соучкова, С. Репар, М. Тімкова та Д. Кршакова.

Історичні передумови, економічні та соціальні фактори не є однако-вими в різних країнах (навіть слов'янського світу), тому цілком зрозуміло, що компаративістський аналіз не завжди буде виправданим, коли ми говоримо про постмодернізм як про «постмодерний стан» духу західної цивілізації. Однак, мова йде про мистецьку парадигму, яка є конкретною репрезентацією даної естетики.

Постмодернізм можемо вважати набором певних стильових характеристик: фрагментарність, нелінійність, відкритість, різновиди інтертекстуальності, цитатність, пародія, іронія та ін. Однак не всі твори, написані в епоху постмодернізму, володіють зазначеними ознаками, відтак необхідно встановити розрізнення термінів: «постмодерн» як епоха та «постмодернізм» як мистецька парадигма або фаза постмодерної епохи. Розрізнення термінів засвідчують праці М. Епштейна [3], та А. Татаренко [6; 7]. Метою нашої роботи є з'ясувати, чи сучасна українська та словацька жіноча проза відповідають цим характеристикам.

На основі термінології, запропонованої Елейн Шовалтер [8], розкриємо особливості застосування «фемінного» та «феміністичного» як певного набору стильових ознак відповідно постмодерного й постмодерністського в жіночій прозі українських та словацьких письменниць. Чи мова йде про феміністичну прозу, можна визначити на основі заангажованості феміністичною тематикою, проблемами та способами їх вирішення, оскільки фемінізм є свідомою активною позицією, який пропагує рівність обох родів у всіх сферах публічного і особистого життя. Терміном фемінна проза визначається така практика жіночого писання, що дистанціюється від феміністичної домінанти, але артикулює жіночу суб'єктивність особливою «жіночою» мовою, їй властиве дотримання традиційного типу нарації та зазвичай відсутність експериментів із формою.

Центральне місце у фемінній прозі належить «жіночій темі», яка акцентує увагу на психології жінки, пошуку гармонії, проблемі самореалізації жіночої особистості та її взаєминах у сім'ї. Відтак виправдано ми позначаємо жіночу творчість такою, що є *«відмінна від чоловічої, сугестивніша, про-никливіша, чуттєвіша»*, такою, що *«розглядає інтуїцію як антираціональ-*

ний принцип, а емоційність як недостаток інтелектуальності» [11, с. 28]. В. Вулф аргументує існування подібної літератури надзвичайно сильним потенціалом жіночності, що сформований вже протягом десятиліть.

Сучасні українські та словацькі авторки, яким характерна «фемінна» манера письма, найчастіше використовують традиційний підхід до творчості, у їхньому стилі домінують питання світовідчуття та світорозуміння, літературні стереотипи й реалістично-романтичний настрій.

Яскраво відображені стильові особливості «фемінного» у творчості української письменниці Марії Матіос та словацької авторки Яни Боднарової, котрі належать до епохи постмодерну, однак їхня творчість не позначена сильним впливом постструктуралістських методів так званої «гри» з текстом.

Марія Матіос у романі-драмі «Солодка Даруся» (2004) тематизує жіночий світ описом гіркого життєвого досвіду головної героїні. Моделюючи протагоністку як сенситивну, часом наївну жінку та вдаючись до глибокого історичного психологізму, авторка створює високий рівень інтенції тексту. Письменниця представляє нам сімейну сагу, із погляду минулої епохи змальовує весь спектр людських емоцій, страждань та життєвої несправедливості. Символічно німа сирота уособлює страшний крик із глибини історії українського народу. Критика називає роман Марії Матіос «трагедією, адекватною історії ХХ століття», а її протагоністку «образом майже біблійним». У творі відчутний вплив християнських засад, постають питання моралі та порядності, що яскраво виражені у відношенні зовнішнього середовища до Дарусі. Адже вона є очевидним аутсайдером суспільства — не така, як усі. Письменниця крізь призму особистісної рецепції головної героїні Дарусі відображає культурну трагедію.

Подібним способом нарації характеризується новела Я. Боднарової «Майже невидима» («Takmer neviditeľná», 2005), котра цілком може слугувати зразком автобіографічного жанру, який дослідниця словацької літератури М. Соучкова називає «*literaturizovaná autobiografia*» [13, с. 308]. Твір є так званим «себепереписуванням», однак читач достеменно не знає, що є правдою з життя Яни Боднарової, а що є художнім вимислом. У тексті розгортаються події з життя зрілої жінки-письменниці, котрій редактор дав завдання написати 9 мільйонів історій. Твір «Майже невидима» є про те, як приходить натхнення, які образи здатні викликати сугестію, що може відтворити людська пам'ять і як ці спогади можна відрізнити від фантазії. Про все це роздумує головна героїня. Авторка, котра шляхом актуалізації жіночого досвіду ставить питання екзистенціального характеру, відображає трагедію генерацій «бабуся — мати — дочка», застосовує ніжні образи жіночності, що стали так званим шаблоном фемінного письма.

Марія Матіос та Яна Боднарова як репрезентаторки постмодерної прози намагають удосконалити архітектоніку своїх творів. Наприклад, особливі-

стю новели «Майже невидима» є політекстовість, авторка вплітає до основної сюжетної лінії «9 мільйонів історій», яких у творі однак налічуємо лише 17. Ці короткі розповіді мають окремі заголовки та виділені в тексті курсивом, вони не пов'язані між собою сюжетом, але їх об'єднує спільна риса — зображення подій крізь призму феміної емпіричності. Сюжетність у тексті є послаблена через надмірну поетизацію й зображення візуальних образів, що передусім пов'язані з емоційним станом оповідача, фізичними відчуттями, описом жіночого тіла та його вікових змін. Проте зображення природної жіночності та наслідування романтичної манери висловлювання характеризує творчість Я. Боднарової як фемінну.

Тексту Марії Матіос також властива постмодерністська нелінійність та жанровий синкретизм. Однак драма «На три життя» свідчить не стільки про приналежність до жанру, як про характер манери письма та самої історії, що насичена драматизмом. Авторка використала ретроспективну манеру оповіді, переплітаючи в різний спосіб людські долі. Поза тим реалістичні тенденції, поетична мова, яка є знаковим відображенням гуцульської ідилії, пошук гармонійності характеризують твір як постмодерне фемінне письмо.

Непересічну роль у формуванні стильових особливостей і художніх домінант у творчості усіх жінок-письменниць відіграла певним чином і феміністична критика, однак слід зазначити, що не кожна жінка — феміністка, і не вся жіноча проза — феміністична література. Та все ж проблематика ідентичності в жіночій постмодерній літературі є центральною, однак із різним способом її тематизування. Отож, другим інваріантом жіночої літератури є тип «феміністична».

Фемінізм як невід'ємне явище постмодернізму акцентує увагу на гендерній проблематиці, вступає в опозицію по відношенню до патріархального канону, характеризується пошуком свого «голосу», який би оптимально досягнув глибину невисловлених думок. Потреба визначення власної мови тісно пов'язана із саморепрезентацією в суспільстві й самовизначенням, потребою пошуку ідентичності, проблемою перцепції. А отже так звана «нова мова» жінок ХХІ ст. витворила нові способи символічної і когнітивної організації, нові способи мовної репрезентації. *«Необхідним стало експериментування в письмі, руйнування його традиційних форм, що може проявлятися в порушенні лінійності викладу та створенні циклічної нарації; до іновативних способів жіночого письма належить також реструктуралізація тексту методом використання дефісів, замовчувань (найчастіше у вигляді трьох крапок), натяків, ліричних відступів від теми, як і нове ритмічне членування тексту, яке пов'язують з ритмом тіла; часто проводять аналогію з певними авангардними течіями в мистецтві»* [10, s. 373]. Жіночій постмодерній прозі притаманне наближення до мови поезії, образів, смислових ефектів (за теорією Ю. Крістевої про символічне й семіоти-

чне в жіночому письмі) чи до імітаційних стратегій, які запропонувала естетика постмодернізму. Характерними рисами феміністичного письма Оксани Забужко та Яни Юраньової є суб'єктивність, зосередження на власній тілесності та сексуальності, душевні переживання героїнь, що стали жертвами гендерних стереотипів.

Тамара Гундорова у своїй праці «Післячорнобильська бібліотека» стверджує, що український постмодернізм підриває ідеологічний простір тоталітарної культури, здійснюючи децентралізацію літератури та «дегероїзацію героя», а чорнобильська катастрофа в найзагальнішому сенсі проявила розчарування в різноманітних ідеологічних і культурологічних концепціях, базованих на протиставленні «свого» й «чужого», а також на раціональному розрізненні «самости» й «інакшости», подібно як і фрустрація жінки в сьогодинішньому суспільстві. *«Маскулінному постмодернізму опонує жіноча проза Є. Кононенко, С. Майданської, Г. Пагутяк, Н. Тубальцевої, С. Йовенко, а феміністично заангажована проза Оксани Забужко — апологія жіночої літератури — стає бестселером 1990-х»* [2, с. 125].

Роман О. Забужко «Польові дослідження українського сексу» (1996) створює культурний міф нової реальності, основною художньою домінантою якого є емпіричне світобачення жінки-інтелектуалки, яка переживає еротичні пригоди. В основі сюжету чоловічо-жіночі взаємини на фоні загально-суспільної деформації моралі, що висвітлені з погляду жіночого досвіду. Революційний твір у сучасній українській літературі зображує фальшиву та зіпсовану «чоловічу породу», на протигагу якій виступає сильна жінка, що розуміє всю відповідальність, покладену на її плечі. Оповідач усвідомлює, що репрезентувати весь український рід доводиться жінці, яка руйнує патріархальний образ чоловіка-захисника. Натомість у творі з'являються образи чоловіка-насилника, батька-дисидента та Миколи — єдиного репрезентанта сильного українця, однак теж із викривленим уявленням про людські стосунки. Феміністичний роман став трактатом жіночої онтології, що проектується на український соціокультурний контекст.

Аналогічною за філософським спрямуванням і манерою письма є проза словацької письменниці Я. Юраньової, котра в інтенціях феміністичної теорії висміює «міф про генія», гендерні стереотипи. Її твір «Citi» («Siete», 1996) складається з двох новел: «жіноча» та «чоловіча», які полемізують між собою. Перша новела «У сіті вдягнена» є історією втраченої надії жінки, яка потрапила в «сіті» шлюб з жорстоким чоловіком. У цій частині твору манера письма Я. Юраньової є співзвучною з «Польовими дослідженнями» О. Забужко. Оповідач-жінка в саркастичній формі описує сексуальні стосунки Шеби з її чоловіком, які переростають у насилля, та співчутливим тоном наголошує на трагедії жіночої долі, безвихідному становищі, неминучості тягара. Друга новела «Аж після гробу» є цинічною відповіддю авторки на гендерну дискримінацію. Головним героєм є чоло-

вік-звідник, чиї фальшиві перемоги потрапляють під приціл журналістів і в тенета суспільних упереджень. Друга частина твору є своєрідною помстою авторки, вона засуджує чоловіка (а разом із тим весь їхній зіпсований рід), ставить у незручне становище, зображує як деморалізатора всього народу. На відміну від Оксани Забужко словацька авторка тематизує тілесність через світ символів: води, циклічності, піску. Однак обидві письменниці іронічно описують статус чоловіка, якому тепер протистоїть сильна, інтелектуальна жінка, що здатна контролювати свої емоції та краще справляється з функцією представника нації.

Постмодерністські тенденції відображені в структурній організації тексту. О. Забужко застосувала «потік свідомості» як спосіб нарації, її твір є складною синтаксичною структурою, а висловлювання наповненні безкінечною інформацією. Внутрішній монолог авторки має форму сповіді, є саморефлексією та відсуває сюжетність на другий план. До тексту вплетені рядки поезії самої О. Забужко й інших авторів, що подані без лапок, а також сленг та русизми, які виконують певну стилістичну функцію. *«Вряди-годи монолог нараторки переривається звертаннями до фіктивної аудиторії („Леді й джентльмени, пані й панове...“). Видається, що це слугує завданням іронічного звернення до академічного дискурсу (присутнього в самій назві твору)»* [1, с. 291]. Твір О. Забужко є зразком української інтелектуальної жіночої прози, що позначена постмодерністським експериментаторством у формі оповіді.

Я. Юраньова на противагу Оксані Забужко актуалізує «потік свідомості» за допомогою парцеляції як окремих висловлювань, так і всього тексту загалом. Постмодерністська проза Яни Юраньової не відзначається надто складним деконструктивізмом, однак містить у собі інтертекстуальні елементи, алюзії та філософські трактати. На приналежність до постмодерного фемінізму більшою мірою вказує тематика творів та лексичне наповнення, аналогічно до манери письма О. Забужко. Поетична мова Я. Юраньової всяяна англіцизмами, нерідко вульгаризмами, пейоративними конструкціями. Специфікою феміністичної прози авторки є літературоцентризм (тематизація самого процесу письма) та іронія, що є невід'ємною характеристикою постмодерністського твору. Тексти Яни Юраньової змушують поставити запитання: де закінчується автор і починається героїня; де межа між літературою і феміністкою?

Отож, як бачимо, європейські теоретичні надбання в області гендерних студій та феміністичної критики поклали відбиток на сучасну словацьку й українську жіночу прозу, піднісши її до рівня якісної літератури. Сьогодні вже не можна вважати жіноче письмо субкультурою, це частина кожної національної літератури, яка оперує певним теоретичним інструментарієм, має свою методологію вивчення, займає відповідне місце в історії літератури, а також підлягає класифікації на фемінну та феміністичну прозу

з огляду використання тих чи інших гендерних домінант. Проведений аналіз на прикладі українських авторок Марії Матіос та Оксани Забужко і словацьких письменниць Яни Боднарової та Яни Юраньової засвідчує тенденцію поєднання в жіночій прозі поняття «фемінне» з традиційною формою письма постмодерної літератури та поняття «феміністичне» з постмодерністською художньою парадигмою. Важливо лише зазначити, що тенденція в літературі не є правилом, ані стереотипом, адже кожна письменниця володіє індивідуальною манерою письма, що властива виключно її стилю творчості.

Список літератури

1. ГЕЛЬТ, Е.: *Польові дослідження націоналістичного дискурсу: випадок Оксани Забужко*. In: *Україна модерна (Марксизм на сході Європи)*, ч. 14 (3), Київ 2009, с. 291–296.
2. ГУНДОРОВА, Т.: *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Критика, Київ 2005.
3. ЭПШТЕЙН, М.: *Постмодерн в России. Литература и теория*. ЛИА Р. Элинина, Москва 2000.
4. ЗАБУЖКО, О.: *Польові дослідження українського сексу*. Згода, Київ 1996.
5. МАТІОС, М.: *Солодка Даруся*. Піраміда, Львів 2004.
6. ТАТАРЕНКО, А.: *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*. ПАІС, Львів 2010.
7. ТАТАРЕНКО, А.: *Постмодернізм у сербській прозі: навчальний посібник*. ПАІС, Львів 2013.
8. ШОВАЛТЕР, Е.: *Феміністична критика у пущі*. In: *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Літопис, Львів 1996, с. 510–535.
9. BODNÁROVÁ, J.: *Takmer neviditeľná. Aspekt*, Bratislava 2008.
10. FARKAŠOVÁ, E.: „Ženské pisanie“ z pohľadu feministickéj literárnej teórie. In: *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 2011, s. 363–380.
11. GRMANOVÁ, M.: *Otvor oči, Medúza, usmej sa a pís!* (štúdia). Romboid, č. 8, 2008, s. 26–30.
12. JURÁŇOVÁ, J.: *Siete. Aspekt*, Bratislava 1996.
13. SOUČKOVÁ, M.: *Rovnakosť v rôznosti alebo pred- a popríbehy Jany Bodnárovej*. In: *Prózy po roku 1989. Ars Poetika*, Bratislava 2009, s. 293–324.

“Feminine” and “Feminist” in Modern Ukrainian and Slovak Women’s Prose

Iryna Romanchuk

The article focuses on the research into the feminine and feminist prose of modern Ukrainian and Slovak women’s literature, into the problems of reflecting the gender dominant themes and the ways on the representation of femininity, also show principles of postmodern aesthetics in women’s work.

Key words: women’s prose, “feminine”, “feminist”, gender studies, feminism, postmodern era, postmodernism.

«Феминное» и «феминистическое» в современной украинской и словацкой женской прозе

Ірина Романчук

Статья посвящена исследованию феминной и феминистической прозы современной украинской и словацкой женской литературы, проблематике отражения гендерных доминант и способов тематизации женственности, а также воплощению принципов постмодернистской эстетики в женском творчестве.

Ключевые слова: женская проза, «феминное», «феминистическое», гендерные исследования, феминизм, постмодерная эпоха, постмодернизм.

Людмила Ромас

Художнє моделювання історії в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» та однойменному романі Ю. Мушкетика

Стаття присвячена дослідженню історії написання поеми «Гайдамаки» Тарасом Шевченком та однойменного роману Юрієм Мушкетиком, і способам поєднання у різножанрових текстах двох авторів елементів правди художньої та правди історичної.

Ключові слова: Юрій Мушкетик, Тарас Шевченко, поема, роман, історія, Коліївщина, гайдамаки, художня правда, історична правда, моделювання.

На сьогодні назріла нагальна потреба по-новому прочитати роман сучасного автора Юрія Мушкетика «Гайдамаки» (1957) та однойменну поему, написану легендарним Тарасом Шевченком, котрі мають дуже багато спільного, хоча різниця в часі написання становить майже сто років.

Обидва письменники з різних причин не висвітлили повної історичної правди про Коліївщину. Але в обох творах спостерігається правдиве відображення минулого, хоча й із деякими відхиленнями, властивими художникам. Треба також враховувати й той факт, що мова йде про художні твори на історичну тематику, а не про документальний історичний матеріал.

У часи написання Шевченкових «Гайдамаків» (1841) наукового матеріалу про події Коліївщини було обмаль, але все ж деякі праці мали місце (рукопис М. Максимовича «Сказание о Колиивщине», або «История новой Сечи или Последнего Коша Запорожского» А. Скальковського, до того ж письменник мав прекрасні стосунки з багатьма відомими істориками, з якими часто спілкувався й на історичні теми. Отож, можемо вважати, що автор поеми «Гайдамаки» мав певні наукові знання. Але сам Тарас Шевченко заперечував цю думку, стверджуючи, що твір написаний лише з розповідей, ще живих на той час, свідків подій Коліївщини: *«Про те, що діялось на Україні 1768 року, розказую так, як чув од старих людей; надрукованого й критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого»* [3, с. 110].

А в час, коли писав свій роман Юрій Мушкетик, писемних історичних джерел було багато, але скористатися цією інформацією, написати те, що було насправді, не мали можливості письменники, у тому числі й Ю. Мушкетик. Результатом плідної роботи в архівах, вивчення документів, літописів, аналізу й зіставлення фактів, стало написання роману «Гайдамаки», де було висвітлено переважно інформацію з фольклорних джерел, а не історичну правду (перешкодили тогочасні політичні умови). Отже, коли писалися твори, то письменники з тих чи інших причин не змогли повністю відтворити правду історичну, хоча обидва твори можна назвати документами певної історичної доби.

Спільним є те, що обидва письменники здійснили художньо-історичне осмислення Коліївщини, описали національно-визвольні змагання нашого народу проти колоніальної політики Польщі та Росії на території України. Майстерно змальований гайдамацький рух, його пік і фактичне завершення дають читачеві повне уявлення про ті часи. Відмінності найяскравіше виражені в описуваних подіях і героях. Наприклад, у поемі Т. Шевченка головними героями є Максим Залізняк, Іван Гонти, Ярема Галайда. Останній від початку та до самого кінця твору супроводжує читача. А в романі «Гайдамаки» Ю. Мушкетика відсутній такий герой взагалі. Історичні джерела твердять, що Ярема Галайда вигаданий Шевченком персонаж. Сам автор пише: *«Галайда вполовину видуманий, а смерть вільшанського титаря правдива, бо це є люди, котрі його знали»* [3, с. 110–111]. Напевно, автор уводить у текст вигаданого героя для увиразнення своїх настроїв, психологічного стану, власного світобачення. Щодо Гонти й Залізняка Т. Шевченко наголошує: *«Гонти і Залізняк, отамани того кривавого діла, може виведені в мене не так, як вони були, — за це не ручаюсь. Дід мій, нехай здоров буде, коли зачина розказувать що-небудь таке, що не сам бачив, а чув, то спершу скаже: „Коли старі люди брешуть, то й я з ними“»* [3, с. 111]. Максим Залізняк у поемі Т. Шевченка зображений у народнопісенному ключі:

*Літа орел, літа сизий
Попід небесами;
Гуля Максим, гуля батько
Степами–лісами.
Ой літає орел сизий,
А за ним орлята;
Гуля Максим, гуля батько,
А за ним хлоп'ята* [3, с. 74].

«Хлоп'ятами», «синами», «дітьми», котрі можуть і поміркувати, і повипивати, і потанцювати, і поспівати названо запорожців, схожих на свого

отамана. Використовуючи прийом художнього паралелізму, традиційний для усної народної творчості, автор детально характеризує свого героя:

*Поміркує, загадає,
Чи бити, чи пити,
Чи танцюють, то й ушкварять,
Аж земля трясеться.
Заспіває — заспівають,
Аж лихо трясеться.
Заспіває — заспівають,
Аж лихо сміється.
Горілку, мед не чаркою —
Поставцем черкає,
А ворога, заплющившись,
Ката, не минає [3, с. 74].*

У душі української народної думи возвеличується національний герой. Він так само, як козак Голота, немає нічого, окрім честі та бажання захистити рідну землю:

*Отакий-то наш отаман,
Орел сизокрилий!
І воює, і гарцює
З усієї сили —
Нема в його ні оселі,
Ні саду, ні ставу...
Степ і море; скрізь битий шлях,
Скрізь золото, слава.
Шануйтеся ж, вражі ляхи,
Скажені собаки:
Йде Залізняк Чорним шляхом,
За ним гайдамаки [3, с. 75].*

Окремої уваги заслуговує образ Івана Гонти. Хоча він є одним із головних героїв у творах обох авторів, усе ж дещо різниться в зображенні його письменниками. У поемі Т. Шевченка Іван Гонта — жорстока людина, про що говорить один-єдиний його вчинок, який справляє негативне враження — це вбивство ним своїх дітей-католиків. Хоча це тільки на перший погляд. Сцена прощання з дітьми свідчить, що він любив своїх синів і вчинив убивство лише для того, щоб довести вірність бойовим побратимам, присязі, Україні. Гайдамаки ляхів-католиків не ховали, а Гонта, порушивши звичай, ховає своїх дітей за християнською, козацькою традицією:

*Поцілував, перехрестив,
Покрив, засипає:
«Спочивайте, сини мої,
В глибокій оселі!
Сука мати не придбала
Нової постелі.
Без васильків і без рути
Спочивайте, діти,
Та благайте, просіть Бога,
Нехай на сім світі
Мене за вас покарає,
За гріх сей великий.
Просіть, сини, я прощаю,
Що ви католики» [3, с. 107].*

Однак історики заперечують факт дітовбивства. Можливо, це один із прийомів автора, за допомогою якого автор висвітлює не лише людську жорстокість, а й взагалі реальні тих часів.

Ю. Мушкетик дещо з іншого боку підходить до змалювання образу Івана Гонти. У нього він патріот, людина, яка визнає власні помилки, і незважаючи ні на що, виправляє їх. Він чутливий, емоційний, не здатний на зраду, і будь-що врятує ближнього, це вірний товариш та справжній чоловік.

Головні герої творів потребують нестереотипного підходу й нового бачення. Головним образом у романі Ю. Мушкетика є всім відомий ватажок гайдамаків Максим Залізняк — наскрізний образ роману та справжня історична постать. Автор приділяє увагу не лише його справам у керуванні гайдамаками, а й докладно описує особисті почуття ватажка, його кохання, відносини з рідними, його статус у селі, стосунки з різними людьми. Максим Залізняк у поемі Т. Шевченка є досить загадковою людиною, а в романі Ю. Мушкетика навпаки, оскільки читачеві відкриваються й інші сторони його натури: окрім героїзму, відваги, подеколи й жорстокості у ставленні до ворогів, читач спостерігає прояви слабкості, переживань, сумнівів, може впевнитись у тому, що він, як і всі люди, може кохати, ненавидіти, роздумувати над правильністю своїх рішень і бути вірним своїм життєвим принципам.

Як свідчать історичні джерела, Максим Залізняк був родом із містечка Медведівки на Чигиринщині. Ще підлітком він опинився на Запорозжжі, де пробув чотирнадцять років. Коли Залізнякаві було близько тридцяти, він раптово змінив хід власного життя та став послухником спочатку Жаботинського, а потім Мотронинського монастирів. Причини занедбання чернечого чину й переходу в табір повсталих досі не з'ясовані. Цілком імо-

вірно, що очолив визвольну боротьбу Залізняк за дорученням ігумена Мелхіседека Значко-Яворського. Сам Залізняк на допитах не зізнався, хто порадив йому очолити повстання, а Значко-Яворський заперечував свою причетність до боротьби тим, що в часи повстання він не жив у монастирі, а виконував місію благочинного в підлеглих парафіях. Проте й М. Грушевський, і М. Аркас схиляються до думки, що ігумен Мотронинського монастиря був дуже активним у духовному житті, вважався впливовою особою у справах православ'я та часто приїжджав до Петербурга, де міг мати аудієнції з Катериною II [1, с. 26].

Для табору повсталі вибрали місцевість, яка називалася Холодний Яр. Саме тут, серед обуреного діями конфедератів українського поспільства, поширилися чутки про «Золоту грамоту» Катерини II, якою цариця нібито обіцяла всіх учасників повстання звільнити з кріпацтва, про переплавлені контрабандою із Лівобережної України ножі. Із повсталих Залізняк намагався створити військо за зразком козацького. Він зробив перепис коліїв, поділив їх на десятки, сотні й полки. У взятій Умані було скликано раду, як у колишніх козаків. За твердженням М. Аркаса, *«вибори керівників повстання відбувалися також подібно до виборів козацької старшини. На раді в Умані Залізняка проголошено гетьманом України, а Гонту — уманським полковником»* [1, с. 26]. Історичні дані свідчать, що керівник повсталых покладався на писане слово-відозву, що в часи Коліївщини уже було рідкістю, хоч у час гетьманщини практикувалося доволі часто. Виважена й обдумана політика Максима Залізняка породила в народів віру, що козащина повертається, що є шанс відновити соборну, вільну Україну.

Образ Максима Залізняка по-різному змальований у творах Т. Шевченка та Ю. Мушкетика. Сучасний автор правдиво розкрив образ героя, так, як це подано в історичних джерелах, а шевченківський образ змальовано не зовсім точно, без подробиць. Чимало неточностей і в зображенні Ю. Мушкетиком Івана Гонти. За свідченням істориків, Гонта за походженням був вільним селянином із села Розсішок, яке разом з Уманню та прилеглою територією належало польським магнатам Потоцьким. Як для селянина, Гонта зробив блискучу кар'єру: досить недовго послуживши надвірним козаком, отримав підвищення та став керувати сотнею. За довголітню й вірну службу він одержав від магната у власність села Орадівку й Розсішки разом із кріпаками, одружився зі шляхтянкою. М. Аркас підкреслює, що Гонта був зі своїм паном Селезієм Потоцьким і сотнею в Галичині та брав участь у двох походах. Цілком можливо, що й проти опришків. Висновки історика категоричні: *«Як бачимо, Гонта не мав ніякого приводу бути невдоволеним, і якщо пристав до Залізняка, то тільки через те, що мріяв про визволення Правобічної України з-під польської влади і католицького гніту»* [1, с. 27]. Деякі історики вважають, що Гонта вирішив, що повертається козащина, жажнувся розплати, а коли Залізняк запропонував посаду полковника, не витримав,

спокусився та з сотнею перейшов на бік повсталих. Історики стверджують, що сотня Гонти не могла взяти Умані, бо місто було добре укріплене, а залога складалася з двох бойових полків. Упала Умань від нестачі води та того, що надвірні козаки, за своїм походженням українські селяни, не так уже й щиро виконували накази. То ж ні Юрій Мушкетик, ні Тарас Шевченко не відтворили точної історичної картини, а скористалися прийомом художнього вимислу. Різниця у висвітленні подій лише в тому, що Шевченко зображував ці події інтуїтивно, а Ю. Мушкетик вже мав змогу скористатися історичними джерелами. Що стосується долі Гонти та Залізняка, то Т. Шевченко не мав точних відомостей про деталі придушення повстання та суд над ватажками, а от Ю. Мушкетик, напевно, точні відомості мав, але скористатися ними не мав змоги, на превеликий жаль.

Проаналізувавши два різножанрові твори на історичну тему, ми можемо зробити висновок, що вони мають багато спільних рис, але мають і певні відмінності. І Шевченкові «Гайдамаки», і «Гайдамаки» Мушкетика можуть бути лише опосередкованим джерелом до пізнання справжньої Коліївщини. Немає сумніву, що автор XIX століття осмислював Коліївщину в актуалізованому революційному національно- та соціально-визвольному антикріпосницькому дусі, з орієнтацією на ідеал вільної України, яка жила б у мирі й дружбі з братніми слов'янськими народами, а в середині XX ст. Юрій Мушкетик не міг висловити свої справжні судження у зв'язку з утисками радянської системи. Через це його роман вважають лише спробою молодого письменника осмислити історичну дійсність. Але митець виправив допущені помилки й реабілітувався вже в новому своєму шедевр: «Прийдімо, вклонімося...», напевно сподіваючись на те, що в серцях людей уже XXI століття знайдеться місце для визнання власних помилок.

Список літератури

1. АРКАС, М. М.: *Історія України-Русі*. Факс. Вид. Вища школа, Київ 1990.
2. МУШКЕТИК, Ю.: *Гайдамаки. Твори: У 5-ти т.* Т. 1. Київ 1987.
3. ШЕВЧЕНКО, Т.: *Кобзар*. Вид-во художньої літератури «Дніпро», Київ 1967.

Art History Modeling Shevchenko's Poem "Gaydamaky" and the Novel by Mushketyk
Liudmyla Romas

The article investigates the history of writing of Taras Shevchenko's poem "Gaydamaky" and Yuri Mushketyk's same name novel, and ways of combining of different genres of texts of the two authors of artistic elements of truth and historical truth.

Key words: Yuri Mushketyk, Taras Shevchenko, poem, novel, history, Koliivshina, Gaydamaky, artistic truth, historical truth, modeling.

Художественное моделирование истории в поэме Т. Шевченко «Гайдамаки» и одноименном романе Ю. Мушкетика
Людмила Ромас

Статья посвящена исследованию истории написания поэмы «Гайдамаки» Тарасом Шевченко и одноименного романа Юрием Мушкетиком, а также способам сосуществования в разножанровых текстах двух авторов элементов правды художественной и правды исторической.

Ключевые слова: Юрий Мушкетик, Тарас Шевченко, поэма, роман, история, Кольовщина, гайдамаки, художественная правда, историческая правда, моделирование.

Ірина Рудник

Пейзаж як концептуально-композиційний елемент ліричної прози Дніпрової Чайки

У статті з'ясовується місце пейзажу в ліричній прозі Дніпрової Чайки. Прослідковується його композиційна та концептуальна роль у творах.

Ключові слова: пейзаж, композиційний елемент, концепція, лірична проза, символ, алегорія.

Поетизація навколишнього світу є характерною рисою творчості та мистецького таланту української письменниці Дніпрової Чайки (літературний псевдонім Людмили Олексіївни Василевської (дівоче прізвище Березіна) (1861–1927)). Цю думку неодноразово констатують у своїх працях, зокрема, Н. Вишневська, Я. Голобородько, О. Камінчук, І. Немченко, В. Пінчук, В. Покальчук [1; 2; 5; 6; 7; 8]. Проте глибший аналіз існуючих розвідок показав, що до висвітлення означеної наукової проблеми літературознавці звертаються спорадично, вибірково, узагальнено. Саме тому обрана тема потребує подальшого синтетичного дослідження, актуальність якої зумовлена місцем пейзажу в ліричній прозі та його впливом на композиційну структуру художнього твору Дніпрової Чайки, а також на формування художнього образу. Не менш важливим є завдання з'ясування авторської концепції у творенні пейзажу та його мистецького застосування у творах.

У ліричній прозі письменниці виступає як співець природи. Розуміючи її «мову», відчуваючи всю її велич і красу, *«авторка цілком віддається ліричному настроєві і, виявляючи естетизм і щире глибоке чуття, співає про красу, про добро, про правду і неправду»* [8, с. 125]. Природа у творах митця велична, розкішна, іноді бунтівна, грізна, мінлива. Зазвичай одухотворена, персоніфікована, насичена певним символічним змістом. *«У стосунках з людьми, — зауважує В. Пінчук, — Дніпрова Чайка ніби зазнала якоїсь гострої кризи і шукає інтимного єднання з природою, аби зігріти своє спустошене серце»* [7, с. 61]. Власне, тому однією з провідних тем у її творчій практиці є тема природи, яка прослідковується в багатьох творах, зокрема, «Хвиля» (1887), «Суперечка» (1887), «Тополі» (1887), «Буревісник» (1887), «Дві птиці» (1887), «Дівчина-чайка» (1887), «Морське серце» (1887), «Скеля»

(1887), «Струмок» (1901), «Гармонія» (1901), «Плавні горять» (1901), «Образ великого» (1909), «Самоцвіти» (1918), «Дві крапельки» (1919). Як бачимо, означені твори написано упродовж багатьох років, проте письменниця час від часу звертається до теми природи, що свідчить про те, що вона є не лише тим місцем, де вона заспокоюється, збагачує свою душу гармонією та красою, а й слугує тим невичерпним джерелом звідки беруться образи, сюжети, мотиви і втілюються у ліричну прозу.

Своєрідністю творів «Хвиля», «Суперечка», «Образ великого», «Дві крапельки», «Струмок», «Гармонія» є те, що вони побудовані на розлогіх, колоритних, мальовничих картинах пейзажу. Наприклад, *«Втомилося сонце, розсердилось, з сорому все зчервоніло, кинуло погляд сердитий востаннє на хвилю й сховалось за пишну рожеву завісу»* («Хвиля») [3, с. 143]; *«Уранці, умите росю, з-за гір осміхнулося сонце, і зайчики жваві кругом застрибали по хвилях, засяяв злотистий пісок. На піску заюрили морській кузки, мошка над водою повисла, вискакує риба з води. Все сяє, сміється, раює...»* («Образ великого») [3, с. 174]. Такі описи природи перш за все надають творам естетичної привабливості, емоційної забарвленості, разом із тим виступають не лише як об'єкт замилювання, як поетичне тло, а як засіб зображення, на якому розгортаються події, взяті з реальної дійсності.

У творах «Хвиля» та «Суперечка» авторка, олюднюючи явища природи та небесні світила, розмірковує над вічними питаннями буття: любов і зрада, чесність і брехливість, благородство й підлість, злагода й бунт, що фактично сприяє відображенню її життєвих позицій, адже відомо, що невід'ємними атрибутами її ідеалу були краса й чесноти, а найогиднішою рисою в людині вона вважала егоїзм. Тому особисті морально-етичні принципи, що водночас є й загальнолюдськими, Дніпрова Чайка втілює в персоніфікований образ вітру, сонця, місяця, моря, хвилі, наділяючи їх почуттями радощів і гніву, довіри й доброти, чесності й брехливості, вірності й зради. Кожний створений образ вражає індивідуальною красою, що викликає сплав емоцій: захоплення, подив тощо: *«Стрепенулося море, побачивши дивну красу, зажевріло місячним сяйвом, заколихалися груди його од кохання, і кинулось море до ніг чарівниці-землі, припадає, цілує і просить прощення... і обидва в палкім поцілунку завмерли...»* («Суперечка») [3, с. 135]. Такі ж уособлені людські риси, як підлість, злорадство, егоїзм викликають сум, розчарування, гнів: *«Розгніване сонце сховало обличчя у синю хмару, всім сумно було і ніяко, лиш вітер один утішався: ревів, реготався і скиглив, аж поки себе вдовольнив, — втомився, поліз спочивати в безодню»* («Суперечка») [3, с. 135].

Отже, створені пейзажі відображають перш за все морально-концептуальні настанови письменниці, поряд із цим стверджують її «гуманістичне бачення єдиної картини світовлаштування» [6].

Особливе місце займає поезія в прозі «Гармонія», яка, на думку В. Пінчука, містить автобіографічні моменти з життя письменниці. У творі авторка, використовуючи алегоричний образ жовтої комишини, яка *«надломлена на самій середині»*, відображає певний перелом та злам своєї душі, біль якої переходить у *«один лиш довгий-довгий сумний вразливий стогін»*. Природа для Дніпрової Чайки животворча, потужна сила, здатна загоїти її душевні рани, а, отже, вона звертається до неї з проханням вислухати її *«... журливу сповідь. Забуте все: і гомін хвиль, і щебетання веселих птах, і тихий шелест пахнучих верб, і клопітливе гудіння бджіл — усе, усе покрилось тим стогоном вразливим, до серця самого доходить ревнивий плач»* [3, с. 187]. Такі картини природи, як *«Замок жарливий вітер, причаїлась верба зелена, уцухли голосні пташки, і хвилі мовчки лижуть підніжжя глинястого рогу. І стало ніяково усім і сумно, й сором за власну радість і життя»* [3, с. 187], засвідчують те, що оточуючий навколишній світ звучить в унісон із песимістичним настроєм і сумними роздумами письменниці. Проте твір завершується пейзажем, який передає оптимізм та віру письменниці в те, що це була лише мить розпачу та розчарувань, а далі знов життя, сповнене радощів та турбот: *«А сонце, весняне живуще сонце, зирнуло з неба своїм всесильним оком і разом розігнало смертний смуток, а бідну надломлену тростину позолотило щирим злотов. Стоїть вона, пишає мимоволі, неначе знов родилась до щастя, до життя»*. У природі все гармонує, вона живе своїм життям, хоча й у такт із людським: *«Лиш чулая луна вплела ласкавою рукою той одинокий плач у радісно-живущу пісню весняну, знялась на легких крилах і понесла її, вславляючи гармонію довічну»* [3, с. 187].

У творах «Плавні горять», «Самоцвіти», «Струмок» «Дві крапельки» негмаовні процеси в природі Дніпрова Чайка переносить на соціальне життя, тоді пейзажі стають своєрідним засобом, що характеризують процес буяння творчих сил, досягнення нової гармонії, очищення від старого, віджитого й натомість прагнення до нового, вільного життя. Прикладами таких пейзажів є, зокрема, прихід весняного ранку, наростання бурі, шторму, замулення струмків, горіння плавнів тощо. Наприклад, *«... то горять далекі плавні по той бік Дніпра старого, що заснув, закутий в кригу.*

— Хай горять!

Нехай палають! Хай збавляють хоч потроху ту тісноту світову, опорожнюючи місце для нових, що мають жити!» («Плавні горять») [3, с. 184]; *«І ось — блискавиці заграли, ревнули громи, а вітри-гуррикани роздерли той покрів мертвенний. Ше, жахом обвіяна, стогне земля, улита кривавим дощем, але вже гроза одгриміла, і танучи плинуть в безладді розірвані хмари»* («Самоцвіти») [3, с. 208]; *«Смеркло. Вітер утомився цілоденною борнею, ізнемігся, заблудився серед вулиць і в безладді тихо крутить пил і сміття і, плазуючи, питає: що ж робити? Де тут вихід?»* («Плавні горять») [3, с. 183]. На перший погляд, це ніби звичайні картини природи, але скільки в них при-

страсті, руху, боротьби. У їх змалюванні авторка не шкодує гарячих фарб, грізних тонів. Усе підпорядковано одній меті — передати наростаючі процеси в суспільстві на межі століть. Пейзажі по суті стають тією рушійною силою, що розвивають сюжет або ж виступають узагальненим образом, що несе певне ідейно-естетичне, додаткове символічне навантаження. Фактично природа для письменниці стає певною формулою людського пізнання світу, своєрідним засобом відтворення проблем суспільної значимості.

Водночас у творах «Дівчина-чайка», «Тополі», «Буревісник» «Морське серце», «Скеля», «Дві птиці» авторка демонструє тісний взаємозв'язок природи з людиною, що виявляється у всій її гармонії чи конфронтації. У таких випадках людина не є основною постаттю, вона органічно зливається з природою, а рух, динамічність у навколишньому світі гармонує з настроєм, діями та вчинками персонажів.

У зазначених творах природа та людина одне ціле, межа між ними майже стирається, тому людина легко перетворюється на скелю, птаха, дерево чи медузу. Такі перетворення настільки переконливі, сильні та яскраві, що кожен створений образ природи набуває певної глибини, а тому переростає в символ чи алегорію. Наприклад, із метою уникнення неминучої загибелі дівчини з твору «Дівчина-чайка», авторка перевтілює її на чайку, що стає тим образом-символом природи, що уособлює дівочу печаль і водночас незламність духу, мужньої непокори. Почасти такі перетворення у творах слугують як засіб покарання за порушення морально-етичних норм. Наприклад, за легковажне та недобросовісне виконання важливого доручення перед громадою юнака було перевтілено в птаха-сплюху, а зрадника сироту Найдю — на сича з твору «Дві птиці»: *«Птахом-сплюхою скинувся вартівник непевний, літає з тієї пори понад світом та квилить літаючи: „Сплю“, — а зрадник проклятий в тую ж годину сичем перекинувся, ганяється скрізь за сплюхою та скиглить та дико регоче. Довіку літатимуть вкупі обидва, довіку жахатися люди їх будуть, почувши вночі, а сон та дрімота ніколи залятих не вкриють пестливо тихим відрадним крилом»* («Дві птиці») [3, с. 157]. Природа в таких випадках змальована як дійова особа, яка здатна жорстоко та гнівно карати боягуза, зрадника.

У деяких творах спостерігається надзвичайне олюднення природи, якій властиво радіти, страждати, гніватися. Природа в таких мініатюрах — друг і порадник людині: вона не байдужа до долі героїв, співчуває їм, більше того, навіть допомагає при втечі з полону: *«Побачив їх місяць — сховався за темну хмару, і сад укривав їх гіллям, як бігли вони через його»,* або *«Догоня вже близько, догоня добігла, шукає — нікого немає, лиш сад шепотить таємниче, а темний колодязь мовчить, не розкаже»* («Тополі») [3, с. 149; 150]. Сам пейзаж набуває повноправної ролі у творах на рівні з іншими персонажами. Наприклад, чотири тополі, які виростають на місці загибелі дівчат із твору «Тополі», перебувають у центрі уваги читача, до них апелюють,

немов до людей. Їм властиво розмовляти, берегти таємницю. Вони «балакають з вітром, вітаються з сонцем, без вітру ж шепочуться поміж собою... неначе все жалібно просять, щоб вислухав відповідь їх, їх мову німу зрозумів би і скрізь розказав би по світі» («Тополі») [3, с. 148]. Змальований пейзаж допомагає письменниці передати трагізм загибелі українських дівчат, разом із тим увічнює їхню недоторканість, молодість та красу. Власне, така взаємодія природи та людини дає можливість письменниці роздумувати «над основними аспектами життя: сутністю зради й духовної стійкості, силою добра і небезпекою бездіяльності, величчю морської стихії та самопожертви в ім'я людей» [2].

Водночас картини природи виступають невід'ємною частиною композиції творів, впливають на неї та становлять один із важливих її елементів. Наприклад, опис грози та шторму в оповіданні «Дівчина-чайка» займає центральне місце, без нього неможливе завершення подій і художнього твору в цілому: «А хмара надходить, і грім гуркотить, і блискавка хижо моргає, і буря жене-підганяє нещасні галери: щогли ламає, вітрила дере, купає у хвилях солоних. Та борються з морем відважні гребці, не подаються чубаті! І ось надігнало їх море, ось розгойдало страшенно і кинуло просто до скелі — і скеля завилася, як хижка звірюка, побачивши ласую здобич!» («Дівчина-чайка») [3, с. 161]. Зазначені картини природи символізують розбурхану, грізну, мінливу, непідвладну людині силу, яка заспокоюється лише тоді, коли отримує цілковиту перемогу над героями твору.

Важливу композиційну роль відіграють пейзажі, які слугують своєрідними зачинами у творах. Вони сприяють створенню певного настрою в подальшому розвитку подій або ж підсилюють показ мук і страждань героїв твору. Наприклад, «Високі, стрункі, мов стрілки, здіймаються в чистеє небо чотири тополі зелені: балакають з вітром, вітаються з сонцем, без вітру ж шепочуться поміж собою, а темної, тихої ночі співучеє море гукає до їх приятелько.

Мурований темний колодязь між ними, що має глибоке коріння, загадано завше мовчить та блищить таємниче...» («Тополі») [3, с. 147] або «Втомилося море, об берег не б'є, не співає, на мокрому сивому камені птиця якась незнайома дрімає...все тихо, все глухо, і сивії хмари плаксиво вдвляються в синєє море» («Буревісник») [4, с. 5]. Такі пейзажі налаштовують читача на подальше сприйняття зображених подій, допомагають проникнути у світ почуттів і думок героя, підкреслюють зміст відтворених подій.

Не менш важливу функцію виконують пейзажі, які сприяють розкриттю характеру героїв та їхньої поведінки, дій тощо. Як зазначає дослідниця Н. Вишневська, «фантастичний світ, чудесні метаморфози героїв, олюднена природа, прозорі алегорії і символи — все служить для відтворення якоїсь риси людського характеру — самопожертви, вірності, відваги чи боягузства, зрадливості» [1, с. 13; 14]. Природа не байдужа до долі героїв та їхніх вчин-

ків. Звідси її дії, рухи, мінливість кольорів, що поєднується з відтворенням ритмів руху в природі. Так, егоїстична та жорстока кримська цариця, про-клинаючи своїх синів за добре серце, «*уся скам'яніла, уся обернулася в висо-кую скелю, пишня одіж — в червону глину, сивії коси — в бур'ян-колючки*» («Скеля») [3, с. 141].

Отже, проілюстрований матеріал засвідчує, що природа для Дніпро-вої Чайки є тим сокровенним місцем, де її душа відпочиває, а інколи виплескує найпотаємніше. Маючи ліро-романтичну натуру, письмен-ниця майстерно використовує багатющий матеріал навколишнього світу, вправно його опрацьовує та створює оригінальні пейзажі, які відтворю-ють авторське споглядання навколишньої дійсності, слугують самовиявом суб'єктивної позиції щодо питань морально-етичної та суспільної значи-мості.

Водночас картини природи є невід'ємним елементом композиції твору, допомагають розкрити його ідейно-художній зміст, органічно входять до структури сконструйованого художнього образу. Почасти змальований пейзаж стає своєрідним символом, тоді його призначення набуває подвій-ного характеру: з одного боку — це звичайні картини природи, які нада-ють творам естетичності, емоційності, експресивності, а з іншого боку — це один із засобів, за допомогою якого возвеличується чи засуджується та чи інша риса характеру, прославляється чи карається героїчний або гане-бний вчинок. Такі пейзажі художньо довершені, рельєфно окреслені, висту-пають узагальнюючим образом, у якому закладена головна ідейна думка твору.

Таким чином, місце пейзажу в ліричній прозі письменниці зумовлене двома чинниками: у першому випадку — це вияв внутрішнього виміру авторського світу митця, а в другому випадку — це один із елементів компо-зиції твору, його структури. Майстерне використання потенцій пейзажних описів дозволяє Дніпровій Чайці досягти вершин письменства, сприяє неповторності її авторського стилю та розкриття мистецького таланту.

Список літератури

1. ВИШНЕВСЬКА, Н.: *Дніпрова Чайка і її твори*. Дніпрова Чайка. Вибрані твори. Київ 1987.
2. ГОЛОБОРОДЬКО, Я.: *Художній розвиток Дніпрові Чайки*. [Електрон-ний ресурс]. Режим доступу: http://ukrlit.vn.ua/lib/goloborodko_yaroslav/4.html.
3. Дніпрова Чайка: *Твори*. Київ 1960.
4. Дніпрова Чайка: *Твори*. Кн.: II. Київ 1920.

5. КАМІНЧУК, О.: *Поетеса у прозі, прозаїк у поезії*. Українська мова й література в середніх школах. 2005, № 3, с. 150–154.
6. НЕМЧЕНКО, І.: *Проза і поезія Дніпрової Чайки*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.library.kherson.ua/young/tavrica/chajka/Dniprova%20Chajka_part2_2.htm
7. ПІНЧУК, В.: *Дніпрова Чайка: Життя і творчість*. Київ 1984.
8. ПОКАЛЬЧУК, В.: *Дніпрова Чайка. Життя й революція*. 1927, № 7–8, с. 122–130.
9. ТАРАНЕНКО, М.: *Пейзаж у художньому творі*. Київ 1965.

Landscape as a Conceptual and Compositional Element of Dniprova Chaika's Lyrical Prose

Iryna Rudnyk

The article defines the role of landscape in the lyrical prose of Dniprova Chaika. The conceptual and compositional role of landscape in Dniprova Chaika's works is examined.

Key words: landscape, compositional element, concept, lyrical prose, symbol, allegory.

Пейзаж как концептуально-композиционный элемент лирической прозы Днипровой Чайки

Ирина Рудник

В статье выясняется место пейзажа в лирической прозе Днипровой Чайки. Проследивается его композиционная и концептуальная роль в произведениях.

Ключевые слова: пейзаж, композиционный элемент, концепция, лирическая проза, символ, аллегория.

Валентина Сребнюк

«Апокрисис» Христофора Філалета в українсько-польському діалозі кінця XVI ст.

Стаття присвячена дослідженню відомого твору Христофора Філалета «Апокрисис». Предметом студії стало його місце в міжконфесійному діалозі між апологетами католиків, уніатів та православних, що активізувався після Брестської унії. Розглянуто основні методи ведення полеміки між Петром Скаргою, Христофором Філалетом та Іпатієм Потієм, з'ясовано основні структурні та персуазивні канони їх текстовості.

Ключові слова: полеміка, діалог, канон, трактат, текст.

Непроста релігійна ситуація, що склалася у Речі Посполитій у другій половині XVI – поч. XVII ст., зініціювала широкий суспільно-культурний резонанс, зокрема релігійно-літературну полеміку між католиками, протестантами та православними. Найавторитетніші їхні апологети намагалися у різних текстових форматах пропагувати свої релігійні та суспільно-політичні ідеї. Як зазначає Наталія Поплавська, *«засоби увиразнення аргументації перетворили їх на літературні пам'ятки, які і досі не втратили своєї естетичної цінності»* [7, с. 98]. Дослідники давали різні визначення цьому культурному й літературному періоду. Михайло Грушевський називав його *«першим відродженням»* [2, с. 173–180]. Світлана Пиза вважала, що це якісно новий етап формування художнього стилю української прози, який передусім виявився в зародженні біблійного концептичного мислення в Україні [5, с. 192].

Свій варіант розв'язання культурно-релігійної кризи в Речі Посполитій передусім запропонували представники реформаційно-протестантського руху, спрямованого проти римо-католиків. У такій ситуації протестанти, як відомо, вважали, що найраціональніше відкинути будь-яку церковну обрядовість, церковну ієрархію, яка була тоді в Римській Церкві могутнім апаратом підпорядкування вірян. Протестантські ідеологи заперечували зверхність римського папи, культ святих, вимагали створення національних церков, проведення церковних відправ рідною мовою, а джерелом свого віровчення вважали лише Святе Письмо. Із появою в середині XVI ст. єзуїтів

«почався довгий період боротьби за урівняння прав не тільки на релігійному, але й національному та соціальному ґрунті» [3, с. 271]. Вони критикували негування протестантами авторитету католицької церкви й її традицій, яка за таких умов уже неспроможна була контролювати всі відтінки суспільного життя.

Полеміка ж між православними й католиками велася не стільки навколо розходжень, які існували у віровченні, скільки навколо важливих питань громадського й культурного життя українського народу.

Православні (Герасим і Мелетій Смотрицькі, Іван Вишенський, Василь Суразький, Клірик Острозький, Христофор Філалет, Захарій Копистенський) обстоювали право українського народу на свою віру, звичаї, мову. Своєрідним орієнтиром для них став Христофор Філалет своїм твором «Апокрисис». Це був перший фундаментальний православний полемічний трактат, спрямований проти Берестейської унії 1596 р. із повною назвою «Апокрисис, або відповідь на книжки про Берестейський Собор, від імені старожитньої релігії грецької, через Христофора Філалета нашвидку подана», надрукований польською мовою (Краків, 1597). Переклав цю книгу на українську мову й видав, як вважають, Клірик Острозький в Острозькій друкарні протягом 1597–1598 рр. [10, с. 328]. Це була відповідь на твір «Собор Берестейський і його оборона» відомого єзуїтського апологета Петра Скарги, який ще на початку 70-х років XVI ст. активно обдумав план примирення католиків із православними, оскільки вони складали значну частину населення Речі Посполитої. Ця ідея була спочатку зреалізована в його трактаті «Про єдність церкви божої», в якому автор проявив неабиякий талант полеміста, розробив програму примирення (угоди) католиків і православних у єдиній державі.

Трактат Петра Скарги «Собор Берестейський і його оборона» присвячено виключно апології латинського вчення про папське єдиновладдя, на якому базуються три найголовніші положення, що Берестейський уніатський собор є законним, уніатські владики не зобов'язані підпорядковуватися світській владі, а обов'язком кожного християнина є підпорядкування владі папи. Докази для переконливішого сприйняття опонентами цієї ідеї бралися з історії церкви та творів грецьких богословів. Унія тут замальовується як вияв піклування папи для спасіння православних, яких занедбали візантійські патріархи. Твір складається з двох частин: Собор Берестейський і Оборона Берестейського собору. Перша містить вказівки на події, які відбувались 6–10 жовтня 1596 року в Бресті-Литовському, слова королівських послів, лист унії. Друга — складається з 12 глав. У I–II доказується законність уніатського собору, який був правильно зібраний і проходив цілком законно. У III–VI главах говориться про зверхність Римських пап. VII і VIII глави переконливо доводять, що зверхність пап признавалась греками, які довгий час знаходились у єдності з папським престолом. У IX–X главах опо-

відається про нещастя греків після їхнього відлучення від послушенства папі. Як висновок із всього сказаного, XI–XII глави містять застереження противникам Берестейського собору. Дві перші, шосту й останню глави другої частини можна вважати авторськими. Декілька завершальних віршів III і, друга половина IV і глави та IX–X глави другої частини дослівно перекладені з твору про «зверхність пап» Геннадія Схоларія, який було видано у Вільно двічі. Перший раз у 1582 р. під назвою «Gennadii Scholarii patriarchae Constantinopolitanae, De primatu papae». Вдруге — у 1586 р. під заголовком «Rennadiusa Scholarius patriarchy carogrodzkiego, O iednym, prawdziwym, u naywyszszyym w kosciele P. Christusowym Pasterzu po grescu napisana rosprawa». Скарга, як зауважує Михайло Скабаланович, не прямо списував із польського перекладу, а сам перекладав із видання 1582 р. [9, с. 32]. Глави V, VII–VIII і XI переписані Скаргою з його раніше написаного твору «Про єдність церкви божої» із частини, яка є спільною у виданнях 1577 р. і 1590 р. Глава III і перша половина IV і складають передрук тієї частини твору, яка є доповненням, що внесене в друге видання 1590 р. У ній помітний вплив Роберта Белярміна. Досить вправний на той час у веденні полеміки, Петро Скарга таким чином намагався переконати й однодумців, й опонентів у правоті Берестейського собору, прославити його унійну частину, головним ініціатором якої він був. Також висловив негативну думку про православний синод, вдається навіть і до викривлення фактів, щоб тим самим посилити неправомірність православного. Перекручує кількість послів на цьому засіданні, навмисне не зараховує до них князя Острозького. Така позиція Петра Скарги втішила його однодумців, але обурила православних, конфесійні переконання яких намагався захистити Христофор Філалет своїм твором «Апокрисис».

Без сумніву, кожна частина цієї книги, кожний розділ, кожна фраза полемістом продумані, нічого зайвого немає, хоч у заголовку автор наголошує — «нашвидку подана» [11, с. 1004]. Як вказує Наталія Поплавська, книга має *«своєрідну структуру відповіді Скаргі, що передбачає ланцюгову схему: теза — антитеза»*. [6, с. 204]. Порфирій Яременко зазначає, що Філалет намагається завжди схопити основну думку противника в тому чи іншому спірному питанні й, виділивши в ній саму суть, ядро, формулює її у вигляді чіткої тези, а частіше у формі питання і т. д. [12, с. 73]. Вступним віршем розкривається причина появи на світ «Апокрисиса» — це діяльність єзуїтів, поява твору «Собор Берестейський і його оборона» Петра Скарги, посилення репресивних заходів влади Речі Посполитої в зв'язку з проголошенням унії щодо православних. Тенденційно-навмисна присвята коронному канцлерові Яну Замойському (*«Ясневелможному пану, его милости пану Янови Замойскому зъ-Замостя, канцлерови и гетманови великому Коронному, Бельзскому, Дерптскому, Мальборскому, Кнышинскому и прочая старостъ, пану своему милостивому, Христофоръ Филя-*

летъ, авторъ, службы свое унижонные въ милостивую ласку залецаетъ» [11, с. 1006]) сприяла підняттю авторитету твору. Відомо, що в тодішній полемічній прозі передмови-посвяти традиційно виконували ідеологічну функцію, тому важливим для автора було репрезентувати ідеальний образ мецената. Це додавало переконливості в його авторитетності та підвищувало перлокуцію й розуміння тексту реципієнтом. Після посвяти подано пояснення, що його книгу необхідно оборонити від конфіскації, знищення — «якобымъ тое свое писмо на свѣтло пускаючи, отъ такого огня обваровати былъ мѣлъ» [11, с. 1006]. Полеміст впевнений, що «Апокрисис» буде під обороною прізвища цієї відомої людини, як за «щитом», оскільки Замоїський користувався небувалою в Польщі владою, він поріднився із самим королем, вступивши в третій шлюб із племінницею Баторія, Гризельдою. Можна припустити, що автор присвятив свій твір канцлерові, коронному гетьманові Замоїському як відплату за колишню присвяту князю Острозькому твору Скарги. Найвірогідніше, «Апокрисис» написано на замовлення князя Острозького.

Наступним структурним елементом твору є передмова до читача, немала за обсягом (займає шість сторінок). Ця частина є своєрідним надтекстовим елементом композиції. Філалет пояснює, для чого «здалася» його книга людям *«старожитной релѣи Греческой»* [11, с. 1012], мету її написання, тобто висвітлення неправильності позиції *«стороны противной»* [11, с. 1014]. Він розкажує, як побудує свій твір, вказує на те, що буде апелювати до Петра Скарги, але ті думки опонента, які повторюються, вважає непотрібним декілька разів звертатися до них, ділився з читачем планом своєї праці, обіцяв бути відвертим, пояснював, чому на *«четыри части тотъ отвѣтъ нашъ роздѣлити намъ ся здало»* [11, с. 1016]. Полеміст високо цінить читача та просить його *«тыхъ споровъ нашихъ добрымъ судією быти, нехай ти не будетъ тяжело тую отповѣдь нашу, не такъ зоблючи здѣ, а ондѣ углядаючи, але отъ початку до конца (бо тутъ одни речи з другими, вespоль обясняючи и утверждаючи, на кшталтъ огнивѣ ланцуховихѣ, споены суть) съ пилностью, статечне и зъ уваженьемъ прочитати»* [11, с. 1022]. У цій розмові поєднано твердження та заперечення, аргументи та контраргументи, чим автор і досягає цілісності сприймання його тексту, а також, як зауважує Наталія Поплавська, сміливо стає в словесний поєдинок із *«синоводим дѣеписцем»* [6, с. 205]

«Апокрисис» складається з чотирьох частин: перша містить у собі вісім глав, друга — чотири, третя — дев'ять, четверта — дев'ять. Перша частина протиставляється першій частині твору Скарги, у другій спростовуються I, II і невеликий уривок XII і глави другої частини «Оборони Берестейського собору», у третій — III-X і деякі тези першої глави другої частини, у четвертій — XI і глави.

Виклад матеріалу має певну схему: полеміст виділяє головні думки Скарги, повторює, які часто зустрічаються в опонента, на відміну від нього, об'єднує їх, оскільки *«намъ на одну речъ килка кротъ отповѣдати не слушине ся здало»* [11, с. 1016], протиставляє їм вчення православної церкви, потім переходить до аргументів, на яких ґрунтуються тези Петра Скарги, коментує кожний. Наприклад, до третьої частини першого розділу полеміст подає заголовок *«Если то правда, што синодовый дѣписъ твердитъ, же монархія albo единовластіе костелное въ евангеліи уфундовано естъ?»* [11, с. 1338], цитує Петра Скаргу: *«Петръ святыи единачалникомъ церковнымъ, урядникомъ надъ иныи апостоли былъ отъ Христа Бога постановленъ»* [11, с. 1340]. Щоб показати, що думки опонента неправдиві, Христофор Філалет запитує його, чому Святий Петро називав інших учнів братами, чому, будучи єдиноначальником, не розказував, а слухав інших, чому Святий Павло нічого не написав про це у своїх посланнях та ін. [11, с. 1340–1344]. Потім наводить власні аргументи для підтвердження звинувачень, висунутих Скаргою. Наголошує, що єдиновладдя церковне в Новому Заповіті належить Христу. Аргументуючи свої думки, Христофор Філалет наводить слова Святого Павла про Господа: *«Есть головою надъ всѣхъ речи церкви, которая есть тѣломъ Его», є «началникомъ надъ пастырями», «каменемъ краеугольнымъ», «иногo крyнту никто не можетъ заложити», на якому «будетъся домъ духовный»* [11, с. 1338–1340]. Полеміст робить висновок, що «дѣписъ» не зважав на писання святих, на Христа. Завершуючи дискусію щодо цього, Христофор Філалет залучає до своїх доказів виклади отців церкви Іларіона, Златоустого, Кирила, Оригена, Кипріяна, Амбросія, Августина та ін., які слова Господа до Петра розуміли не так, як «дѣписъ». Таким чином піддавались верифікації та спростуванню усі неправдиві, на думку полеміста, тези опонента. Як відзначає Михайло Скабаланович, у тексті цитуються, згадуються близько 60 авторів [9, с. 36]. Однак це не затінює його документальності і широкої ерудиції автора.

Полемічний ланцюг доповнює «Антиризис» Іпатія Потія (1597). Це один із найбільших творів унійного апологета, в якому дуже виразно простежується його стильова манера. Твір складається також із типових для апології передмови до читачів, детального розбору «Апокрисиса» Христофора Філалета й відповідей йому. Полеміка з опонентом ведеться за допомогою виписаних із «Апокрисису» тез, на які пропонуються відповіді у формі «отказів», які беруться з автентичного джерела чи подаються у власній інтерпретації. У передмові до читача зазначалося, що об'єктом суперечки були не всі тези супротивника, а лише ті, які, на його думку, найважливіші в контексті навколоунійної полеміки. Таким чином, Іпатій Потій намагався дискредитувати довіру громадськості до «Апокрисиса». Апелюючи до Христофора Філалета, він, як і Петро Скарга, піднімає питання легітимності антиуніатського синоду, чистилища, введення григоріанського кален-

даря. Полеміст вважав, що священикам та представникам громадськості в жодному разі не можна приймати рішення, що регулюють духовне життя суспільства [8, с. 563]. На думку Іпатія Потія, такі порушення й стали причиною міжконфесійного протистояння в Речі Посполитій.

Наступна подія, яка хвилювала обох полемістів — це зміни календаря. Христофор Філалет цьому питанню присвячує восьмий розділ першої частини. Полеміст наводить приклади наслідків цього. Серед них — цісар Римський Юліуш, коли став монархом у великій частині світу, то вирішив затвердити своє панування зміною назви одного місяця, назвавши його «юлемь». Його наступник Август теж змінив назву місяця, який попередньо називався «секстилем» на «август», проте в календарі жодної зміни не робили [11, с. 1184]. Щоб не бути марнословним, Христофор Філалет звертається до «Выпису застановлень, межі ихъ мил. к. з. архиепископомъ а отцемъ владыкою Львовскими учиненого» (1585 р.) [11, с. 1098–1102], листів королів Стефана та Жигимонта.

Іпатій Потій, прочитавши наведені Христофором Філалетом докази, висловив власну думку щодо питання оновлення календаря. Він називав опонента протестантом і вважав, що в цій справі необхідно дотримуватися постанов Нікейського собору, які забороняли проведення свята християнської Пасхи разом з іудеями [8, с. 771]. Беручи до уваги це твердження, автор «Антиризису» переконував читачів, що юліанський календар потребував корегування.

Така форма ведення суперечки нагадувала діалог. Михайло Бахтін відзначав: *«діалогічність «чужого слова» і всього тексту — дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними»* [1, с. 146]. Із наведених прикладів можемо констатувати, що «текст у тексті» — наслідок художнього синтезу, проте вмонтований в інший твір чужий фрагмент — це не лише «текст у тексті», а й «текст про текст», бо введена чужа частина своєю співвіднесеністю з новим контекстом — характеризує прототекст. Спосіб уведення чужого фрагмента в новий твір — це діалог двох текстів: вихідного та вхідного. Тому визначені Юрієм Лотманом структури «текст у тексті» і «текст про текст» були вже задекларовані в той час [4, с. 3–18].

Будь-яка міжтекстова взаємодія передбачає орієнтацію на адресата як носія спільної з адресантом пам'яті. Автор, з одного боку, орієнтується на цього ідеального читача, а з іншого — сам постає в його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми й чужими текстами. Тому наскрізною текстотворчою домінантою майстерності полемістів є інтертекст. Христофор Філалет, будучи залежним у побудові власного трактату від твору Петра Скарги, залучав тези з нього, піддавав їх критиці, роз'яснював за і проти через різні засоби наведення аргументації.

Полемізуючи з опонентом, вказував на неправильність його суджень, чим показував свою пріоритетну позицію по відношенню до нього в суперечці. Архітекстуальність «Апокрисиса» свідчить про його автора як вправного майстра слова. Провівши аналіз зазначеного тексту, ми виявили та зафіксували в ньому значну кількість таких інтертекстуальних елементів, як цитати з відомих і достовірних джерел, котрі виконували інтенційну, експресивну, конструктивну функції. А роздуми полеміста трансформувалися його однодумцями й опонентами в наступних діалогах.

Список літератури

1. БАХТИН, М.: *Эстетика словесного творчества*. Искусство, Москва 1979.
2. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури*. В 6 т. 9 кн. Т. 5. Кн. 2. Упоряд. О. В. Дідух; Приміт. С. К. Росовецького. Либідь, Київ 1995.
3. ЛИТВИНОВ, В.: *Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – поч. XVI ст.* Видавництво Соломії Павличко «Основи», Київ 2000.
4. ЛОТМАН, Ю.: *Текст в тексте*. In: *Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета*. XIV, Тарту 1981, с. 3–18.
5. ПИЗА, С.: *Початки біблійного барокового концептизму в українській польськомовній прозі поберестейського періоду*. In: *Київські полоністичні студії. Т. 6. Українсько-польські контексти доби бароко*, Київ 2004, с. 192–202.
6. ПОПЛАВСЬКА, Н.: *Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – поч. XVII ст.)*. ТНПУ, Тернопіль 2007.
7. ПОПЛАВСЬКА, Н.: *Полемічна проза*. In: *Історія української літератури: У 12 томах. Т. 2. Наукова думка*, Київ 2014, с. 98–154.
8. ПОТІЙ, І.: *Антиризис или Апология против Христофора Филалета*. In: *Памятники полемической литературы. Русская Историческая Библиотека. Т. III*. Изд. Петербургской Археографической Комисии., Санкт-Петербург 1903, с. 477–989.
9. СКАБАЛАНОВИЧ, Н.: *Об «Апокрисисе» Христофора Филалета*. Типография К. В. Трубникова. Литейная, № 42, Санкт-Петербург 1873. *Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: довідник*. Редколегія С. П. Денисюк та ін. Либідь, Київ 2000.
10. ФИЛАЛЕТ, Х.: *Апокрисис*. In: *Русская историческая библиотека. Памятники полемической литературы Западной Руси. Т. 7. Кн. II*. Изд. Археографической комиссией, Санкт-Петербург 1882, Столп. 1003–1820.
11. ЯРЕМЕНКО, П.: *Український письменник-полеміст Христофор Філалет і його «Апокрисис»*. Видавництво Львівського університету, Львів 1964.

«Apokrysys» by Christophor Filalet in Ukrainian-Polish Dialogue in the End of Sixteenth Cent.

Valentyina Srebniuk

The article is devoted to the research of famous work «Apokrysys» by Christophor Philalet. The subject of the studio became its place in the interfaith dialogue between the apologists of Catholics, Uniates and Orthodox Christians, which intensified after the Union of Brest. Basic procedures of conducting dispute between Petro Skarga, Christophor Philalet and Ipatiy Potiy are analyzed. The main structural and persuasive canons of its text forming are found out.

Key words: polemic, dialogue, canon, treatise, text.

«Апокрисис» Христофора Филалета в украинско-польском диалоге конца XVI в.

Валентина Сребнюк

Статья посвящена исследованию известного произведения Христофора Филалета «Апокрисис». Предметом студии стало его место в межконфессиональном диалоге между апологетами католиков, униатов и православных, который активизировался после Брестской унии. Рассмотрены основные методы ведения полемики между Петром Скаргой, Христофором Филалетом и Ипатием Потием, выяснены основные структурные и персуазивные каноны их текстотворчества.

Ключевые слова: полемика, диалог, канон, трактат, текст.

Іван Теплий

Перекладацький дискурс Івана Франка (на матеріалі чеської мови)

Статтю присвячено загальній проблемі іншомовного дискурсу Івана Франка, продемонстрованого на матеріалі чеської мови.

Ключові слова: дискурс, чеська мова, переклад, перекладознавство, інтертекстуальність.

Творчий доробок І. Франка здебільшого українською, а також німецькою, польською, російською, болгарською мовами налічує, за приблизними оцінками, кілька тисяч творів загальним обсягом понад 100 томів. Усього за його життя окремими книгами і брошурами з'явилося понад 220 видань разом із 60 збірками власних та перекладних творів різних жанрів [5, с. 3–4]. З огляду на різноманітність та багатство своїх починань письменника зараховують до найуспішніших творців у європейській культурі. Бібліографія праць І. Франка налічує понад 5 тисяч позицій [38, с. 158], а за даними Інституту Франкознавства ЛНУ імені Івана Франка — 6000. У царині художнього перекладу «за обсягом перекладених творів народів світу різних епох Іван Франко взагалі не мав собі рівного перекладача у жодній літературі. Він перекладав українською мовою близько двохсот творів» [28, с. 46]. Через переклади з 12 мов І. Франко прилучив твори 60 письменників світу до української літератури [17, с. 218; 37, с. 56]. За пізнішими даними, І. Франко «переклав українською мовою твори близько 200 авторів із 14 мов та 37 національних літератур» [5, с. 4; 8]. Якби зібрали всі переклади Івана Франка (закінчені і незакінчені), то «вийшла б колосальна антологія світової поезії» [9, с. 163]. «Франко і Врхліцький для своїх народів були *найсильнішими ланками в міжнародному обміні літературних надбань* [курсив наш — І. Т.]. Щодо багатства і діапазону літературної спадщини, яку вони залишили своїм народам, ці велетні мають мало рівних собі в історії світової літератури» [17, с. 229]. І. Франко «своєю поетичною творчістю *прищеплював на українському ґрунті загальнолюдські ідеї, а також мотиви, жанри і форми, вироблені європейською і світовою художньою практикою* [курсив

наш — *I. Т.*]» [11, с. 322]. Сюди належить зарахувати й рецептивну творчість (рецепція, філіація та ін.).

У роботі вжито термін «дискурс» як «не лише відповідно логічно скомпонований і прагматично орієнтований текст, а й водночас текст [...] з конкретною когнітивною, антропологічно зумовленою семантикою» [3, с. 29] і, що важливо, — сукупність висловлювань, міркувань, що стосуються якоїсь проблематики, розглядаються у зв'язку з цією проблематикою, а також у зв'язках між собою [2].

Якщо до 100-річчя І. Франка було відомо, що він здійснив бл. 26 перекладів з чеської та словацької мов і написав 19 статей про чехів та словаків [16], то сьогодні переклади І. Франка з чеської мови зібрано в чотирьох томах [6, с. 27–72; 7, с. 383–398, 410–471; 19, с. 202; 20, с. 559–612], що становить 175 сторінок, 47 творів, 9 авторів [4, с. 29–245]. Поетичні переклади з чеської мови представлено в 11-му томі 50-томного видання творів поета (с. 383–471), словацької — на с. 475–477. Отже, чеська мова посідає 88 сторінок поетичних творів, що складає 18 % від обсягу тому (470 сторінок перекладного тексту). Якщо зі словацької поезії І. Франко переклав лише «Козацьку пісню» С. Халупки [7, с. 475–477], то «зацікавлення ж його чеською літературою і праця над перекладами з неї тривали кілька десятиліть» [33, с. 189]. Першою працею з чеської літератури була коротка стаття про Краледворський рукопис (1882). У 1893 р. написано працю «Літературне відродження України і Ян Коллар». Того ж року І. Франко надрукував у газеті «Народ» чотири статті про слов'янську взаємність за концепцією Яна Коллара [24]. В газеті «Чеський люд» (річник IV, 1895) вийшла його фольклористична праця «Повість про лісову палицю Пшемисля і билиці про квіту́чий ціпок» [17, с. 238]. Така багатогранна діяльність І. Франка — визначне явище в історії розвитку літературних зв'язків двох братніх слов'янських народів [1, с. 61–62]. І. Франко у статті «Слов'янська взаємність в розумінні Яна Коллара і тепер» дає рецензію на видання у Відні пам'ятної книги до 100-річного ювілею чеського поета Яна Коллара у контексті суспільно-політичного становища слов'янських народів за останні 50 років [24; 26; 27; 31].

Найбільше перекладав І. Франко з-поміж чеських поетів Карела Гавлічка-Боровського: у часописі «Товариш» (1888, № 1), а в 1894 і 1895 рр. у «Житі і слові» побачили світ «Тірольські елегії» та поема «Цар Лаврін», яка того ж року вийшла окремою книжкою (Львів, 1895). Збірник перекладів І. Франка «Вибір поезій» К. Гавлічка-Боровського було опубліковано 1901 р. у Львові. До нього, крім Франкової передмови, увійшли поеми «Хрещення святого Володимира», «Тірольські елегії» (I–IX), поема «Цар Лаврін», цикл «Із дрібних поезій» (I–X) та вибір епіграм (I–XX) [33, с. 189–190]. Варто взяти до уваги й дослідження, вміщені у періодичній пресі до ювілею Каменяра [29; 30; 34]. І. Франко почав перекладати Гавлічка

як уже визнаний поет, учений і перекладач [17, с. 222]. До І. Франка *іншими слов'янськими мовами Гавлічек майже не перекладався* [курсив наш — І. Т.], — і переклади І. Франка були першою серйозною спробою ознайомити з Гавлічком ширше коло читачів [25, с. 144]. В цьому велика заслуга І. Франка [30]. «Саме І. Франко своїми перекладами з поезії Гавлічка та блискучою статтею про нього вперше відкрив українському читачеві не тільки пристрасну й прекрасну поезію цього великого чеха, але й його велетенський вклад у боротьбу чеського народу за свою незалежність [...] І. Франко перший заговорив в Україні про Гавлічка, перший переклав його твори українською мовою. З початку 80-х років і до самої смерті І. Франко не переставав цікавитися творчою спадщиною К. Гавлічка-Боровського. Тому природно, що сьогодні всі, хто вивчає українсько-чеські взаємини, звертаються до обширної Франкової розвідки про чеського поета, до інших праць І. Франка, в яких розкидані спостереження над творчим доробком Гавлічка» [13, с. 734–735]. Завдяки старанням «Українсько-руської видавничої спілки» у Львові 1901 року вийшла книга Франкових перекладів поем та епіграм Гавлічка з передмовою-присвятою і великою студією І. Франка про творчий шлях чеського поета. Книга вийшла у 80-ті роковини від дня народження і в 45-річчя від дня смерті К. Гавлічка-Боровського. Минуло понад 60 років, перш ніж появились нові поодинокі переклади з поезії Гавлічка, які здійснив М. Лукаш (поема «Тірольські елегії» для антології «Чеська поезія», що вийшла 1964 р. в Києві). Другу спробу перекласти твори Гавлічка зробив у Львові О. Шевченко, опублікувавши в журналі «Жовтень» переклади 8-ми епіграм чеського поета («Жовтень», 1984, № 2). Таким чином, переклади всіх поем Гавлічка і значної кількості епіграм, які зробив у 1901 році І. Франко, й сьогодні представляють українському читачеві поезію чеського сатирика. Такий же пріоритет в Україні належить І. Франкові й у дослідженні творчості К. Гавлічка-Боровського [13, с. 736]. Що більше, на сатиричних поезіях І. Франка, за його ж визнанням, безперечно позначився вплив чеського сатирика. Переклади творів Гавлічка надзвичайно близькі до оригіналу. Чеський поет і журналіст, редактор журналу «Слов'янський огляд» А. Черни назвав їх прекрасними («*znamenitý*»). «Хто буде шанувати Гавлічка — а його шанувати буде весь народ — той буде вдячний Вам за Вашу книжку» (лист до І. Франка від 9.03.1901 р.) (Архів Франка, рукоп. № 427/VIII) [1, с. 77]. «Гавлічкові писання швидко майже всі вивчив напам'ять» [10, с. 334]; «вони так легко підходять і під наші народні мелодії, і раз зіллявшись з ними в одну цілість, вони солодили мені не одну гірку хвилю в житті, додавали мені сили і смілості не в одній важкій пригоді. Само собою явилось бажання присвоїти хоч дещо з тих перлин чеської літератури моїй рідній мові. Але перші проби не заохотили мене до сеї праці. Я відразу пізнав величезну її трудність. Незвичайна простота Гавлічкової поезії — се тільки зверхня маска, вона криє в собі незвичайну глибину, і смі-

лість думки, і незвичайну влучність та епіграматичну прецизію вислову. І хоча мій рідний українсько-руський язик також незвичайно багатий на такі самі ресурси, якими чарує нас Гавлічкова поезія, то все-таки перестроєння тої поезії в українсько-руську форму давалось дуже нелегко задля зовсім відмінних правил акцентуації і інших формальних причин» [7, с. 514]. Цими «формальними причинами» були, ймовірно, фонологічні особливості чеської мови, як-от: постійний наголос, в окремих випадках нескладове „u“ (напр. у слові *rukou*, що в українському перекладі викликає потребу збільшення складів); складові приголосні *r*, *l* та ін. [12, с. 88–89]. «Франко прагнув якнайточніше передати глибокий зміст поезії Гавлічка-Боровського, силу його сатиричного викриття, зберігаючи при цьому ритм оригіналу. Почуття ритміки і мелодики вірша К. Гавлічка-Боровського не дозволило Франкові змінити розмір вірша і ввести чергування чоловічої і жіночої рим. Франко розумів, що, крім точної передачі змісту оригіналу, велику роль відіграє ритміко-звукова сторона перекладу, бо часто викривлення звукових особливостей вірша завдає великої шкоди змістові» [12, с. 88]. І. Франко «виконав величезну роботу» (Л. Батюк) щодо ознайомлення українських читачів з чеськими поетами. Відомі слова І. Франка з розвідки «Каменярі. Український текст...» («Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [22, с. 7]), на її думку, можна вжити без змін, оцінюючи переклади І. Франка з К. Гавлічка-Боровського [25, с. 144].

Отже, І. Франко перекладав твори семи чеських авторів. Носії чеської мови вважають переклади І. Франка майстерними. Як перекладач він був для багатьох українських письменників не лише добрим порадиником, але й учителем. За свідченням сучасників (А. Черни та ін.), І. Франко знав чеську мову досить добре, умів відчути її найтонші відтінки. Найкраще це засвідчують переклади [17, с. 233]. У ґрунтовному дослідженні П. Гончаря окремий розділ (с. 61–88) присвячено І. Франкові. Підкреслюється, що його діяльність у цій галузі становить цілу добу [1, с. 60–61]. Саме І. Франко став «вершиною чесько-українських культурних зв'язків в кінці XIX і на початку XX ст. [...]». Всі його попередники в цій галузі не досить глибоко торкалися основи чесько-українських культурних зв'язків. Їх праця була здебільшого випадковою і не зовсім систематичною. І тільки Франко на дійсно науковій основі розгорнув якнайширшу діяльність на полі чесько-українських культурних зв'язків» [17, с. 217–218].

Відомо про чеських письменників, яких ще в юності полюбив, а згодом і чимало перекладав І. Франко [25, с. 140], однак тими, що мали великий вплив на І. Франка, були К. Гавлічек-Боровський, Ярослав Врхліцький, Й. С. Махар (його І. Франко найбільше цінував серед молодих чеських письменників). Особисто знав поет Ф. Ржегоржа, А. Черни, Т. Г. Масарика,

Й. С. Махара, Р. Єсенську, Ярослава Врхліцького, Ф. Главачека, Я. Розводу. За неперевіреними відомостями сюди належали І. Полівка, Ч. Зібрт, Л. Нідерле і Руд. Брож [17, с. 218–241]. «Важко назвати будь-якого з українських письменників і громадських діячів другої половини XIX ст., хто мав би такі широкі зв'язки з представниками чеської культури, як Іван Франко» [30]. Зокрема, Ф. Ржегоржу він вислав бібліографію матеріалів про Шашкевича, а Р. Єсенській допоміг відредагувати переклади творів українського Кобзаря чеською мовою [30]. З С. Махаром, як і з Т. Масариком та ін. І. Франко зустрічався у Відні (лист до М. Драгоманова, 13 червня 1893 р.): «Вчора (12 юня) був вечерок чеського Akad. Spolka на котрім були делегати всіх слов[янських] акад[емічних] товариств. Проводив Масарик. [...] Пізнався з чеським поетом Махаром, котрий запросив мене, щоб я бував у нього (курсив наш — І. Т.)» [21, с. 407]. Варто згадати й про взаємини І. Франка з чеським письменником, журналістом та етнографом Фр. Ржегоржем (1857–1899). Знайомство відбулося в середині 1885 р. Особисте листування з І. Франком тривало 15 років. Виїжджаючи зі Львова до Праги, Ф. Ржегорж залишив товариству «Просвіта» велику бібліотеку оригінальної чеської літератури [29].

І. Франко був і редактором чеських перекладів: «В 1904 р. Франко редагував мої переклади з чеської мови творів Юлія Заєра, що вийшли п. з. «Легенди», згадує М. Мочульський [15, с. 72]. Один твір Ю. Зеєра І. Франко переклав [16].

А от «Рецензію на чеські переклади творів Тараса Шевченка», написану 27 листопада 1895 р. у Львові, надрукували тільки 1958 р. (ж. «Дукля», № 2, с. 166–189) завдяки старанням М. Мольнара [25, с. 492–544]. Майже півстоліття вона чекала на дослідників [36]. І. Франкові «належить низка проникливих статей про чеську літературу» [35, с. 30]. Що більше, великим є внесок І. Франка у справу ознайомлення чеських письменників з українською літературою. Для поважного часопису «Slovanský přehled» він написав статті про творчість І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ще 9 письменників [35, с. 30].

Жертовну діяльність І. Франка високо оцінив Ян Рокита (Адольф Черни). Є власний переклад у супроводі оригіналу [36, с. 143–144]. Існує й підрядник [32, с. 137–138], а є й переклад М. Мундяк та М. Мольнара: «О, будь славен із краю Тараса, мій брате, / Ти взяв ліру його в свої руки міцні / І зумів спадкоємцем Тарасовим стати» [...] [14, с. 143]. Що більше, цією поезією відкривається й збірник «Привіт Іванові Франкові в сорокаріччя його письменницької праці (1874–1914)», до якого долучилися найвизначніші славісти Європи [14, с. 143].

Отже, І. Франко як перекладач, учений, громадський діяч зробив епохальний внесок у справу єднання українського і чеського народів. Прекрасно орієнтуючись у культурному житті Чехії, він не був байдужим до

різних явищ, фактів і напрямів, які стояли на заваді, щоразу послідовно виступаючи проти них. Його переклади, статті, виступи й досі не втратили актуальності.

Список літератури

1. БАТЮК, Л.: *Іван Франко і чеська література*. Вітчизна: Літературно-художній та громадсько-політичний ж-л Спілки радянських письменників України, 1956, № 5, с. 139–145.
2. БІЛЕЦЬКИЙ, О. І.: *Світове значення Івана Франка*. In: *Вінок Івану Франкові. Збірник*. Радянський письменник, Київ 1957, с. 159–168.
3. ГАЛАЩУК, Б. І.: *Франко і чеська література*. In: *Творчість Івана Франка: Збірник статей*. Відп. ред. Є. П. Кирилюк. Вид-во АН УРСР, Київ 1956, с. 323–343.
4. ГОЛЬБЕРГ, М.: *Іван Франко і методологічні засади славістики*. Проблеми слов'язознавства. 1999. Вип. 50, с. 23–35.
5. ГОНТАР, П.: *З історії боротьби Франка проти реакційних напрямів у чеській літературі*. Іван Франко: Статті і матеріали, 1952, III. Статті та дослідження 1951–1952, с. 144–153.
6. ГОНТАР, П.: *Українсько-чеські літературні зв'язки в ХІХ ст.: Монографія*. Державне вид-во худ. л-ри, Київ, 1956.
7. ГРИГОР'ЄВА, Л.: *Погляди І. Франка на переклад та його перекладацька діяльність в аспекті ксенології*. Вісник Харківського держ. ун-ту, 1997, № 390. Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання іноземних мов, с. 43–46.
8. *Дискурс*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://hohlopedia.org.ua/inshomovnyh_sotsiokulturnyh_terminiv/page/dyskurs.94/.
9. *Дискурс іноземномовної комунікації: монографія*. Вид-во Львівського національного університету ім. Івана Франка, Львів, 2002.
10. ЛЬНИЦЬКИЙ, М. М.: *Акорди української поезії*. In: *Акорди: антологія української лірики від смерті Шевченка*. Упоряд. І. Франко; Репринт вид. з дод., Росинка, Київ 2005, с. 320–324.
11. КОНОВАЛОВ, Г.: *Дружба Івана Франка з чехословацькими літераторами*. Радянська Україна, 1956, 27 червня, с. 4.
12. КОНОВАЛОВ, Г.: *Іван Франко і чеська література*. Літературна газета, 1956, № 23, с. 2.
13. ЛОЗИНСЬКИЙ, І. М. *Твори Карла Гавлічка-Боровського в інтерпретації та перекладах Івана Франка*. In: *З історії чехословацько-українських зв'язків. / Z dejín československo-ukrajinských vzťahov*. Гол. ред. Й. Грозенчик. Словацьке вид-во худ. л-ри, Братіслава 1959, с. 81–98.

14. ЛЮБЧЕНКО, В.: *Концепція слов'янської взаємності Яна Коллара в оцінці Івана Франка. Українсько-словацькі діалоги. Літературознавство. Історія: Studia Slavakistica*, 2005, 5, с. 67–74.
15. МАЛЯРЕНКО, А.: *Іван Франко в оцінці прогресивних письменників Чехословаччини. Київський державний університет імені Т. Г. Шевченка*, т. XV, 1956, Вип. VII, № 9, с. 129–141.
16. МОЛЬНАР, М.; МУНДЯК, М.: *Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Словацьке вид-во худ. л-ри, Б. м., 1957. (Styky Ivana Franka z Čechmi a Slovákmi. Zostavili Michal Molnar a Mária Mundaková. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, s. l., 1957).*
17. МОЛЬНАР, М., МУНДЯК, М.: *Співробітництво Івана Франка з чеською пресою. In: 3 історії чехословацько-українських зв'язків. / Z dejín československo-ukrajinských vzťahov. Гол. ред. Й. Грозенчик. Словацьке вид-во худ. л-ри, Братіслава 1959, с. 143–160.*
18. МОСКАЛЕНКО, М.: *Нариси з історії українського перекладу. Всесвіт: К.*: № 5–6, 2006, с. 174–194.
19. МОТОРНИЙ, В. А.: *Іван Франко і Карел Гавлічек-Боровський. In: Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. конф., присв. 140-річчю від дня нар. Івана Франка (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Світ, Львів 1998, с. 734–738.*
20. МОЧУЛЬСЬКИЙ, М.: *Іван Франко: Студії та спогади. Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, Львів 2004. (Серія «Франкознавчі студії». Випуск третій).*
21. МУНДЯК, М.: *Іван Франко — друг чеського і словацького народів. In: Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Упорядкували М. Мольнар та М. Мундяк. Словацьке вид-во худ. л-ри, S. l., 1957, с. 13–25.*
22. НЕВРЛІ, М.: *Іван Франко і чеська культура. In: Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник п'ятий. Вид-во Львівського університету, Львів, 1956, с. 216–249.*
23. ПАНАСЕНКО, Т.: *Іван Франко. Фоліо, Харків, 2009.*
24. РОМАН, М.: *Іван Франко і чеська література. Дукля, № 4, 1956, с. 85–92.*
25. РЫЛЬСКИЙ, М.: *Иван Франко и славянство. Славяне, 1956, № 27, с. 28–31.*
26. ТЕПЛІЙ, І. М.: *Перекладознавча проблематика Івана Франка (на матеріалі науково-критичних праць та листів). In: Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року). Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, Львів 2008, Т. 1, с. 1025–1046.*
27. ТЕПЛІЙ, І.: *Перекладознавчий дискурс Івана Франка (на матеріалі слов'янських мов). Проблеми слов'янознавства: збірник наукових праць, 2013, Вип. 62, с. 129–147.*
28. ФРАНКО, І. Я.: *Додаткові томи до Зібрання творів у 50-ти томах. Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Т. 51: Прозові переклади, 1876–1912. Наукова думка, Київ 2008.*

29. ФРАНКО, І. Я.: Додаткові томи до Зібрання творів у 50-ти томах. Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Т. 52: Оригінальні та перекладні поетичні твори. Наукова думка, Київ 2008.
30. ФРАНКО, І. Я.: Зібрання творів: У 50-ти томах. Том 49. Листи (1886–1894). Наукова думка, Київ 1986.
31. ФРАНКО, І.: Зібрання творів: У 50-ти томах. Томи 1–25. Художні твори. Том 10. Поетичні переклади та переспіви. Наукова думка, Київ, 1977.
32. ФРАНКО, І.: Зібрання творів: У 50-ти томах. Томи 1–25. Художні твори. Том 11. Поетичні переклади та переспіви. Наукова думка, Київ, 1978.
33. ФРАНКО, І. Я.: Каменярі. Український текст і польський переклад. Деяко про штуку перекладання. In: Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти томах. Томи 26–43. Літ.-крит. праці. Том 39.). Наукова думка, Київ 1983, с. 7–20.
34. ФРАНКО, І. Я.: Рецензія на чеські переклади творів Тараса Шевченка. Франко, І. Зібрання творів: У 50-ти томах. Томи 26–41. Літературно-критичні праці. Том 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). Наукова думка, Київ 1981, с. 492–544.
35. ФРАНКО, І. Я.: Слов'янська взаємність у розумінні Яна Коллара і тепер. Зібрання творів: У п'ятдесяти томах. Л-ра і мистецтво. Томи 26–43. Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). Наукова думка, Київ 1981, с. 51–76.
36. Франко_Іван_Якович. [Електронний ресурс]. Режим доступу: uk.wikipedia.org.
37. ХРУСТОВСЬКА, О.: Іван Франко і Леся Українка на ниві перекладацької роботи. Українське літературознавство, Вип. 15, 1972, с. 56–61.
38. KOZAK, S.: Iwan Franko po polsku. Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze 23–24, 2007, s. 158–184. Режим доступу: <http://www.wzu.ukraina.uw.edu.pl>.

Translation Discourse of Ivan Franko (Based on the Czech Language)

Ivan Teplyy

The paper examines the issue of Ivan Franko's foreign-language discourse on the material of the Czech language. Translation is dealt with here alongside other forms of mastering a foreign-language text such as reception, filiation, as well as research papers devoted to Bohemian Studies. Creative ties, correspondence with Czech writers, cultural figures, scholars constitute this very discourse too.

Key words: discourse, the Czech language, translation, translation studies, intertextuality.

Переводческий дискурс Ивана Франко (на материале чешского языка)

Иван Тэпльй

В статье рассматривается проблема иноязычного дискурса И. Франко на материале чешского языка. Кроме переводов сюда входят рецепция, филиация, а также научные труды, посвященные богемистике. Творческие связи, корреспонденция с писателями, деятелями чешской культуры, учеными — также часть этого дискурса.

Ключевые слова: дискурс, чешский язык, перевод, переводоведение, интертекстуальность.

Марія Черняєва

Паратекстуальність у ліриці Б. Олійника: відношення «заголовок-текст», «епіграф-текст»

Статтю присвячено аналізу відношень «заголовок-текст», «епіграф-текст» у ліриці Б. Олійника з позицій паратекстуальності. Аналіз міжтекстових зв'язків дозволив розвинути конотації, що є «згорнутими», сконденсованими в олійниківському тексті, і це дає можливість глибше зрозуміти ідейно-художні задуми поета.

Ключові слова: епіграф, заголовок, інтертекстуальність, паратекстуальність, паратекстуальні відношення, прототекст, текст, цитата.

Концепція міжтекстової взаємодії стає домінантною у постструктуралістичних і постмодерних теоріях художньої словесності. Типологія інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків у художніх творах зараз активно розробляється літературознавцями з метою систематизації.

Інтертекстуальними є відношення не тільки між конкретними текстами, а й між основним текстом та його елементами також. Відомий французький учений Ж. Женетт у книзі «Палімпсести: література у другому ступені» (1982) запропонував класифікацію різноманітних типів взаємодії текстів, що сьогодні вже набула статусу усталеної: інтертекстуальність (співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії, ремінісценції тощо), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови тощо), метатекстуальність (текст, який коментує, тлумачить, уточнює попередньо написаний текст), гіпертекстуальність (пародійне відношення між гіпотекстом (попереднім) і гіпертекстом (пізнішим) та архітекстуальність (відношення тексту до жанрового коду) [5]. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник ділить потім на численні підкласи й типи, простежує їх взаємозв'язок, що створює на перший погляд значну структуру, яка, проте, важко реалізується в практиці аналізу.

Із часом Ж. Женетт почав досліджувати паратекстуальність ґрунтовніше, і невдовзі світ побачила робота «Паратексти: пороги інтерпретації» (1987). Ж. Женетт у ній уперше в літературознавстві пов'язує паратекст з ідеєю порогів, оскільки паратекст утворює ті елементи, які стоять на

порозі основного тексту. *«Паратекст — це те, що дає змогу текстові стати книгою і в якості такої бути запропонований читачам та, у більш загальному смислі, широкому загалу. Паратекст не стільки бар'єр чи закритий кордон, скільки поріг — чи те слово, яке використовував Борхес щодо передмови — «Ганок», що пропонує світові в цілому можливість або увійти всередину, або розвернутися і піти геть»* [6, с. 1–2].

Структурно-композиційна організація художнього твору, крім основного тексту, може включати елементи, які в літературно-теоретичному дискурсі останніх років отримали назву паратекстуальних. Їх першочерговою функцією є «прояснення» тексту, що, по суті, допомагає поглибити знання про художній твір. Паратекстуальні елементи формують читачке сприйняття авторського тексту, а також набувають особливого значення у відношеннях автор — критик.

Ж. Женетт поділяє паратекстові елементи на дві категорії: перитекст (заголовок твору, підзаголовок, заголовки глав, передмова, епіграфи, присвяти, примітки) й епітекст (слово від видавця, рецензії критиків, оприлюднені відгуки, інтерв'ю з автором, щоденникові записи автора чи листування). Не ставлячи метою дослідити паратекстуальність як феномен, ми зосередилися на тих елементах, які, на нашу думку, є важливими для глибшого розуміння ліричних творів Б. Олійника.

Метою статті є аналіз паратекстуальних відношень «заголовок-текст», «епіграф-текст» у ліриці Б. Олійника.

Проблемним сьогодні є питання типології цих паратекстуальних елементів. У. Гебель визначає алюзію в родовій позиції щодо епіграфа та заголовка в художньому тексті: *«Паратекстуальні алюзії... включають алюзії у заголовках, епіграфах, заголовки глав і епіграфи до них, примітки і передмови»* [7, с. 146]. У той же час проблема відношень «заголовок-текст», «епіграф-текст» не всіма літературознавцями розглядається в межах паратекстуальності.

У проєкції інтертекстуальності К. Козицька розглядає епіграфи як експліцитні цитати [1, с. 35], вважаючи цитатою *«будь-який елемент поетичної структури (слово або група слів, віршовий розмір, заголовок, фонемний ряд тощо), який у певній ситуації усвідомлюється як той, що одночасно належить і авторському тексту (є «своїм» словом), і тексту попередньому, «чужому», не-авторському тексту, із якого цей елемент попередньо узято («чуже» слово)»* [1, с. 31]. Її колега Н. Семенова, підтримуючи широке розуміння терміна, цитати-заголовки та епіграфи вважає паратекстуальними цитатами, підкреслюючи їх сильну позицію у тексті [3, с. 125]. Поділяємо цю думку, оскільки форма алюзії, у межах якої паратекстуальні елементи розглядає У. Гебель, на нашу думку, є неточною для такого визначення. Епіграф і заголовок у художньому тексті функціонують на рівні цитати,

оскільки вона є «відтворенням двох і більше компонентів тексту-донора із власною предикацією» [4, с. 122], що відповідає змісту аналізованих понять.

Б. Олійник у сучасній Україні є не тільки визначним поетом-академіком, а й впливовим журналістом, публіцистом, критиком, активним громадським діячем. Перш за все співвітчизниками він сприймається як неперевершений майстер слова, чим і зумовлена наша увага до його творчості.

Паратекстуальними елементами в ліриці поета є цитати-заголовки та епіграфи. «Формально виділяючись з основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно — як його представник і замісник» [4, с. 138], тобто водночас він може виступати й фрагментом тексту, і формою існування позатекстової дійсності. Зазвичай заголовки у тексті графічно виділяють маркером — лапками, але якщо автор розраховує на інтелектуалізованого читача або заголовок є коммеморатом (загальновідомим текстом, за визначенням Н. Семенової), то така цитата має бути впізнаною. Вступаючи в художній твір як «чуже слово», заголовок підключає нові смисли з прототексту, відкриває їх для тлумачення в новому контексті.

Б. Олійник уводить у текст чужі формули-заголовки, які конденсують художній потенціал тексту, доповнюють його новими поетичними смислами, дозволяють глибше зрозуміти авторський задум.

Поезія «Батьки і діти! Діти і батьки!» з перших рядків привертає увагу читача до вічної проблеми поколінь, одночасно відсилаючи реципієнта до знакового роману російського прозаїка І. Тургенева. Асоціюючи себе з «молодшим поколінням», Б. Олійник прагне досягнути консенсусу, зменшити прірву між протилежностями в сучасному світі: «Між нас не ляжуть вирвами роки, / Бо ваша кров пульсує в нашій долі... / Батьки і діти... Діти і батьки... / Нам нічого ділити на спільнім полі» [2, с. 63]. Ця проблема не втрачає актуальності й сьогодні. Розуміючи, що її не так вже легко вирішити, автор, пафосно закінчуючи поезію, розкриває своє прагнення в майбутньому зберегти зв'язок поколінь, залишити нащадкам здобутки нації: «Все наше — од дощинки на вікні, / До вічної Тарасової муки — / Передаю синам своїм і внукам, / І не на день минуций — на віки!» [2, с. 64]. Використана цитата-заголовок фундаментально не змінює зміст тексту Б. Олійника, проте вона дозволяє осмислити глибину протиріч, на вирішенні яких автор акцентує увагу.

Паратекстуальний зв'язок народної пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» легко встановлюється з ліричним твором «Пісня», що подібно починається словами: «Розпрягайте, хлопці, літаки: / Хай-но спочивають, роботящі» [2, с. 210]. Схожість із загальновідомим оригіналом не викликає жодних сумнівів, проте автор назву фольклорного твору, марковану лапками, все одно подає у тексті: «Може, хто б згадав хоч упівтон / Давню: „Розпрягайте, хлопці, коней“» [2, с. 210]. Поезія Б. Олійника глибоко лірична, емоційно вона

наближається до народної пісні. В автора відчувається чуттєва ностальгія в різних проявах: за землею та рідною домівкою («Вдома, на землі, їй-богу, краще» [2, с. 210]), за молодістю, що минула («Старший спогадав старий мотив. / Молоді крилом прилаштувались» [2, с. 211]), і спогадами, які навівала пісня («А один замислено мовчав, / Оповитий маревом, як димом. / Щось йому далеке ув очах / Засвітило нетутешнім дивом» [2, с. 211]). Інтертекстуальний зв'язок двох творів поглиблюється порівняннями: «...Паслися, мов коні, літаки. / Наче літаки, летіли коні» [2, с. 211].

Епіграф, що має сильну закріплену позицію над текстом після заголовка, розглядаємо як експліцитну цитату. По суті, у художньому творі цей елемент є необов'язковим, проте цим і зумовлена його значущість: епіграф завжди може розставити важливі акценти, що стануть ключем розуміння авторської позиції. «Через епіграфи автор відкриває зовнішній кордон тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту» [4, с. 141]. Зазвичай у тексті епіграф виділяється друкарськими способами та містить посилання на джерело із посиланням на автора, назву твору, тобто має атрибути класичної цитати.

Типовим для Б. Олійника є використання епіграфів. Поет часто звертається в ліричних творах до текстів Т. Шевченка як до сакральних. Не винятком є поезія «Передчуття», епіграфом до якої взято слова з послання «І мертвим, і живим...»: *Німець скаже: «Ви могили». / «Могили! могили!»* [2, с. 373]. Кобзар звернув у посланні увагу на відсутність етнічної самовизначеності українців, що попри це намагаються дотримуватись прогресивних суспільно-політичних поглядів. Використовуючи епіграф, Б. Олійник підтверджує актуальність слів Т. Шевченка в сучасному світі, змушує реципієнта сприймати твір у контексті попереднього. Неначе грім, промовляються слова Кобзаря в пам'яті читача, посилюючи емоційну напругу апокаліптичного «передчуття» Другого Пришестя, яке пророкує Б. Олійник. Інтертекстуальне поле ліричного твору розширюється біблійним інтертекстом і, як бачимо, різнопланові тексти гармонійно поєднуються в межах одного твору.

В епіграфі Б. Олійник переосмислює слова М. Зерова «...Із черепа п'яного Святослава / П'є вже вино тверезий печеніг» [2, с. 66] («О ви, з одвертим поблизком очей...»). Історична тема неокласика дозволяє поетові говорити в цьому контексті про славу героїв свого народу, яка, на жаль, іноді п'янить, і це призводить до фатальних наслідків. Прийом антонімії (п'яний — тверезий) у контексті поезії розділяє переможеного та переможця. І печеніг як тріумфатор ніби обділений увагою Б. Олійника, оскільки автор акцентує увагу на безглуздій смерті істинних героїв, що стає абсолютною нормою сучасності: «...Та знов на браннім полі / Сп'янілі часом забувають щит, / Зате

тверезі рахівниці — ніколи» [2, с. 66]. На основі образу Святослава М. Зерова Б. Олійник створює типовий образ героя своєї доби.

Унікальне явище паратекстуальності демонструє поезія «Як упав же він...», що одночасно співвідноситься в площині «заголовок-епіграф-текст» із практично однойменним віршем П. Тичини «Упав же він...» про трагічну смерть героя-революціонера. Епіграф «Як упав же він з коня / Та й на білий сніг...» [2, с. 42] стає лейтмотивом нового поетичного слова Б. Олійника, який ніби «дописує» незавершений текст попередника. Поет у часи Громадянської війни трагічно змальовує матір революціонера, що бачить сина при смерті: «Похитнулася, мов колос, / Без ридання і молитви, / Тільки сивим квітом коси / Материні зацвіли...» [2, с. 211]. Емоційну напругу твору посилює введення в текст фольклорних елементів — Б. Олійник цитує народну казку «Телесик», повторюючи благання маленького хлопчика про допомогу устами помираючого сина: «Гуси, гуси, гусенята, / Візьміть мене...» [2, с. 42]. У такий спосіб автор показує величезну жагу хлопця до життя. У той же час, на відміну від щасливого кінця казки (врешті, маленьке гусенятко врятувало Телесика від лютої змії), розуміємо, що в поезії Б. Олійника такого чуда не станеться й хлопець загине. Невипадково прототекстом виступає казка про Телесика: для матері син назавжди залишився таким самим маленьким хлопчиком, вона бачить у ньому не героя-революціонера, а найіріднішу людину, втрата якої є фатальною. Сповнена героїчним пафосом, поезія П. Тичини не порушує проблеми материнського горя (для революції головним є благо суспільства, горе окремої людини — це необхідна жертва задля цього блага), проте Б. Олійник майстерно «домислює», «дописує» прототекст, і це не випадково, оскільки тема матері є однією із головних у творчості автора. Як бачимо, епіграф створює складний образ, розрахований на сприйняття прототексту — джерела цитати, але образ трансформується в уяві поета й порушує важливу проблему, якої зовсім не торкається попередник.

У результаті доходимо до висновку, що в площинах «заголовок-текст», «епіграф-текст» виражається паратекстуальність лірики Б. Олійника. Сильна закріплена позиція епіграфа та заголовка на початку тексту дозволяє відразу асоціювати тему, мотиви, образи, смисли прототексту. Автор розвиває в ліричному творі заданий цитованим джерелом контекст, переосмислює його, трансформує, дописує. І тому внаслідок впливу попереднього літературного твору, більш пізній у часовому просторі лірики Б. Олійника збагачує художню наповненість тексту-джерела, довершує образну систему, наповнює його новими смислами. У підсвідомості реципієнт вже змушений розуміти прототекст (первинний текст) у контексті архтексту (створеного на основі попереднього), чим і забезпечується міжтекстова взаємодія художніх творів.

Список літератури

1. КОЗИЦКАЯ, Е.: *Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Пособие по спецкурсу*. Тверской государственный университет, Тверь 1999.
2. ОЛІЙНИК, Б.: *Вибране*. Етнос, Київ 2009.
3. СЕМЕНОВА, Н.: *Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова)*. Тверской государственный университет, Тверь 2001.
4. ФАТЕЕВА, Н.: *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. Агар, Москва 2000.
5. GENETTE, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Seuil, Paris 1982.
6. GENETTE, G.: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
7. HEBEL, U. J.: *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*. In: *Intertextuality. Research in Text Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York 1991, s. 35–164.

Paratextual in B. Oleynik's Lyrics: Relations «Title-Text», «Epigraph-Text»

Mariia Cherniaieva

This article analyzes the relationship «title-text», «text-epigraph» in Boris Oleynik's lyrics from the standpoint of its paratextuality. Analysis of the intertextual links allowed to develop the connotations that are «collapsed» in the text and this enables a deeper understanding of the ideological and artistic ideas of the poet.

Key words: epigraph, intertextual, paratextual, paratextual relationship, prototext, title, text, quotation.

Паратекстуальность в лирике Б. Олейника: отношения «заглавие-текст», «эпиграф-текст»

Мария Черняева

Статья посвящена анализу отношений «заглавие-текст», «эпиграф-текст» в лирике Б. Олейника с позиций паратекстуальности. Анализ межтекстовых связей позволил развить коннотации, которые являются «свернутыми», сконденсированными в олейниковском тексте, и это дает возможность глубже понять идейно-художественные замыслы поэта.

Ключевые слова: эпиграф, заглавие, интертекстуальность, паратекстуальность, паратекстуальные отношения, прототекст, текст, цитата.

Катерина Шабаль

Діалог історії та сучасності, політики й духовності в романі «Мандрівки до Аберфайлю» Романа Іваничука

У статті охарактеризовано специфіку художньої інтерпретації політичних реалій, художнє моделювання політичних постатей, конструювання художнього хронологу та мовної майстерності письменника. Розкрито символічне значення образу копальні Аберфайлю у творі. Досліджено жанрово-стильові особливості сучасного українського роману «Мандрівки до Аберфайлю» Р. Іваничука.

Ключові слова: політичний роман, політична сатира, символічний образ, жанровий різновид, Р. Іваничук.

У сучасній Україні, поряд із багатьма позитивними зрушеннями на шляху демократизації суспільства, безперечно не обходиться без суттєвих проблем серед політичної еліти та керівництва органів влади. У політиці сьогодні, як і багато століть тому, досить часто ті чи інші рішення й події визначаються не порядністю, не рівнем професійної підготовки чи духовності людини, а жадобою влади й багатства. У час становлення держави посилюється увага до перебігу політичних подій, тому виникає потреба задовольняти читацький інтерес у літературі відповідної тематики. Цілком закономірно, що серед жанрових різновидів сучасного роману в ХХ ст., вирізняється політичний роман. Його ознаки можна відшукати в багатьох творах, у яких письменники художньо інтерпретують власне розуміння політики, намагаються аналізувати діяльність політичних лідерів, загострити увагу на соціально-політичних проблемах життя країни й осмислити причини та наслідки сьогоднішнього.

Завдання політичного роману вбачаємо у вихованні нової політичної культури народу в сучасних реаліях українського життя, народної свідомості й відповідальності за своє майбутнє; в осягненні багатогранної історичної спадщини українського народу; в аналізі історичних трагедій і конфліктів; у розкритті психології нації, влади й можновладців, народження

культу в середовищі правлячої еліти політичного холопства та зверхності. Поняття «політичний роман» до сьогодні немає в українських літературознавчих термінологічних виданнях. В українській літературі політичний роман малодосліджений, існують лише його поодинокі розвідки, представлені літературно-критичними статтями В. Климчука, І. Моторнюка, М. Слабошпицького. Дослідники стверджували, що, як жанровий різновид, політичний роман оформився остаточно в ХХ ст. Загальну характеристику романів такого типу можна звести до такої формули: художній твір про політичні перипетії, де відтворюються актуальні події часу та в його основі лежить багатий фактичний матеріал. Жанровий різновид (політичний роман) має такі специфічні ознаки: в основі твору лежать певні реальні політичні події, основна думка сфокусована на проблемах соціально-політичного характеру, головні герої є виразниками ідеологічних і політичних переконань автора, текст документалізовано, існує баланс між реальністю та вимислом, у творі переважає суспільно-політична лексика. Поділяємо думку І. Моторнюка, який у статті «Політичний роман сьогодні» стверджував, що риси політичного роману можна відшукати в багатьох творах сучасної літератури: «Чорний Ворон» В. Шкляра, «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Час смертохристів» Ю. Щербака, «Заплава» В. Баранова, «Країна ірредента» Р. Іваничука, «Записки українського самашедшого» Л. Костенко. Додамо до цього «Брухт» П. Загребельного, «Орда», «Мандрівки до Аберфайлю» Р. Іваничука.

Політичний роман, як жанровий різновид роману, спирається на особисте, ціннісне ставлення людини до певної політичної ситуації. У центрі оповіді обов'язково лежить якесь важливе суспільно-політичне явище. Окрім цього, у такому романі соціально-політичний конфлікт висувається на перший план, і долі героїв розглядаються крізь його призму. Ідейна позиція автора проявляється чітко й не приховується. Автор дає оцінку подіям і діючим особам. Традиційно-романні любовні колізії, детальна психологізація вчинків героїв, як правило, на другому плані, а на перший висувається боротьба ідей, соціальні перипетії, рух історії. Звичайно, кожен автор організовує свій твір, надаючи йому певної послідовності та логіки викладу. Але особливістю цього жанрового різновиду є те, що письменник принципово не може поміняти місцями порядок історичних подій. Сам хід історії диктує розвиток сюжету. Отож, політичний роман знаходиться на шляху становлення в українській літературі.

Людські долі своїх героїв, як і власну, Р. Іваничук осмислює на тлі широких історичних подій, де глибоко простежуються соціальні, політичні та психологічні риси доби. Сповідальна розповідь про сучасні та історичні події, осмислення життєвих подій, зображення конкретних особистостей, наголошення на альтернативі, завжди присутній свободі вибору — усе це ілюструє власну національно-філософську парадигму письменника.

Постать Р. Іваничука вже більше ніж півстоліття знаходиться в центрі уваги літературно-мистецької критики. Ретельно простежують творчу еволюцію письменника відомі літературознавці С. Андрусів, І. Денисюк, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, М. Слабошпицький, В. Чумак, Г. Штонь. Важливі грані поетикальних особливостей прози означено в працях Н. Бічуї, М. Беліченко, А. Крицевого, Р. Кудлика, О. Слоньовської, Р. Федоріва, А. Шевченка, В. Яворівського й ін. Певну увагу його історичній романистиці приділяли В. Антофійчук, К. Каплюк, В. Корнійчук, Г. Насмінчук, С. Пушик, В. Працьовитий, Л. Ромашенко, О. Утріско, І. Яремчук та ін.

Актуальним є дослідження проблематики та поетики публіцистики Р. Іваничука крізь призму семіотичного аналізу в світлі наскрізної та лейтмотивної ідеї націєтворення, уведення його творчості в ширший ідейний простір задля декодування історичної й художньої правди про українську націю, історію, політику, літературу тощо. Сам письменник неодноразово повторював, що вся його творчість — це молитва за Україну. Успіх творів письменника бачиться в тому, що він поклав на себе обов'язки не реставратора історії, а пристрасного художника, який не лише інтерпретує, а й осмислює її для сьогоденішнього читача.

Мета статті — проаналізувати політичний роман «Мандрівки до Аберфайлю» Р. Іваничука, дослідити його стильову специфіку. Дослідження передбачає вирішення таких завдань: виділити художню систему та проблемно-тематичний комплекс твору; виокремити національну ідею — як стрижневу в публіцистиці письменника; означити таку доміную модуль-свідомісної площини в тексті, як «політика».

Оригінальну індивідуальність, творчий темперамент Р. Іваничука важко увібгати у вузькі жанрові рамки. Він постійно шукав нові форми організації матеріалу та прийоми ведення прозового повіствання. Варто наголосити, що Р. Іваничук є суто національним письменником, бо писав і пише тільки на теми української історії. Вітчизняні критики чимало писали про тематику та проблематику прози, про яскравість стилістики Р. Іваничука. М. Слабошпицький у статті «Талант, помножений на волю» стверджував оригінальність романних структур письменника: *«У цьому розумінні кожен його роман — це справді своєрідний винахід. „Мальви“ — роман-балада. „Журавлиний крик“ — широкоплановий епічний роман у дусі Вальтера Скотта з численними вставними новелами. „Черлене вино“ нагадує роман-цитату; історична хроніка розгалужується в яскраві батальні епізоди й пристрасну полеміку про вибір шляху галицької людяності. „Манускрипт з вулиці Руської“ — роман-містифікація, роман-палімесст. Триптих повістей, що вийшов під загальною назвою „Смерть Юди“, має такі жанрові дефініції: апокриф, студія, візія. „Четвертий вимір“ — твір, який має дивовижно драматургічну динаміку; події в ньому відбуваються впродовж одного дня, але завдяки віртуозно вплетеним у канву репроспекціям поновлюється*

минуле більшості кириломефодіївців та історія виникнення й розгрому організації. „Шрами на скалі“ однаковою мірою тяжіють до жанру роману-біографії й роману-диспуту. „Орда“, за авторським визначенням псалом, вирізняється фантасмагоричністю з елементами фантастики й притчі» [5, с. 165].

У гарячий час Євромайдану побачила світ нова книга Р. Іваничука «Мандрівки до Аберфайлю», яка стала актуальною у вирі сучасних подій в Україні. Назва твору має метафоричний зміст, однак вона є досить символічною. Аберфайль — це містична копальня в Шотландії. У творі Аберфайль — це, з одного боку, образ давноминулого, історії, в яку заглиблюється письменник, з іншого — людська душа, у глибини й невідоме якої проникає. Для оформлення книги було використано картину Р. Безпалківа «Маріонетки», яка влучно ілюструє події, що відбуваються в романі.

В анотації до твору «Мандрівки до Аберфайлю» автор зазначив, що нова книга — щоденник, менше заполітизований, ніж попередній, виданий кілька років тому. Письменник назвав свою працю колажем, позаяк поєднав у книзі історію й сучасність. Думки про суспільно-політичне становище країни контамінуються з інтимними нотами, художніми роздуми про кохання, про близьких йому людей. Майже в кожній частині твору є згадки про теперішню дружину Р. Іваничука — Ніну Бічую. У романі він називає її Любокою, пише про неї дуже ніжно й захоплено. Стверджує, що вона врятувала його від самотності й дала наснагу почувати себе молодим. *«Тож хочу спитати себе самого: а ким я був би, якби не вона: жебраком, безхатченком, бомжем? Може, й ні... Проте зовсім інакшим»* [3, с. 165], — констатує прозаїк в останній главі.

Р. Іваничук написав про Майдан дві книжки. Перша книга «Країна Ірредента» була пост майданна. У ній осмислено події Помаранчевої революції, майдана, який відбувся, але не приніс очікуваних народом результатів. «Країна Ірредента» — це твір, жанр якого сам автор визначив як політичний роман. У ньому головним предметом зображення є політичні перипетії. Задумом до другої книги «Мандрівки до Аберфайлю» стали причини невдоволення в розмовах із колегами, однодумцями, які стверджували, що народ збайдужів, зупинився в русі та протестувати більше не буде. Однак письменник переконував, що в Україні спалахне нове повстання. Так і трапилося. Автор передбачив народний зрив, повстання українців проти чинної влади в «Мандрівках до Аберфайлю»: *«безмежна сваволя можновладців проковує неминучий вибух»* [3, с. 166]. У романі відкрито висвітлена емоційна авторська реакція на оточуючу дійсність, суспільно-політичні події, діяльність окремих політиків, механізми управління державою, несправедливість: *«Влада Януковича остаточно пустилася берега: налякана неминучою поразкою в позві із власним народом, зневажає конституційні закони: невинним підсудним оголошують жорстокі вердикти, заздалегідь заготовані*

в кабінеті президента...» [3, с. 166]. У дні, коли сотні тисяч людей стояли на Майдані, аби вибороти свою нову країну, остання книга романіста виглядала щонайменше пророчною, хоча Р. Іваничук зауважив, що він — не пророк, а звичайна людина, яка живе в історії та політиці.

Книга складається з двох частин. У першій представлена невеличка історична повість про Святослава Володимировича «Погоня». У ній ідеться про загибель сина Володимира Великого Святослава над річкою Опір біля Славська, котрого наздогнав і вбив його брат, якого прозвали Святополком Окаянним. Загалом історія у творчості Р. Іваничука — це історія суспільної самосвідомості народу, його непримиренності з класовою нерівністю, політичним безправ'ям, національною уярмленістю. Романи письменника — це правдиві художні літописи становлення громадянської зрілості українського народу. Найприкметнішою рисою автора визнається вміння заглибитись у духовну атмосферу епохи. У світоглядних позиціях, які виокремив автор, вбачаємо роздуми про минуле, сучасне й майбутнє. Минуле входить у роман тією мірою, якою воно допомагає усвідомити сучасний стан суспільства.

У другій частині твору автор проникає до *«людського Аберфайлю»* [3, с. 108], де відкривається життя людей, відмежованих від соціуму, так званих бомжів. Таких людей Р. Іваничук ніколи не вважав «останніми». Він намагався зрозуміти, чому вони такими стали, осмислити причину цього явища: *«Ідеться про знедолених безхатченків, котрі не знати чому такими стали, й невідомо, які причини відштовхнули їх поза межі нормального життя, й вони, становлячи частку нашого суспільства, не визнають його правил та законів, збираються у свої громади, миряться з бездомністю, нестачами, хворобами, пропитістю, брудним способом добування їжі, а ще мають вони свою мову, свій гонор і навіть любов»* [3, с. 109]. Автор додав сатиричну розповідь про *«бомжів моральних»* [3, с. 141], які засідали у Верховній Раді, описав гротескний політичний бал-маскарад за участю тварин. Серед них читач може впізнати колишніх очільників держави, усіх тих, проти кого люди вийшли на Євромайдан.

Політичну сатиру будь-якого часу не уявити без найміцніших зв'язків із боротьбою народу за щасливе майбутнє. Спрямовуючи вогонь критики на сучасний політичний лад у країні, письменник готував народну свідомість до рішучих перетворень, наближав до нової революції, заперечував існування світу, побудованого на визиску та експлуатації людини людиною. Мета сатири — викриття правди, потрібної народові. Художня сатира своїми специфічними засобами розкриває смисл життя, утверджує величну правду сучасності. У цьому й полягає її суспільно-впливова роль, активність і наступальність. Навіть за радянських часів у літературно-критичній праці «Зброя несхибного прицілу» І. Зуб стверджував: *«Чим прикметний в цьому розумінні розвиток політичної сатири? В памфлетах і фейлетонах,*

політичних епіграмах і гуморесках з перших повоєнних років звучить гнівний голос радянських людей, яким ненависні всілякі підступи паліїв війни; викриття агресивних імперіалістичних хижаків ведеться з повною мірою рішучості й вимогливості» [1, с. 244]. І сьогодні політична сатира має викривальний пафос, ідейну гостроту, обумовлену глибоким проникненням у суть зображуваних подій і явищ політичного життя. *«Це час набуття людьми пострадянського простору першого повноцінного політичного досвіду і сатиричного осмислення цього політичного досвіду в художній літературі, час появи на пострадянському просторі політичної сатири як повноцінного художнього явища»* (переклад — Ш. К.) [6, с. 208] — так говорить про поч. ХХІ ст. Г. Шовкопляс.

У романі — ціла галерея сатиричних персонажів і типів, за якими вгадуються відомі українські політики. *«Диявольська голота вмить злетіла з карнизів і фрамуг на дах замку, а можновладці заводії карнавалу все ще стояли мовчки, скрадливо поглядаючи один на одного, очікуючи зezволу до забави, бо знали, що на карнавалі першим має взяти слово Головний Модератор у масці Носорога»* [3, с. 163]. Власного ставлення до екс-президента письменник не приховував, називав керівника держави *«малограмотним не лише в політиці, а й у елементарній граматиці»* [3, с. 110–111], засуджував його антиукраїнські закони, говорив про розкрадання державного бюджету сім'єю Януковича. Автор послідовно розкрив морально-етичні теми, висміяв дії персонажів — *«політичних бомжів»* — вигадливих утриманців, користолюбців і лицемірів на службових посадах, підлабузників, хабарників, пролазкар'єристів та їм подібних. Заступник Модератора був у масці Бегемота й весь час говорив якісь нісенітниці, бо не володів українською мовою: *«Пріветствуєм накрацання нашого життя вже севодня!»* [3, с. 174]. Радниками президента були *«балухаті Муфлони з улесливими усмішками»* [3, с. 167]. *«Ліворуч в кінці стола дозволено було сидіти двом бородатим Цапам з надщербленими рогами»* [3, с. 167], то були судді, що не відводили погляду від *«зневоленої, з хомутом на шиї, зебри в смугастій арештантській робі»* [3, с. 167]. *«Заправляв карнавалом висловухий Осел з глупими очима, функція котрого зводилася до розпачливого іякання»* [3, с. 167]. Опозиціонерів влучно названо зграєю Вовків, а їхнього ватажка змальовано в масці Гривастого Вовка. У банкетній залі *«сиділа руда Лисиця з глузливою усміхненою мордочкою»* [3, с. 168]. Були на балу *«симпатичні дівулі в мишачих масках»* [3, с. 176], *«два лінгвісти в масках Щурів»* [3, с. 176]. Справді-таки, сатиричні образи й обставини, створені прозаїком, яскраво віддзеркалюють політичне життя за часів влади колишнього президента. У романі проглядається й власне ставлення Р. Іваничука до політики: *«Не люблю політики, хоч мушу з нею вживатися, мов той мужик у курній хаті»* [3, с. 172].

Замість епілогу книга завершується *«Окружинами»* — авторським афоризмами.

Отже, ідея любові до рідної землі й народу, як смислу існування людини, об'єднують усі жанрово розмаїті твори Р. Іваничука в один цикл, в один великий роман про рідну історію. Життєва основа та ідейна спрямованість політичного роману «Мандрівки до Аберфайлю» обумовлюють його соціально-гостроту, яскраво виражену політичну тенденційність, а своєрідна композиція, схожа на колаж, поєднує в собі різні часові пласти українського буття. Питання висвітлені у статті, загострені Р. Іваничуком у політичному романі, варті більшого студіювання з метою використання результатів дослідження в центробудівничій національно-філософській концепції моделювання свідомісної парадигми моральних і культурних орієнтирів сучасної України.

Список літератури

1. ЗУБ, І.: *Зброя несхибного прицілу*. Радянський письменник, Київ 1965.
2. ІВАНИЧУК, Р.: *Країна Ірредента*. Ярославів вал, Київ 2008.
3. ІВАНИЧУК, Р.: *Мандрівки до Аберфайлю: Колаж*. ЛА «Піраміда», Львів 2014.
4. МОТОРНЮК, І.: *Політичний роман сьогодні*. Літературна Україна, 2013, № 10, с. 12.
5. СЛАБОШПИЦЬКИЙ, М. *Талант, помножений на волю*. Київ, 2009, № 5–6, с. 158–167.
6. ШОВКОПЛЯС, Г. Є.: *Модель провінціального городка в политической сатире: роман Евгения Лукина «Алая аура протопарторга» и роман Марины Гримич «Варфоломеева ночь»*. In: *Імператив провінція: [колективна монографія]*. Чернівецький нац. ун-т, Чернівці 2014, с. 207–218.

The Dialogue of History and Modernity, Politics and Spirituality in the Novel “Travel In Aberfoyle” by Roman Ivanychuk

Kateryna Shabal

Characterized the specificity of artistic interpretation of political reality, the art of modeling political figures, designing artistic chronotope and linguistic proficiency of the writer. Reveals the symbolic meaning of the image copy Aberfoyle in the novel. The article is devoted to the study of genre and stylistic features of modern Ukrainian Roman R. Ivanychuk “Travel in Aberfoyle”.

Key words: political novel, political satire, symbolic image, genre variety, R. Ivanychuk.

Диалог истории и современности, политики и духовности в романе «Путешествия в Аберфайль» Романа Ивanychука

Екатерина Шабаль

В статье охарактеризовано специфику художественной интерпретации политических реалий, художественного моделирования политических фигур, конструирования

ния художественного хронотопа и языкового мастерства писателя. Раскрыто символическое значение образа копи Аберфайля в произведении. Исследовано жанрово-стилевые особенности современного украинского романа Р.Иванычука «Путешествия в Аберфайль».

Ключевые слова: политический роман, политическая сатира, символический образ, жанровая разновидность, Р. Иваничук.

Алла Швець

«Наша духовна зв'язь щораз міцніє» (Наталія Кобринська та Чехія)

У статті на основі архівних джерел, зокрема епістолярних матеріалів, осмислено взаємини Наталії Кобринської з представниками чеської літератури та чеськими діячками жіночого руху, їхню творчу співпрацю у видавничій, етнографічній та перекладацькій сферах. Детальні мемуарні свідчення Кобринської про її перебування у складі української делегації на етнографічній виставці в Празі 1891 року виявляють цікаві фактографічні деталі чесько-українського культурного співробітництва. **Ключові слова:** жіночий рух, творче співробітництво, епістолярій, європеїзм, чесько-українські взаємини.

Тривала співпраця відомої української письменниці, *«однієї з найцікавіших європейських феміністок»* [2, с. 17] і *«великої громадянки»* [9, с. 38] Наталії Кобринської (1855–1920) із чеськими культурними діячами та представницями жіночого руху й чеського письменства стала важливим фактором міжкультурних євроінтеграційних процесів, сприяючи духовному зближенню, дружнім людським контактам, примноженню українсько-чеських культурних надбань.

Концепція галицького жіночого руху, соціально-економічна й культурно-просвітницька — *«впливати на розвій жіночого духа через літературу»* [7, с. 298], — яку Кобринська за європейським взірцем намагалась адаптувати відповідно до суспільних реалій української дійсності, стала тією ідеологічною й світоглядною платформою, на якій засновувалися тривалі взаємини письменниці спочатку з активістками чеського фемінізму, а згодом і з іншими представниками культурної еліти Чехії. Про конкретний зміст цієї спільної роботи згадувала Олена Кисілевська: *«Справа допущення жінок до студій в університетах Австрії — це була спільна платформа, на якій стрінулися Кобринська з чеськими діячками»* [6, с. 3]. Коли 1890 року чешки подали петицію (звернення) до австрійського парламенту з вимогою допущення жінок до навчання в університеті, наступного 1891 року таку ж акцію зініціювала Кобринська в Галичині.

Зміцненню чесько-українських контактів чи не найбільше посприяла подорож Н. Кобринської до Праги на земську ювілейну виставку з 17 липня

по 1 серпня 1891 р. у складі галицької інтелігенції, яка налічувала 165 членів та в супроводі хорového товариства «Львівський Боян». Головна мета поїздки галичан до Чехії, яку ініціював чеський етнограф та дослідник українського народного побуту й фольклору в Галичині Франтішек Ржегорж — *«побачити плоди духової і матеріальної культури чехів, а не менше ідея взаємності слов'янської»* [13, № 153, с. 2]. Про цю мандрівку, зокрема про участь у ній жіноцтва, Кобринська опублікувала надзвичайно цікаві «Спомини з прогульки до Праги» [8], в яких висвітлено спостереження за побутом і господарським укладом чехів та детально описано головний маршрут подорожі.

Зі зворушенням згадувала авторка про виняткову гостинність і сердечність чехів у ставленні до галичан та взаємну вдячність гостей: *«Мужність опускала народ, котрий у власнім краю мусить зносити тільки зневаги, а котрий так багато признання і любови знайшов у інших братів слов'янської крові»* [8, № 22, с. 439]. Хронікальні замітки газети «Діло» інформували про особливо святкову атмосферу зустрічі українців в Чехії, особливо в Градці Краловому: *«На приїзді русинів до Кралевого-градця, ціле місто було прикрашене так, що з кожного майже вікна повівали дві хоругви: одна з чеськими, а друга з руськими (синьо-жовтими) красками. Воріт тріумфальних було кілька, а все з руською напильсю „Витайте, Вам!“*. З вікон і по дорозі кидано на русинів цвітами [...] Подорож з Кралевого-градця до Праги — то був правдивий похід тріумфальний» [13, № 155, с. 2]. Таке сприйняття українців в Європі утворювало в свідомості Кобринської патріотичні почуття власної національної гідності, ідею про європейську паритетність українців та їхню загальнослов'янське визнання.

Окрім мемуарного, фактографічного змісту, «Спогади з прогульки до Праги» віддзеркалюють сміливі націєтворчі й євроцентристські позиції Н. Кобринської, концептуалізують її погляди на проблему національної ідентичності. Письменниця відверто заявляла про євроінтеграційні культурні інтенції, під знаком яких відбувалася ця мандрівка: *«Ми радо спішили в границі чехів, щоби придивитись культурному поступови, щоби навчитися від них підставної органічної праці, бо як чехи, так і русини мають багато спільних черт»* [8, № 22, с. 438]. На основі зауважених історико-етнічних паралелей Кобринська цікаво висновує про схожість обох національних етнотипів — українців та чехів, а також їхнього історичного досвіду: *«Оба ті народи були колись сильні і могуті, оба з причин історичних зникли з виду сего світа, оба майже викреслені з-поміж живучих народів. Але як одні, так і другі не втратили проте життя дійсного, і серед мас люду стали проявлятися ліпші і сильніші характери, котрі почали упоминатись о його права, промовляти його мовою, дбати о його просвіту і добробит [...]»*; так ми, як і вони обтяжені надто великою національною боротьбою і працею, може, замало звертаємо уваги на інші загальні людські вимоги і права» [8, № 22, с. 438]. Щоправда,

національно-культурне відродження чехів, на думку Кобринської, відбувається *«скорше і правильніше»*, проявляється в практичних діях, у той час, як в українців ці ідеї — лише *«в бажанню, в теорії»* [8, № 22, с. 438].

«Прогулька» до Праги була надзвичайно різнобічною й географічно, і культурно. Галичани відвідали чимало міст та містечок Чехії (Стежери, Неханичі, Градець Кралове, Прага), познайомились із різними ділянками життя чеського народу. 20 липня в церкві св. Духа галицька делегація взяла участь у спільному богослужінні за полеглими в Чехії 1866 р. у війні з прусами українськими вояками та відбула до Праги. Так само велично чехи вітали галицьких гостей на празькому вокзалі. Чеське жіноцтво на чолі з Йозефою Напрстковою, дружиною відомого етнографа, мецената, культурно-громадського діяча та мандрівника Войти Напрстка (1826–1894), вручали галичанкам китиці квітів, до яких були прикріплені стрічки з патрістичними сентенціями чеських поетів. Напрсткова особисто подарувала Кобринській гранатову брошку та візитівку з написом: *«Rače laskavě přijmout tuto vzpomínku z českých granátů s tím přáním, by naše láska vzájemně tak plála jako tento granát ohnivý»*¹ [4, с. 2]. Наступного дня у відомому концертному та виставковому залі Рудольфіну, що в центрі Праги, на честь українців відбувся святковий концерт за участю львівського музичного товариства «Боян». Національний стрій, в якому з'явилися на цей захід галицькі жінки, з-поміж них і Кобринська², *«викликував між чехами правдиву сенсацію, і маса цікавих заодно при них групувались, та заодно можна було чути подивляючи оклики»* [8, № 23, с. 456]. Увечері українську делегацію приймали в «Міщанській бесіді». Найбільший інтерес на виставці викликали експонати, що стосувалися *«промислу і культурного розвою простого люду»* [8, № 23, с. 456].

23 липня галичани оглядали бібліотеку подружжя Напрстків та промисловий музей, заснований 1862 р. спочатку як індустріальний музей у Празі з наміром розвивати чеську промисловість. 1886 р. було збудовано нове приміщення музею, у тридцяти залах якого експонувалися вироби промислу й мистецтва Японії, Китаю, Африки, Індії, Америки, Австралії. Був і окремий зал українського домашнього промислу, експонати якого доставляли з Галичини переважно Володимир Шухевич та Ф. Ржегорж.

Особливо зацікавила галицьке жіноцтво організована Напрстковою частина музею під назвою *«Práce našich matek»*, де було розміщено велику колекцію старовинного чеського жіночого вбрання, елементи якого Кобринська впізнала й у регіональних національних строях українок: *«Нас*

¹ «Прийміть, будь ласка, цю пам'ятку з чеських гранатів, з тим бажанням, щоби наша любов взаємна так горіла як цей вогнистий гранат». — А. III.

² Цю світлину жінок української делегації в народних строях див.: Книш, Ірена: *Смолоскип у темряві: Наталія Кобринська й український жіночий рух*. Вінніпег 1957, с. 165.

русинок вражали деякі маленькі манекіни в строю з чеських минулих епох, котрі цілком нагадували строї ще теперішні наших селянок на Поділлі, особливо спосіб зав'язувати хусткою голову, як також вінки і стрічки, котрі носять дівчата на Україні» [8, № 24, с. 477]. Галичанки також відвідали товариство чеської молоді «Славія». За свідченнями Ірини Величко, у відповідь на «краснорічиву бесіду» [8, № 24, с. 477] голови товариства Кароля Соколя перед молоддю «Славії» тоді виступила саме Наталія Кобринська [4, с. 2].

У Празі галичанки познайомилися з відомими чеськими письменницями та «дільними поборницями жіночого питання» — Елішкою Красногорською (псевдонім Альжбети (Елизавети) Пехової (1847–1926)) та Кароліною Светлою (псевдонім Іоанни Рот (1830–1899)). У своїх спогадах про пражську мандрівку Кобринська цікаво охарактеризувала обох письменниць: «Светля — жінка вже немолода і поважна; говорить з патосом і запалом. Вона не може дарувати мужчинам, що стають перегородою питанню жіночому [...]» [8, № 24, с. 478]. «Красногорська — жінка десь около сорок літ, бліда і утлого складу тіла, з чого якраз судячи по поверховності не можна б надіятися тої енергії, яку дійсно ся жінка проявляє у всіх своїх ділах. [...] Вона не є прихильницею реального напрямку в літературі, хоч знов чешки виясняли відтак русинкам, що Красногорська лише в своїм переконанню не єсть реалістка, наколи нею проявляється виразно в своїх письмах, ведена силою свого таланту» [8, № 24, с. 478].

Із Праги 1 серпня галицька делегація виїхала до Відня та Будапешту. За триденний період у Відні галичани оглянули цісарський музей та скарбницю, замок Шенбрун, віденський звіринець, Каленберг, віденський театр та інші окраси Відня. Відтак пароплавом по Дунаю вирушили до Будапешту [13, № 169].

Духовний зв'язок Кобринської з Чехією засвідчують її міцні творчі й особисті контакти з відомими чеськими діячами (Див. про це також [10]). Так під час «пражської прогульки» в Градці Краловому Кобринська зустрілася з Франтішеком Ржегоржем, започаткувавши з ним тісні приятельські взаємини та листовні зв'язки. Відомо, що Ржегорж був бажаним гостем у домі Озаркевичів у Болахові, користався з їхньої книгозбірні, «забравши все, що зміг, і не для себе, а для всіх нас, чехів, для цілого народу» (здаував він у листі до Ольги Кобилянської від 9 січня 1898 р. [Цит. за: 12, с. 219]. Гостюючи в Болахові, Ф. Ржегорж зробив декілька світлин місцевих краєвидів [1, с. 26].

Зусиллями Ржегоржа, якого називали «найліпшим представником чешко-руської взаємності» [13, № 154.], було створено східно-галицьку етнографічну колекцію народного мистецтва для спеціального українського відділу Чеського промислового музею Напрстків та зібрано українознавчу бібліотеку, передану згодом до Національного музею в Празі. Впродовж 1888–1891 рр. та 1899 р. Ф. Ржегорж разом із В. Шухевичем подорожував по Карпатах, вивчаючи культуру й побут гуцулів та збираючи автентичні екс-

понати для Празького промислового музею. На основі цих спостережень у чеських журналах було опубліковано ряд його статей про Гуцульщину: «Гуцули», «Вироби і оздоба гуцулів», «Юрко Шкрібляк і дещо про його різьбу», «Одяг карпатських гуцулок», «Гуцульське весілля в Карпатах», «Великдень у гуцулів» та інші. Ржегорж також зібрав чимало матеріалів про гуцульську демонологію, народний календар та різні звичаї, але вони не були опубліковані.

У Літературному архіві Національного музею в Празі зберігаються листи Кобринської до Ф. Ржегоржа [11, с. 86], а окремі копії їх знаходяться в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка. Після повернення з подорожі Чехією Кобринська листовно віддячила Ржегоржеві (лист від 8 листопада 1891 р.³ ІЛ. Ф. 13. № 141), надіславши сувенірну «портмонежку» з наміром бодай «дрібницею дати доказ, як ціню Ваші заходи задля нас, бо дійсно головна заслуга, що так щиро приймали нас у Чехах, Вам належиться».

Порівнюючи значення Кобринської для історії українського жіночого руху з роллю чеської феміністки Напрсткової, Ржегорж називав Кобринську в листі до неї від 23 лютого 1891 р. «представницею наряду жіночого прогресу серед русинок» [4, с. 2]. 1893 року, коли загострилася його хвороба, Кобринська намагалась листовно підтримати приятеля (лист у Жидачів від 13 вересня 1893 р.): «Не повірите, як сумно тронула мене вість о Вашій тяжкій хворобі. Стратити Вас було би дійсно болючим для нашого народу ударом. Но, може, то все зміниться, і Ви зможете знов еще довгі літа своєму і нашому народові служити» (ІЛ. Ф. 13. № 141).

Окрім Ф. Ржегоржа, Кобринська вела тривале листування з відомою чеською письменницею, громадською діячкою, педагогом Вільмою Соколовою-Сейдловою, яка в середині 1890-х років стала для неї однією з небагатьох адресаток, якій та звирялася своїми душевними тривогами, сподіваннями, жіночими мріями й розчаруваннями. Вочевидь, щиролюдський, відкритий до душевної комунікації психологічний уклад чеської приятельки імпуонував та був іманентно близьким із вразливим еством самотньої тоді галицької письменниці, як це видно з її листовного саморозкриття: «Я дійсно думаю о Вас, як о сердечній моїй подрузі, котрої інтелігенція, талановитість і доброта сильно мене уняла, то ж все, що писала м про Вас виходило мені просто з-під серця» (лист до Вільми Соколової від 24 лютого 1892 р.: ІЛ. Ф. 13. № 39⁴). Листування, що розпочалося від 1891 року й тривало з певними паузами аж до 1911 року укріпило їхню жіночу дружбу, засвідчену теплими й душевно зворушливими дедикаціями з боку Кобринської.

³ Відділ рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (Далі — ІЛ.). Ф. 13. № 50. У тексті в дужках зазначатимемо номер фонду та одиницю зберігання.

⁴ У фонді Кобринської (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України) зберігається 20 фотокопій її листів до чеської письменниці.

Поїздка Кобринської до Чехії та цінні літературні знайомства закладали ширшу перспективу й для майбутньої творчої співпраці, сподівання на яку письменниця висловила в листі до В. Соколової від 6 грудня 1891 р.: *«може, що наші письменські відносини не будуть мати скорого обороту, але проте можуть бути щирі і теплі»* (ІЛ. Ф. 13. № 38). Доказом цього є літературна популяризація Кобринської в Чехії. Вільма Соколова переклала її новелу «Судія» [16]. Чеський часопис «Ženský svět» за 1899 рік надрукував у чеському перекладі промову Кобринської на науковій академії в ювілей відродження русько-української літератури⁵. А оповідання Кароліни Светлі «З наших боїв і змагань» у перекладі з чеської Ольги Дучимінської Кобринська видала власним накладом у серії «Жіноча бібліотека», спорядивши своєю передмовою [14]. Цікавим моментом у цій передмові є спостережені в оповіданні Кароліни Светлі історико-національні аналогії, наводячи які, Кобринська засуджує будь-яку культурну, політичну чи іншу асимілятивну політику одного народу стосовно іншого: *«Так само, як і ми, чехи мусять боротися з узурпацією сусідів, відпирати напасти буцімто вищої культури; мимо сего те накидування ся одного народу другому во ім'я культури, так часто пересадне і безкритичне, якраз не є доказом духової вищості, а тільки спинює індивідуальний розвиток другого народа, баламутить духа слабших одиниць, що не мають на стільки сили, щоби могли опертися, на стільки народної гідности і свідомости, щоби жити своїм життям — а марнують іно свою кров і вбивають душу свого народа»* [14, с. 9].

У планах 1903 року був літературний проект перекладів творів Вільми Соколової українською, призначених для дітей. Переклади мала виконати Євгенія Ярошинська, проте цим планам не судилося здійснитися, бо 1904 року перекладачка померла.

Як одну з потенційних дописувачок, Франко радив Кобринську-письменницю й редакторів чеського енциклопедичного видання «Ottův slovník naučný» Йозефу Коржану [15, т. 49, с. 146]. Впродовж 1888 року Кобринська працювала над деякими матеріалами до цього видання.

Кобринська мала до чехів особливий людський сентимент, захоплювалась їхньою національною боротьбою за незалежність, культурно-духовною пасіонарністю, високо цінувала добросусідські стосунки з українцями. У чеській національній історії письменниця спостерегла цікаві історичні паралелі з українською й риси ментальної спорідненості обох етнотипів. Врешті біографічне контактування Кобринської з Чехією сприяло утвердженню її духовного та інтелектуального європеїзму. Взаємозв'язки та взаємовпливи з чеською суспільністю продуктивно відлунювали в творчій і громадській практиці письменниці. Як реципієнт чеської літератури, власною

⁵ Вперше надруковано: Діло, 1898, № 238.

перекладацькою діяльністю Кобринська сприяла всебічному культурному обмінові між двома народами.

Список літератури

1. АРСЕНИЧ, П.: *Гуцульщина у вивченні чеського етнографа Ф.Ржегоржа*. In: *Гуцульщина*, 1997, № 1, с. 26.
2. БОГАЧЕВСЬКА-ХОМ'ЯК, М.: *Білим по білому: жінки в громадському житті України, 1884–1939*. Київ 1995.
3. БАЛАШКОВА, Н.: *Франтішек Ржегорж та його колекція світлин з Галичини*. In: *Український журнал*, 2007, № 4, с. 27–29.
4. ВЕЛИЧКО, І.: *Взаємини Наталії Кобринської з чехами*. In: *Літературні вісти*, Львів 1928, № 10–15.
5. ДУЧИМІНСЬКА, О. О.: *Наталія Кобринська як феміністка*. Коломия 1934.
6. КИСЛІВСЬКА, О.: *Спогад про Наталю Кобринську*. In: *Жіноча доля*, Коломия 1930, № 4, с. 3.
7. КОБРИНСЬКА, Н.: *Про первісну ціль товариства руських жінок в Станіславові, зав'язаного 1884 р.* In: *Наталія Кобринська. Вибрані твори*. Київ 1980, с. 297–301.
8. КОБРИНСЬКА, Н.: *Спомини з Прогульки до Праги*. Зоря, 1891, № 22, с. 438–439, № 23, с. 455–456, № 24, с. 477–478.
9. КРАВЧЕНКО, У.: *Уривки спогадів*. In: *Жіноча доля. Практичний календар-порадник для українського жіноцтва*, Коломия 1930, с. 38–46.
10. КРІЛЬ, К.: *До питання про зв'язки Наталії Кобринської з чеськими діячами культури*. In: *Українське слов'янознавство*, 1971, № 5, с. 17–27.
11. ПОГРЕБЕННИК, Ф.: *Українські матеріали в літературному архіві Національного музею в Празі*. In: *Радянське літературознавство*, 1965, № 4, с. 84–86.
12. ПОГРЕБЕННИК, Ф., ПАНЧУК, Е.: *До зв'язків О.Кобилянської з Ф.Ржегоржем та Т.Турнеровою*. In: *Міжслов'янські літературні взаємини*, № 2, 1961, с. 211–224.
13. *Подорож русинів до Праги*. In: *Діло*, 1891. №№ 149, 151–159, 162, 168, 169.
14. СВЕТЛА, К.: *З наших боїв і змагань. Оповідання*. Пер. з чеського Ольги Д[учимінської]. Львів 1912.
15. ФРАНКО, І.: *Зібрання творів: У 50 т.* Київ 1976–1986. (У тексті зазначаємо том і сторінку).
16. КОБРЫНСКА, N.: *Pan sudi*. In: *Kvety*, 1893, № 30, s. 734–743.

«Our Spiritual Connection Is Getting Stronger Every Time» (Natalia Kobrynska and Czech Republic)

Alla Shvets

In the article on the basis of archival sources, in particular epistolary materials, there are analyzed relationship of Natalia Kobrynska with representatives of Czech literature and with Czech activists of women's movement. There are also investigated their creative cooperation in publishing, ethnographical and translation areas. Detailed memoirs evidences of Kobrynska about her staying with Ukrainian delegation on the ethnographic exhibition in Prague in 1891 detect interesting factual details of czech-ukrainian cultural cooperation.

Key words: women's movement, creative cooperation, correspondence, Europeanism, czech-ukrainian relations.

«Наша духовная связь каждый раз крепнет» (Наталья Кобринская и Чехия)

Алла Швець

В статье на основе архивных источников, в частности эпистолярных материалов, осмыслено отношения Натальи Кобринской с представителями чешской литературы и чешскими деятельницами женского движения, их творческое сотрудничество в издательской, этнографической и переводческой сферах. Подробные мемуарные свидетельства Кобринской о ее пребывании в составе украинской делегации на этнографической выставке в Праге 1891 г. обнаруживают интересные фактографические детали чешско-украинского культурного сотрудничества.

Ключевые слова: женское движение, творческое сотрудничество, эпистолярий, европеизм, чешско-украинские отношения.

Юлія Юсип-Якимович

Слов'янський літературний символізм: фоносемантична поетика звукового пейзажу

У статті піддаються аналізу особливості фоніки символістського поетичного тексту на матеріалі поезій представників слов'янського символізму різних літератур Славії, зокрема семантичні площини слов'янського символізму через типологію фонетичних засобів стилістики. На матеріалі лірики Г. Чупринки, М. Філянського, В. Пачовського, О. Бржезіни, А. Сови, І. Краска, В. Роя, Я. Єсенського, В. Назора.

Ключові слова: слов'янський символізм, типологія, фоносемантична картина світу, поетична мова, мелодійність, слухові враження, звуковий пейзаж, фоносемантичні засоби, звукопис, фоностилема, алітерації, асонанси.

Стаття є продовженням дослідження авторкою фоностильових параметрів слов'янського літературного символізму (див. у списку літератури [14; 15; 16]).

Як напрям символізм з'явився у Франції й досяг там найвищого розквіту в 80–90-ті роки XIX ст., хоча перші символістські праці в літературі й мистецтві та теоретичні погляди почали з'являтися у 60-ті роки XIX ст. Феномен символізму продовжував тут існувати протягом першої третини XX ст. Головними його представниками були Ш. Бодлер, С. Малларме, Ж. Мореас, Р. Гіль, А. де Реньє, А. Жид, П. Клодель та ін.

Предтеча символізму — американський письменник Е. А. По. Він вважав, що поет повинен насамперед вразити читача формою, ритмами, алітераціями, строфікою. Ідеї Е. По розвинули Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен.

Напрямок символізму в образотворчому мистецтві представляли П. Гоген, Г. Моро, О. Роден, А. Беклін, Д. Г. Россетті, Е. Берн-Джонс, О. Бердслі, Я. Тороп, М. Врубель. У музиці — К. Дебюссі, А. Скрябін. Символізм продовжив і розвинув ідеї й творчі принципи німецьких романтиків, спирався на естетику Ф. Шеллінга, О. Шлегеля, А. Шопенгауера, містику Е. Сведенборга, музичне мислення Р. Вагнера, ідеї Ф. Ніцше, лінгвістичну теорію О. Потебні, філософію В. Соловйова.

Символізм переступив межі Франції, розлився по Європі, викристалізувався в літературно-художніх осередках інших країн. Згодом поширився в Австрії, Англії, Німеччині, Бельгії, Норвегії та інших країнах.

Основи естетики символізму найшвидше знайшли своїх прихильників у франкомовній літературі Бельгії. Зокрема, у Лювенському університеті в 1886р. був заснований літературний гурток, куди входили поети-символісти Е.Верхарн, Ж.Роденбах, М.Метерлінк, які почали видавати часопис «Молода Бельгія» (1885–1895 рр.), де постійно друкували твори французьких символістів С.Малларме, А.де Реньє.

Значно збагатили течію європейського символізму представники «Молодої Німеччини»: письменники Георге, А.Момберт, Р.Демель, Й.Шлафф.

Представниками «Молодої Англії» були Ч.Свінберн, О.Уайльд, А.Саймонс. У «Молодій Італії» найвідомішим було ім'я Габрієлле Д'Аннунціо.

Слов'янські літератури не залишались осторонь світоглядного, естетичного, художнього помежів'я кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Тезу про єдність слов'янського літературного модернізму першим висунув чеський дослідник Ф.Вольман, її розвивали С.Вольман, польські – Я.Кольбушевський, М.Бобровницька та інші [16, с. 101].

Спільними тенденціями, які простежуються в епоху модернізму й дають підстави для літературознавчих і мовознавчих типологічних досліджень, є:

1) співпадіння хронологізації літературної епохи на слов'янському континуумі — кінець ХІХ – поч. ХХ ст.; 2) доміанти — новий світогляд, нова естетика, відбувається становлення нового мовомислення; 3) спільність проблематики та семантико-структурних площин; 4) спільні тенденції в розвитку поетики; 5) зародження однотипних літературних течій.

В.М.Жирмунський, характеризуючи процес одночасного виникнення стильових течій у різних літературах, зазначав: *«всякий вплив чи запозичення обов'язково супроводжуються творчою трансформацією запозиченого зразка, пристосуванням його до традицій сприймаючої літератури, до її національних і соціально-історичних особливостей»* [4, с. 15].

Раніше, ніж на інших теренах Славії, вплив французької символістської школи поширився в польській літературі.

У 1890р. польські поети об'єдналися в «Молоду Польщу», (С.Пшибишевський, С.Виспянський, С.Жироський, В.Реймонт, В.Оркан, В.Серошевський, Г.Синкевич, К.Тетмаєр, Я.Каспрович).

У Чехії послідовним сповідником модерністського мистецтва в душі «Молодої Польщі» був часопис «Moderní revue», заснований у 1894р. А.Прохазкою та Ї.Карасеком. Виразні ознаки поетики символізму наявні у творчості чеських письменників А.Сови, О.Бржезіни, К.Главачека, Й.Махара та інших. Найвідомішими представниками словацької модерни були письменники І.Краско, Й.Тайовський, Б.Тімава, Я.Єсенський, В.Рой.

Болгарські письменники модерністських поглядів К.Кристов, П.Славейков, П.Тодоров, П.Яворов об'єдналися навколо журналу «Мисъл». У Хорва-

тії модерну очолив Б. Лівадич, відомі постаті поетів — Д. Дом'янича, В. Видрича, В. Назора, М. Беговича, М. Мар'яновича, прозаїків Й. Косора, Д. Шимуновича, Ф. Галовича, І. Козарця. У Словенії ядром літературного символізму стали І. Цанкар, Д. Кетте, О. Жупанчич, Й. Мурн-Олександров.

Російський символізм, який мав вплив на українську наддніпрянську поезію, вбирав дві течії — «старших символістів» — І. Анненський, В. Брюсов, К. Бальмонт, З. Гіппіус, Д. Мережковський, Ф. Сологуб і «молодших» — А. Бєлий, О. Блок, В. Іванов, С. Соловйов. Загальноновизнаними попередниками російського символізму вважають Ф. Тютчева, А. Фета, В. Соловйова.

В Україні зламу XIX–XX століть модерні тенденції пов'язані із загальноєвропейським літературним життям. *«Ніколи в українській літературі — ні до перелому сторіч, ні після нього, — як зазначає Б. Рубчак, — не було такого щирого захоплення паралельними літературними процесами на Заході, такого зацікавлення в них і знання їх — як в час між, скажімо, 1885–1914 роками»* [9, с. 25]. Б. Рубчак і вписав літературу українського символізму до європейського й світового контексту.

Нове покоління літераторів представляли В. Стефаник, М. Черемшина, О. Кобилянська, Л. Мартович, А. Кримський, М. Вороний, М. Чернявський, П. Карманський, В. Пачовський, О. Луцький, М. Філянський, Г. Хоткевич, Г. Чупринка, Б. Лепкий, М. Яцків, О. Олесь та інші.

Львівська «Молода Муза», яка існувала з 1907 по 1909 роки (П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Чарнецький, О. Луцький, С. Твердохліб, В. Бірчак, М. Яцків). Група мала свій друкований орган — журнал «Світ». Київська група літераторів згуртувалася навколо журналу «Українська хата», який виходив із 1909 по 1914 рр. Тут друкували свої твори Г. Чупринка, О. Олесь, Г. Хоткевич, А. Товкачевський, П. Богацький, Г. Журба. Журнал друкував переклади творів Ш. Бодлера, М. Метерлінка, К. Гамсуна, Г. Манна та інших.

Слов'янський літературний символізм — феномен, характерний для літератури всієї Славії, є предметом типологічних досліджень як літературознавчих, так і мовознавчих.

Слов'янський символізм, генетично й типологічно пов'язаний із романтизмом, успадкував його тяжіння до музики, до нової поетичної техніки.

Найбільше споріднює поезію представників слов'янського модернізму із засадами символізму мотив природи — звуковий пейзаж.

Поезія символізму розкрила нові можливості в зображенні поетичного настрою. Перейшовши від детального виписування дрібниць до проникнення у настрій природи, вона витворила нові зразки звукового пейзажу. Природа поступово постає образом світогляду поета-символіста.

Творчість поетів-символістів, як вважає П. Богацький, була школою мелодизму: *«Інтерес до формальної сторони поетичної творчості, який зазначають різні школи і напрямки, шукаючи теоретичне обґрунтування*

своїх течій, і є тим цікавим і цінним наслідком, що зостанеться непорушним у поезії, як мистецтві, тобто в поетиці як історичній, так і теоретичній» [4, с. 84].

Слов'янський символізм перейняв від попередників нову естетичну техніку письма, прагнучи творити нове за формою, але національне за духом мистецтво.

Основою мелодійності вислову в символістів є перевага, домінанта слухових вражень над зоровими. Слухові імпресії й створюють музичність вислову через звуковий рівень поезії. Перевага слухових вражень над іншими — це й є музичність. Домінанта — фокусуючий елемент художнього твору: вона керує, визначає й трансформує інші компоненти. «Шукати домінанту ми можемо не тільки в поетичному творі окремого художника і не тільки в поетичному каноні, сукупності норм якої-небудь поетичної школи, зазначав Р. Якобсон, але і в мистецтві досліджуваної епохи, що розглядається як єдине ціле» [17, с. 57].

Вважаємо звуковий пейзаж — домінантою слов'янських символістів. Термін звуковий пейзаж *le paysage sonore* належить Шаферу, взятий із його книги, присвяченої опису світу за допомогою звуків [22]. Окрім цього терміна, на позначення мовної звукової картини світу пропонуються зараз у мовознавстві й інші терміни — *фонетична і акустична картина світу* [7]; *фоносемантична картина світу* вивчає мовну картину світу, відображену в мові допомогою фоносемантичних одиниць [13].

Світосприймання слов'янських символістів як модель світу, у якій переважають чи є домінантою слухові враження — це фактично *фоносемантична звукова картина світу* як фрагмент мовної звукової картини світу, вираженої фоносемантичними засобами, до яких належать звукопис, асонанси, алітерації, ономатопеї, внутрішні рими, які є засобами передачі звукового пейзажу в поезії символістів. Саме в звуках символісти шукали музику — із символу бризкає музика, вона обходить свідомість, пробуджує музику душі: «Знову воскресає в слові музична сила звуку; знову захоплюємось ми не сенсом, а звуком слів; у цьому захопленні ми несвідомо відчуваємо, що в самому звуковому й образному вираженні приховано глибинний життєвий сенс слова — бути словом творчим» [1, с. 134].

Саме звуковий пейзаж згадує А. Бєлий як джерело для подальшої праці над поемою «Маски»: «для того, щоб написати 4-у главу («Масок») я цілий місяць чекав поміті. Треба було почути цю главу музикально... 8 грудня я поклав перо... І лише в січні замело, почалась поміть. Я вийшов на ганок, цілий день прослухав, продивився поміть. Після цього я зміг сісти за роботу. Я дуже задоволений деякими словами «Масок» — вьюр, вьюрчивый» (очевидно, йдеться про 5-у главу — назва підглави «Свиристение вьюров») [5, с. 376].

Наведемо паралелі звукових пейзажів у слов'янських поетів-символістів:

1. *Грози, грому, дощу, вітру*: У Г. Чупринки *рев бурі* передається алітерацією із фоностилемою **р**

Грізно ревом бурі / В стіни-мури» («Святогор») [12, с. 147], *перекат грому*: Я вітаю бурі, грози / Як грюкне в небі *грім* («Льодолом») [12, с. 73], *рев урагану*: І змарную, / Розруйную / Умираючу красу («Ураган»).

У М. Філяньського — *звуконисом* (переважають фоностилями **р-л**): Розлились, / Розбушувалось, / Роздалось, / Розколихалось... / Буря рве надземні ризи,... / Котить, крутить, кида, пута,... / Грім небесний мертвих буде / [10, с. 197]. Порівняймо: словацьких символістів:

У І. Краска: Chladný dažďik *prší*, *prší* (однойменний вірш).

У Я. Єсенського: Len *hrmte*, *hromy!* Trpím vaše zvuky („Blesky“); у нього ж розкати грому через асонанс: Odbojný *vích*or, *búry hromoblesk* / *sprevádza ich...* („Po cudzom mori“), також шум вітру: Odbojne *fúka severák* / von *zimnej, strašnej noci mrak*. / *Rozfúkal* vietor neba žiar... (Odbojne *fúka severák...*);

Ó, *šumte*, *vetry*, orkány silné vy! / Ó, *šumte!* Nechže ten *vetra šumot* / – ó, *šumte!* – nechže silné vaše spevy / počujúc („Blesky“).

У В. Роя: Po *dažďoch*, čo *šlahali* vyprahnutú zem, / zas planie slnce v omladnutej žiare. / Po *búrkach ľadovcových* zase *lúče pršia* / z nezábudkových výšin („Po dažďoch“); шум *vimpy*: Švih *vetra šlahnul* v tvár – / ved *búrky vždycky môžu zaburácať* / i *víchre zjajčať* v cvale neskrotnom („Pieseň o vetre“).

У чеських символістів: У О. Бржезіна: „*Hřmí ve všem žíravé tvé proudy propastné, /vře jimi kámen, krev i myšlení*“ [18, с. 199].

У А. Сови: „*Děšť tak crčí z rána, / k poledni až k šeru* („Básníkov jaro“); у нього ж метелиця: *Vichřice třese vším a pláče Melusina, / krov praská, okna řinčí bolestnicím sklem / a sychravý chlad straší v zdivu odprýsklém, / drkotá zuby odloučenost siná* („Podzimní noc“).

У хорватського символіста В. Назора: On čeka da udari *grom*, / I slavno u sjajnu plamenu / Na brijegu da izgori svom („Bor“) [20].

2. Плюскоту хвиль:

У В. Пачовського: Тихо тихо в сонному кришталю, / *Плеще* синє море нам до ніг Тихо, тихо в замку Мірімаре, / *Мури й море* міняться як *кров*, / Сонце гасне у пурпурі хмари» («Тихо тихо в сонному кришталю», [8, с. 344].

Шум морських хвиль у місячну ніч поет передає фоностилемами ш-ч-л-р:

«В ніч під замком Мірімаре / Море *плеще* і *шумить*, / Блисне місяць із-за хмари, / *Срібне плесо мерехтить*, / *Плеще* і *шумить*» («Мірімаре») [8, с. 83]. Майстерне поєднання *шиплячих* із сонорними *н, л* дає можливість відтворити тихий плескіт хвиль і довершити його як ніжно-мелодійну колискову: «море в чайку *плеще*, *ще* тихіше буйний вітер шепче... Чайка черкається хвилі, Грає піна в сонні скелі *Ninna-nanna, ninna-nanna...* Люлі, люлі, *ninna-nanna*» («Самотність») [8, с. 179]. «*Ninna-nanna, ninna-nanna*» в Пачовського попереджувало Тичинине «О панно Інно, панно Інно», як вважає М. Ільницький [6, с. 52].

Зауважимо, що в хорватського символіста В. Назора ми знайшли цей образ колискової, за часом створений раніше від В. Пачовського, тим більше від П. Тичини: *Se zvezdi su sjale, / Kad san te rodila; / Tice su kantale, / Kad san te dojila; / A kad pere sahló / I magla nas kriľa, / Ja san te va Ernu / Zemlju polo ıla... / Ninaj, nanaj, lepi sin...* (Seh – duš dan) [20].

У В. Назора *шум моря*: *Grožde dok zre, i sve jače pjev cvrčka se glasa, i more / Krkoči negdje daleko, i nebeskom plove vedrinom/ Dva oblaka bijela, tanka...* („Maslina“) [20].

У Я. Есенського: *Oj, Dunaj, Dunaj, rieka široká! / To z tvojich vln mi frklo do oka / a ako slza v očiach sa mi skveje / a ako ty sa ticho dolu leje* („Oj, Dunaj, Dunaj“) [26].

У В. Роя теж фоностилємою *п* відтворюється шум, наспів морських хвиль, що нагадує колискову: *Bala sem – bala tam, / kolembá vlna vlnu, / kolembá dušu plnú* („Slová na nápev morských vln“) [25].

У О. Бржезіни: *Vod věčný pláč se v těžkých slzách ze skal prýštil* [18, с. 228].

У польській літературі К. Тетмайєр створив зразки пейзажної лірики Татр. У Я. Каспровича природа поставала в категоріях символізму. Б. Лесьмян, як більш пізній символіст, увів у поезію світ сонних візій.

Широкий діапазон відтворення звуків навколишнього світу: дзвону, дощу, грому, шелесту та свисту вітру, плюскоту струмків, лопотіння вогню, перегук дзвонів, воркотання горлиць, сюркотання коників, передзвін кіс, шелестіння тополь, плюскотіння хвиль, шум дощу, квиління чайок і т. д. є спільними семіотичними площинами, подібними і за способом вираження – схожими фоностильовими засобами.

Структурно-семіотичні площини в слов'янському символізмі становлять собою систему фонічних когніцій, де чітко простежується взаємозв'язок звучання зі значенням. На звуковому рівні віршований текст семантизується. У символістів фонетична організація стимулює рух думки, спрямовує пізнавальний процес. Когнітивна функція мови у віршованому тексті проявляється через семантизацію звукового рівня поезії. Слов'янські символісти почали інтенсивно культивувати здатність окремих звуків викликати слухові образи. Це дало можливість розширити виражальні можливості поетичного слов'янського символістського дискурсу.

Список літератури

1. Белый, А.: *Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации.* – СПб, М.: Сов. Писатель, 1988.
2. Белый, А.: *Символизм как миропонимание.* / А. Белый; сост., вст. ст. и прим. Л. А. Сугай, М.: Республика, 1994.

3. Богацький, П.: *Сьогочасні літературні прямуювання*. Прага-Берлін, 1923.
4. Жирмунский, В. М.: *Литературные течения как явление международное*. In: *V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению*. (Белград, 1967), Ленинград: Наука, 1967, с. 3–21.
5. Зайцев, П.: *Московские встречи*. In: *Воспоминания об Андрее Белом*. М., 1995.
6. Ільницький, М.: *Поет національної ідеї (Василь Пачовський)*. In: *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*. / М. Ільницький; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів, 1995, с. 43–61.
7. Казарин, Ю. В.: *Проблемы фоносемантики поэтического текста: учеб. пособие*. / Ю. В. Казарин. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000.
8. Пачовський, В.: *Зібрані твори*. — Т. 1. *Поезії*. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1984.
9. Рубчак, Б.: *Пробний лет*. In: *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*. К.: «Дніпро», 1991, с. 18–41.
10. Філянський, М.: *Поезії*. К.: Радянський письменник, 1988.
11. Цивьян, Т. В.: *Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки)*. In: *Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян*. Москва, 1999, с. 149–178.
12. Чупринка, Г.: *Поезії*. Київ: Радянський письменник, 1991.
13. Шляхова, С.: *Фоносемантическая картина мира: к постановке проблемы*. Доступно: https://www.google.com.ua/?gws_rd=ssl#=%Do%A8%Do%BB%D1%8F%D1%8.
14. Юсип-Якимович, Ю. В.: *Український літературний модернізм кінця XIX – поч. XX ст. у загальноєвропейському та слов'янському контексті: мовний аспект*. In: *Магічне світло імені / Studia Slavica 3*, Ужгород, 2003, с. 209–230.
15. Юсип-Якимович, Ю. В.: *Слов'янський літературний модернізм кінця XIX – поч. XX ст. у загальноєвропейському контексті: спроба типологізації*. In: *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія історія*, 2003, № 8, с. 85–93.
16. Юсип-Якимович, Ю. В.: *Зіставна фоностилістика: слов'янські фоностильові паралелі в поезії періоду модернізму*. In: *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія*. Вип. 18, Ужгород, 2008, с. 101–118.
17. Якобсон, Р. О.: *Домінанта*. // *Хрестоматія по теоретическому литературоведению*. Тарту, 1976, с. 56–64.
18. Březina, O.: *Básnické spisy*. Praha, 1975.
19. Krasko, I.: *Nox et solitudo. Verše*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1997.
20. Nazor http://www.exlibris.hr/pupacic_nazor.pdf
21. Roy, V.: *Temné lalíe*. Tatran, 1985.
22. Schafer, R. M.: *The Tuning of the World*. New York, 1977.
23. Sova, A.: *Květy intimních nálad a jiné básně*. Praha, 1959.

24. Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok prvý. (Poézia.). Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1966.
25. <http://zlatyfond.sme.sk/autor/85/Vladimir-Roy#ixzzzikTbsgcQ>.
26. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/953/Jesensky_Po-burkach/.

Slavic Literary Symbolism: Phonosemantic Poetics of Sound Landscape

Yuliya Yusyp-Yakymovych

The article under consideration had analyzed the peculiarities of phonic of symbolic poetic text on the materials of poetry of Slavic symbolism by the representatives of different Slavic literatures, including the analysis of semantic plane of Slavic symbolism by means of typology of phonetic means of stylistics. The article is written on the basis of lyrics of H. Chuprynka, M. Filianskyi, V. Pachovskyi, O. Brzhezina, A. Sova, I. Krasko, V. Roi, Ya. Yesenskyi, V. Nazor.

Key words: Slavic symbolism, typology, phonosemantic picture of the world, poetic language, melody, auditory impressions, sound view, phonosemantic means, sound recording, phonostylem prosody, alliteration, assonances.

Славянский литературный символизм: фоносемантическая поэтика звукового пейзажа

Юлия Юсип-Якимович

В статье подвергаются анализу особенности фоники символистского поэтического текста на материале поэзии представителей славянского символизма разных литератур Славии, в частности анализируются семантические плоскости славянского символизма через типологию фонетических средств стилистики. На материале лирики Г. Чупринки, М. Филянського, В. Пачевського, О. Бржезины, А. Совы, И. Краска, В. Роя, Я. Есенського, В. Назора.

Ключевые слова: славянский символизм, типология, фоносемантическая картина мира, поэтический язык, мелодичность, слуховые впечатления, звуковой пейзаж, фоносемантические средства, звукопись, фоностилема, аллитерации, ассонансы.

Жанна Янковська

Від «божого чоловіка» до «перебенді»: рецепція архетипного образу кобзаря в українській літературі 30–60-х років XIX століття

У статті зроблено спробу простежити форми рецептивного відображення архетипного образу кобзаря в українській літературі 30–60-х років XIX століття. Знаковими для цього можна вважати два різножанрові твори зазначеного періоду — історичний роман П. Куліша «Чорна рада» та поезію Т. Шевченка «Перебендя».

Ключові слова: архетипний образ кобзаря, рецепція, трансформація, роман П. Куліша «Чорна рада», поезія Т. Шевченка «Перебендя».

У культурній традиції кожного народу побутують свої співці. Скажімо, у Франції та Англії це ваганти, трувери, трубадури і менестрелі, в Німеччині — шпільмани та мінезингери, на Слов'янщині — гуслярі, скоморохи та «слепчаки-п'євоки» і т. п. В Україні — це лірники, а ще більше — кобзарі, котрі настільки глибоко відображали свідомість народу, його не лише естетичні, але й морально-етичні пріоритети, що, подібно козакам, стали архетипними образами, які зустрічаємо і у фольклорі, й у авторській творчості письменників різних періодів. Оскільки кобзарство як явище зі зміною суспільних відносин зазнавало трансформації, то відповідну рецепцію його простежуємо й у літературі, яка фактично виступає транслятором інформації про унікальне явище національної культури, що майже зникло у первинних своїх формах, зазнавши докорінних змін.

Образ кобзаря часто зустрічається і чітко виведений у творчості письменників XIX століття: П. Куліша, Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Маркевича та інших, оскільки в тогочасному соціумі досить помітною була його присутність і впливовість. Мало того, кобзарі виступали однією з етнокультурних та етнопсихологічних констант тогочасного суспільства. Звичайно, перевершити Т. Шевченка глибиною традиційності зображення та філософічності осмислення зазначеного героя *в поезії* до цього часу не вдалося нікому. Недарма його поетичний том було названо «Кобзарем», і його самого за внутрішніми асоціаціями творчості ми називаємо Великим Кобзарем України. Народні співці-бандуристи-кобзарі є героями багатьох

поетичних творів Т. Шевченка («Тарасова ніч», «Катерина», «Гайдамаки», «Мар'яна-черниця», «Сліпий», «Великий льох» та ін.). Проте найбільш узагальнююче цей образ виведений у вірші «Перебендя».

Натомість у *прозі* зазначеного періоду найбільш виразно простежується образ «божого чоловіка» в першому українському історичному романі П. Куліша «Чорна рада». Тому ілюстративно при аналізі спиратимемось саме на ці твори, застосовуючи *компаративний* метод та метод *міждисциплінарних зв'язків*.

Дослідження історії розвитку кобзарства в Україні, а також зображення образу кобзаря у творах окремих письменників — тема наукових розвідок і праць таких відомих дослідників, як П. Куліш, Ф. Колесса, І. Франко, Г. Хоткевич, В. Кушпет, В. Мормель, В. Ємець, М. Литвин, А. Бондаренко, М. Завадський, О. Єременко та багато інших. На особливу увагу тут заслуговує праця В. Кушпета «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)». Не можна оминати увагою й недавній фільм режисера Олеся Саніна «Поводир» про одну з найбільш трагічних сторінок в історії українського кобзарства.

Те, що образ кобзаря є у нас наскрізним у народній та авторській творчості, а також те, що його в сучасній гуманітаристиці досліджують музикознавці, фольклористи, літературознавці, філософи, культурологи говорить про ознаки його як образу *архетипного*. Саме рецепцію його у літературу XIX століття в такій якості й маємо на меті дослідити.

Спочатку коротко визначимо семантичні рамки кобзарства як явища у народній культурній традиції.

Кобзарство, або «*кобзарське мистецтво*» (термін започаткував Гнат Хоткевич) — своєрідний мистецько-світоглядний феномен української культури, позначений національною специфікою та що ґрунтується «на фундаменті традиційного виконавства» [8, с. 15].

Стосовно творчої складової цього феномену, то варто акцентувати: визначальною рисою її є те, що первинно кобзарі були творцями та виконавцями насамперед поетичного епосу — історичних пісень і, особливо, дум, яких не виконували інші народні співці. Зважаючи на це, О. Єременко визначає «етнічний концепт» кобзаря як людини, «яка виконує думи, інтелектуально і естетично урізноманітнює етос народного побуту, його буденне життя» [2]. Пізніше дослідниця уточнює, що кобзар може виконувати, окрім дум, ще й пісні (духовні й світські) та, «розважаючи реципієнтів, впливає на національне і моральне самоусвідомлення їх як українців» [3], з чим можна цілком погодитися.

Стосовно дум як провідного кобзарського жанру відомо, що у народі їх називали «плачами» (через це початок твору називається «заплачкою»). Зі спогадів очевидців знаємо, що насправді при виконанні дум співці, вкладаючи всю емоцію у твір, іноді плакали і викликали таку ж реакцію у слухачів.

Щодо виконання кобзарями духовних пісень (молитов і псалмів) можна зазначити: це також була не маловажлива сторінка їх виконавського мистецтва, оскільки всі вони були людьми глибоко віруючими. Тому, збираючи матеріали для фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси» в середині XIX століття, П. Куліш зазначив, що кобзарська дума і пісня у тогочасному суспільстві «заступали... друге місце після піднесення душі до Бога в молитві» [6, с. 191].

Третьою складовою виконавського репертуару кобзарів була розважальна музика, яка займала у їх творчості другорядну роль. Досить переконливо-ілюстративними тут видаються рядки із поезії Т. Шевченка «Перебендя»:

Отакий — то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває Чалого —
На Горлицю зверне, З дівчатами на вигоні —
Гриця та веснянку,
А у шинку, з парубками —
Сербина, Шинкарку
З жонатими на бенкеті
(Де свекруха злая) —
Про Тополю, лиху долю,
А потім — У гаю,
На базарі — про Лазаря,
Або, щоб те знали,
Тяжко-важко заспіває,
Як Січ Руйнували [9, с. 52].

Як явище кобзарство не є чимось одновимірним, незмінним. З часів свого виникнення і до сьогодні воно переживало різні етапи свого розвитку. Трансформувавшись із знищенням козацтва у XVIII–XIX столітті майже виключно у ремесло суто сліпих представників суспільства, воно не втратило свого морального-етичного забарвлення.

Саме завдяки мандрівному способу життя, духовно-епічному репертуару та високому моральному статусу в суспільстві образ кобзаря у народній культурній традиції (що пізніше рецептувало в літературну творчість) за основними своїми ознаками співвідноситься з юнгівським архетипом «Мудрого Старого», який є одним із найбільш значимих для людини і має універсально-міфологічні виміри. Природна, духовно-творча й поведінкова матриця образу кобзаря відповідає переконанням вченого про те, що етична складова характеру «Мудрого Старого» робить його зрозумілим для суспільства, оскільки образ несвідомого конкретизується найбільше через моральні людські якості.

Якщо розглядати місце кобзаря на рівні образної системи в контексті міжгалузевого універсального концепту «Дім — Поле — Храм», що його С. Кримський вивів у площину архетипових характеристик української культури [5], то можна стверджувати, що він є представлений у кожному із цих буттєвих топосів, і саме завдяки своїм архетипним ознакам. Щоправда, на різних етапах розвитку кобзарства як явища простежується більша прив'язаність до того чи іншого топосу. Наприклад, у «козацький» період побутування, який можна вважати розквітом кобзарського мистецтва, він відповідає більше топосу «Поле», відображаючи парадигму понять, які на той час його представляють: «степ» — «Запорізька Січ» — «козацька вольниця» — «військові походи» — «епос». Після скасування Січі, ставши, можна сказати, виключно мистецтвом (і засобом для існування) незрячих представників суспільства, вони змінюють парадигму понять у топосі «Поле» на: «мандрування» — «заробіток» — «епос» — «духовні пісні», втративши при цьому іпостась «воїна-барда». Разом з тим, багато кобзарів у цей період починають вести осідлий спосіб життя чи то повністю, чи мандруючи лише у теплу пору року на територіях, що регламентувалися кобзарськими братствами, таким чином надаючи перевагу топосу «Дім». В цей же час у їх виконавському репертуарі епос усе частіше поступається духовним пісням (псалмам), які кобзарі виконують здебільшого біля церков у храмові чи загалом святкові дні, закликаючи люд до віри в Бога, доброти, милосердя та милості, а отже, апелюючи до топосу «Храм».

Як відомо, архетипи та архетипні образи розкривають психологічні константи людства, що проявляється насамперед у міфологічних структурах, використанні традиційних тем, образів та їх індивідуально-творчому відображенні. Тому архетип кобзаря як міжлокусного представника — «Мудрого Старого» — надзвичайно цікаво проявився в літературній творчості 30–60-х років XIX століття. У згаданих творах П. Куліша й Т. Шевченка фактично відображено два періоди побутування кобзарства на Україні — «козацький» та «післякозацький». Знаковим іглибоко символічним є вже те, що обидва автори у своїх творах традиційно не називають кобзарів особовим іменем, а лише так, як називав їх сам народ.

Назва «божий чоловік» («Чорна рада» П. Куліша) свідчить насамперед про духовну вищість, мудрість, жертовність і, як бачимо з роману, незвичайність цих представників соціуму, котрі виступають «посередниками між Богом і людьми», до котрих за порадою звертаються навіть козацька старшина та священики. Очевидно, таке ставлення до мандруючого кобзаря сформувалося у свідомості українців набагато раніше, під впливом культу предків та міфологізації гостя. Адже будь-який мандрівник — це «чужий», котрий піддавався небезпекам лімінальної зони — дороги, а тому на час подорожі ставав межевою істотою — гостем, людиною, яка, подібно полазнику, усвідомлювалася як представник «того» світу або принаймні

мала стосунок до нього. Зображений у романі П. Куліша, як і в згаданий поезії Т. Шевченка, кобзар постійно знаходився у дорозі. Тому виходить, що весь час був гостем, бо приходив із гостинця-шляху-дороги. Саме з цим, очевидно, пов'язувалося те, що часто він виділявся деякими рисами, які були недоступні та незрозумілі іншим членам суспільства і які як можна більше наближають цей образ до архетипу «Мудрого Старого»: «Звався божим чоловіком сліпий старець-кобзар. Темний він був на очі, а ходив без поводиря, у латаній свитині і без чобіт, а грошей носив повні кишені... Іще до того знав він лічити усілякі болісті і замовляти усякі рани. Може, він помагав своїми молитвами, а може, і своїми піснями» [7, с. 147].

Дещо лірично-лаконічно, але з таким же підтекстом характеризує свого «перебендю» і Т. Шевченко:

Отакий-то Перебендя,
Старий та химерний:
Заспіває, засміється,
А на сльози зверне [9, с. 52].

Що стосується самої лексеми «перебендя», то Л. Ф. Кодацька у передмові до «Кобзаря» 1983 року видання пояснює, що перебендя — це «людина, що вміє весело, дотепно розповідати і співати» [4, с. 593]. У «Словарі української мови» Б. Грінченка лексема «перебендя» трактується як «балагур», «капризник», «привередник», тобто «дивак», «химерник» [1, с. 108]. Відомий також факт, що Т. Шевченко використовував псевдонім «Перебендя» для підписування листів, що свідчить про особливу близькість поету цього персонажа, з яким він себе підчас отожднював.

В обох аналізованих художніх творах ненав'язливо, але дуже чітко акцентовано на рисах кобзаря як архетипного образу української культури, що склалися в національній культурній традиції: мудрість, самозаглиблення, філософізм. З приводу цього у «Чорній раді» автор пише про те, що «в його пісня лилась, як чари, що слухає чоловік і не наслухається... Співуючи пісню, од серця голосить і до плачу доводить, а сам підведе вгору очі, неначе бачить таке, чого видющий зроду не побачить» [7, с. 148]. Таку ж трансцендентність спостерігаємо і в образі Шевченкового Перебенді:

... Старий заховавсь
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмахав,
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,
То серце по волі з Богом розмовля,
То серце щебече Господню славу,
А думка край світа по хмарі гуля [9, с. 52].

Перебування «в степу на могилі, щоб ніхто не бачив» посилює ефект спілкування кобзаря з предками і космосом, тобто внутрішньої медитації, коли, позбавленому зору, йому відкриваються інші канали бачення світу, не властиві пересічним людям.

Якщо звернутися до роману П. Куліша, то можемо стверджувати, що письменник надзвичайно глибоко занурився у стихію і загалом епоху козаччини, невід'ємною національною складовою якої був кобзар. У творі простежується й суттєва відмінна риса «божого чоловіка» від Шевченкового «Перебенді» — це жертвність. Маючи грошей «повні кишені», він, як уже згадувалося, «у латаній свитині і без чобіт», а за гроші «викупляв невольників із неволі». Саме «за тее-то за все поважали його козаки, як батька, і хоть би, здається, попросив у кого останню свитину з плечей за викуп невольника, то й тому оддав усякий...» [7, с. 148]. Окрім того, у романі П. Куліша кобзар більше виступає як член соціуму, він зображений постійно в оточенні інших, серед козацтва, його слово вагоме у вирішенні питань навіть державної ваги. Можливо, автор у романтичному ключі дещо ідеалізує цей образ (наближаючи цим ще більше до архетипу «Мудрого Старого»), але він ні разу не називає його ні старцем, ані жебраком, бо той насправді не старцює, ані жебракує, тому не викликає жалості, а більше — повагу.

Кобзарі були серед побратимів і в години дозвілля, під час перепочинку, і навіть у походах, нагадуючи своїми піснями та думами біль рідної землі, збуджуючи їхні найкращі патріотичні порухи душі. П. Куліш у вищезазначеному романі описує епізод про те, як козаки, навіть обідаючи, слухали кобзарський спів: «Два кобзарі, сидючи навпроти їх, іграли усяких лицарських пісень про Нечая, про Морозенка, Перебийноса, що здобули по всьому світі несказанної слави; виспівували і про Берестейський рік, як козаки бідовали да, бідуючи, серця собі гартували, — і про степи, і про Чорне море, і про неволю і каторгу турецьку, і про здобич та славу козацьку; те усе поважним словом перед товариством викладавали, щоб козацька душа і за трапезою росла угору» [7, с. 104].

Виводячи образ кобзаря, Божого чоловіка, П. Куліш у романі «Чорна рада» часто використовує принцип антитези, різкого протиставлення. Тому кульмінаційною точкою, вершиною при зображенні цього образу у творі є розмова Божого чоловіка із молодим Петром Шраменком. Усвідомлюючи суєту земного буття, примарність політичних перипетій, кобзар прагне звеличити людську душу, бачить щастя людини в її праведності. Це для нього найголовніше, тому й нічого не значать в його житті ні гетьманство, ні багатство, ні слава. У розмові з Петром Божий чоловік зауважує: «...А праведному чоловікові якої в світі треба нагороди? Гетьманство? Багатство або верх над ворогом? Діти тільки ганяються за такими цяцками, а хто хоть раз заглянув через край світу, той іншого блага бажає... Немає, кажеш

нагороди? За що нагороди? За те, що в мене душа лучча од моїх ближніх? А се ж хіба мала милость Господня? Мала милость, що моя душа сміє і може таке, що іншому і не присниться?.. Інший іще скаже, що такий чоловік, як твій панотець, уганяє за славою! Химера! Слави треба мирові, а не тому, хто славен. Мир хай навчається добру, слухаючи, як оддавали жизнь за людське благо, а славному слава у Бога!» [7, с. 153].

Натомість Шевченків «Перебендя» більш самотній, відрізнений від суспільства не лише незрячістю, але і способом життя та своїм становищем серед знедолених (інший соціум) людей, які часто сприймають його спів і загалом присутність саме як старцювання.

Попідтинню сіромаха
І днює й ноче;
Нема йому в світі хати;
Недоля жартує
Над старою головою,
А йому байдуже;
Сяде собі, заспіває:
«Ой не шуми, луже!»
Заспіває та й згадає,
Що він сиротина,
Пожуриться, посумує,
Сидячи під тином [9, с. 51–52].

Тому він ховається зі своїми думками «в степу на могилі, щоб ніхто не бачив», бо хоч і люблять його люди, але люблять за те, що «він їм туту розганяє». «Перебендя» подібно Кулішовому «божому чоловіку», пізнавши смисл людського буття, у цьому знедоленому, кріпацькому бездіяльному соціумі почувається самотнім:

Його на сім світі ніхто не прийма.
Один він між ними, як сонце високе.
Його знають люде, бо носить земля;
А якби почули, що він, самотній,
Співа на могилі, з морем розмовля, —
На Божее слово вони б насміялись,
Дурним би назвали, од себе б прогнали [9, с. 53].

Фактично показовим тут є конфлікт митця і його оточення, і поет схвалює таке усамітнення, а щоб його «не цурались», радить догоджати навіть багатим, тим самим показуючи безправ'я у тогочасному суспільстві не лише кобзарів, але й загалом простого люду:

Добре єси, мій кобзарю,
 Добре, батьку, робиш,
 Що співати, розмовляти
 На могилу ходиш!
 Ходи собі, мій голубе,
 Доки не заснуло
 Твоє серце, та виспівуй,
 Щоб люде не чули.
 А щоб тебе не цурались,
 Потурай їм, брате!
 Скачи, враже, як пан скаже:
 На те він багатий [9, с. 53].

Зорієнтований на свій час, свою дійсність, Т. Шевченко фактично розкриває дві можливості побутування у ній народних співців: перша — це спосіб мандрівний (або напівмандрівний чи напівосілий) як шлях важчий, проте котрий ще зберігає залишки традицій мудрих народних «рапсодів» козацької доби, як головний герой поезії «Перебендя»; друга (не численна, не традиційна, проте одиничними випадками, все ж, представлена) — ніби напророчена, прямо не змальовується автором, проте в останніх рядках простежується. Це талановиті співці, які, аби вижити, змушені догоджати усім «багатим», пристосовуватись. Окремі з них навіть досягли високих титулів (подібно кобзареві Розуму, що «потураючи» цариці, став графом Розумовським), проте втратили при цьому риси «Мудрого Старого», тим самим перетворившись на простих талановитих виконавців.

Порівнявши зображення кобзаря у зазначених двох різножанрових творах, що тяжіють до зображення двох різних хронотопів та відповідають народному баченню цього образу, хоч і не позбавлені рис авторського художнього осмислення в романтичному ключі, можемо зробити наступні висновки: 1) оскільки через зазначений архетипний образ у літературі 30–60-х років XIX століття, зокрема, в аналізованих творах, відображено побутування кобзарства в Україні у різні часові проміжки (XVII та XIX століття), то в них чітко простежуються форми його трансформації у часі та просторі, фактично від «божого чоловіка» до «перебенді» з притаманними їм рисами, про що йшлося вище; 2) при зміні суспільного середовища побутування кобзарства як явища, відповідно, і статус народного співця у народній культурній традиції змінюється, проте сталою домінантою залишається його архетипно-трансцендентні риси «Мудрого Старого»; 3) багатовекторні рецептивні зв'язки зазначених авторських творів із народним баченням архетипного образу кобзаря надзвичайно глибокі та свідчать про «внутрішній», справді «генетичний» фольклоризм цих творів.

Список літератури

1. ГРІНЧЕНКО, Б.: *Словарь української мови*. В 4-х томах. Зібрала редакція журналу «Кієвская Старина», т. 3, Київ 1909.
2. ЄРЕМЕНКО, О.: *Історичні і літературні параметри кобзарства як культурологічного феномена: Шевченкова інтерпретація*. In: Електронний ресурс: http://elibrary.kubg.edu.ua/4865/1/O_Yeremenko_29_5_14_konf_IS.pdf
3. ЄРЕМЕНКО, О. *Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу*. In: [PDF] із сайту: [irbis-nbuv.gov.ua\[...\]](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgiirbis_64.exe?...) cgiirbis_64.exe?...
4. КОДАЦЬКА, Л. Ф.: *Примітки*. In: Шевченко, Т.: *Кобзар*. Дніпро, Київ 1983, с. 591–634.
5. КРИМСЬКИЙ, С.: *Архетипи української ментальності*. Наукова думка, Київ 2006, с. 273–301.
6. КУЛІШ, П.: *Записки о Южной Руси*. У двох томах. Т. 1. Дніпро, Київ 1994 (Репринт 1856–1857 pp.).
7. КУЛІШ, П.: *Чорна рада. Хроніка 1663 року*. Твори в двох томах. Т. 2. Дніпро, Київ 1989, с. 5–153.
8. КУШПЕТ, В.: *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)*. Темпора, Київ 2007.
9. ШЕВЧЕНКО, Т.: *Перебендя*. In: Шевченко, Т.: *Кобзар*. Дніпро, Київ 1983, с. 51–53.

From the “God’s Man” to “Perebendya”: Reception of Archetype Image of Kobzar in Ukrainian Literature 1830–1860s

Zhanna Yankovska

In the present article author presents an attempt to trace the form of reception of the archetype image of kobzar in Ukrainian literature 1830–1860s. The significant literary works of such reception were two works of different genres—P. Kulish’s historical novel “The Black Council” and T. Shevchenko’s poetry “Perebendya”.

Key words: archetype image of kobzar, reception, transformation, P. Kulish’s novel “The Black Council”, T. Shevchenko’s poetry “Perebendya”.

От «божьего человека» к «перебенде»: рецепция архетипического образа кобзаря в украинской литературе 30–60-х годов XIX века

Жанна Янковская

В статье сделана попытка проследить формы рецептивного отображения архетипического образа кобзаря в украинской литературе 30–60-х годов XIX века. Знаковыми для этого можно считать два разножанровые произведения указанного периода — исторический роман П. Кулиша «Чёрная рада» и поэзию Т. Шевченко «Перебендя».

Ключевые слова: архетипический образ кобзаря, рецепция, трансформация, роман П. Кулиша «Чёрная рада», поэзия Т. Шевченко «Перебендя».

Юлія Яценко

Діалог рустикальної й модерної традицій в письмі Е. Андіївської

Статтю присвячено осмисленню царин колективної (рустикальної) та індивідуально-особистої (модерної) свідомості у творчому феномені Е. Андіївської на матеріалі збірки «Казки».

Ключові слова: традиція, новаторство, рустикальність, модерність, казка.

Поняття рустики та рустикальності (від лат. *rusticus* — сільський, простий, грубий) охоплює різні галузі мистецтва, кожна з яких надає йому свого неповторного значення чи значеннєвого відтінку. Зокрема, в архітектурі рустика — це декоративний прийом оздоблення стін необтесаним камінням [18]. У цьому випадку «рустика» є синонімом натуральності. Дослідники відносять зародження рустикального стилю до кінця епохи варварства, періоду, коли в примітивній свідомості людини почали проявлятися перші засяги мистецтва як особливої форми духовного досвіду. Відтак, ще один значеннєвий відтінок рустикальності: первісний, первозданий.

У латино-російському словнику спільнокореневим словам *rūsticitās*, *rūsticulus* та *rūsticus*, окрім значень «селянський» та «сільський», відповідають також: 1) простий, простодушний; 2) незграбний, грубий; 3) сором'язливий, наївний [2]. Тлумачні словники англійської мови подають синоніми поняття *rustic*, серед яких: *austere* — невибагливий, простий; *homey* — той, що нагадує рідну домівку, домашній; *picturesque* — колоритний; *primitive* — примітивний, кореневий, *honest* — справжній, автентичний [20].

Отже, проаналізувавши наявні значеннєві відтінки поняття рустикальності, спробуємо подати його визначення. Рустикальність — звернення до першооснов, первісної культури, до етнічних коренів, а також тяжіння до простоти, щирості, автентичності та первозданності.

Свого часу Ю. Шевельов під поняттям рустикальності розумів «комплекс приналежності до української стихії й культури» й «комплекс самотійництва» [19, с. 179]. Він не дав чіткого визначення цьому поняттю,

однак практично поставив проблему співвідношення рустики й модерності. Можна сказати, як проникливий гуманітарій, Ю. Шевельов цим концептом надібав непроминальну проблему в її українській етноментальній специфікації.

Пізніше В. Моренець [8] застосував цей концепт для аналізу гілок поезії другої половини ХХ століття, серед яких він виокремлює рустикальну течію. В. Моренець наголошує, що, рустикальна стильова течія і світоглядно, й ідеологічно виростає з багатовікової практики мудрого побутування простої людини в земному лоні, адже *«всуціль зіперта на досвід духовно-практичної екзистенції роду та народу»* [8, с. 369].

Що важливіше, науковець звертає увагу на необхідність розгляду рустикальності в корелятивній парі «рустикальність/модерність»: *«Рустикальне й модерне не рознесені по часовій площині відповідно в минуле і сучасне, а з усім своїм лихим і добрим завжди містяться в самотеперішньому. Рустикальне і модерне не рознесені по просторовій площині в «периферію» і «центр», а усе своє лихе і добре оприявнюють і там, і там...»* [8, с. 88].

У своїй студії В. Моренець наводить за приклад творчість Нью-Йоркської групи, яка в усіх авангардних актах була пов'язаною саме з рустикальною традицією, — через її крайнє й тотальне неприйняття. Чим дужче вона ними «відчувалася», тим радикальніших форм набувала їхня художня цій традиції альтернатива [7, с. 52].

Особливо цікавою з позиції діалогу «рустикальність/модерність» вбачаємо творчість однієї з учасниць Нью-Йоркської групи (яка, однак, категорично заперечує цей факт!) — Емми Андіївської.

Вона мешкає в Німеччині, є громадянкою Сполучених Штатів, однак ще з раннього дитинства свідомо й безапеляційно обрала «українськість»: *«Я з 12 років за межами України, і знайомі ніяк не можуть збагнути, чому я не вибрала німецької, англійської, російської чи французької мови, замість «неперспективної». — Вибрала з любови до України. З обурення за паплюження «рабів німих». Адже людина, яка хоч трохи шанує себе, завжди на боці покровджених»* [3, с. 118].

Мисткиня, «не плазує заради вічності»: *«Все зроблю, поки живу, щоб Україна існувала. [...] На жаль, я не мільярдер і не політик, але я творю державу в слові, і це єдине, що можу»* [6]. Письменниця, дистанційована від Батьківщини, витворює її в мистецтві та свідомості: *«Я свою Україну ношу, як слимак свою хатку, я в ній живу — інакше би я пішла в інші культури, як багато хто з-поміж дуже талановитих людей»* [15, с. 13].

На сьогодні коротка прозова спадщина Е. Андіївської (та її казки зокрема) ще не набули ґрунтового дослідження з боку літературознавців. Утім, на наш погляд, глибина їх філософського звучання, моральні й етичні проблеми, які зачіпає авторка, вартують окремої розмови й тому є предметом нашого дослідження, а його метою — осмислення царин колективної

(рустикальної) й індивідуально-особистої (модерної) свідомості у творчому феномені Е. Андіївської, що яскраво виражено в збірці «Казки».

Наблизились до вивчення казкової спадщини Е. Андіївської П. Сорока, В. Слапчук, Н. Заверталюк, І. Зимомря, Л. Тарнашинська. Вони вивчали цей сегмент творчості мисткині в предметних рамках конкретної проблематики своїх студій. Однак, збірка не була самостійним об'єктом дослідницької уваги. На підставі їхніх принагідних зауваг хочемо виокремити своє проблемне поле — діалог рустикальної та модерної традицій у казкарстві Е. Андіївської.

П. Сорока відзначав наскрізну оригінальність і несподіваність казок та підкреслював, що вони не мають аналогів не тільки в українській, а й у світовій літературі. У казках перед читачем постає незвичний світ, де зустріються долі різних істот і предметів. Дослідник також звертає увагу на глибокий філософський підтекст казок, які розраховані, безперечно, на підготовленого читача [14, с. 147–148].

За адресною приналежністю — це казки, які мають «*подвійного адресата*» (за Н. Копистянською): дітей і дорослих, оскільки їх можна сприймати на декількох рівнях. Дітей зацікавлює властива казкам динамічність, напруженість зовнішньої дії та психологічно-моральна мотивація. Суспільно-політичні та філософські узагальнення ж розраховані на сприйняття дорослої людини, причому мислячої, начитаної, здатної схоплювати глибокий філософський зміст у алегоріях, умовних і фантастичних образах і символах [5, с. 88].

Л. Тарнашинська [17] відносить казки Е. Андіївської до «казок для дорослих» за їхнє філософське підґрунтя й великий моральний заряд. Їхні герої слугують трансляторами пошуку моральних опор та ціннісних орієнтирів письменниці. Здебільшого казки мають «силу» (за Г. Сковородою), яка резюмує моральний досвід авторки, що проектується на дії її персонажів. В. Слапчук, однак, акцентує увагу саме на чарівній домінанті творів і навіть рекомендує читати «Казки» Е. Андіївської дітям на ніч [12].

Л. Тарнашинська висловила справедливу думку про специфіку світогляду й поетичного відображення світу Е. Андіївської — «*на межі української фольклорної магії та західного модернізму*» [16, с. 132]. Щодо казок зауважимо: не лише українського фольклору. У них відчутні перегуки і з західноєвропейською казкою (зокрема Г.-Х. Андерсена), і зі східною казковою традицією, насамперед арабською пам'яткою «Тисяча й одна ніч». Від західного модернізму — у них розгорнута система архетипів і міфологем, які творять потужний пласт асоціацій та алюзій, ключових у вираженні авторської філософії людини та життя.

Українське начало письменниці втілюється в її казках у яскравих образах, неповторних метафорах, порівняннях, які тісно пов'язані з національною поетикою. Спостерігаємо його, зокрема, на рівні окремих ремінісцен-

цій чи фольклоризмів. Е. Андіївська активно апелює до асоціативно-емоційної пам'яті етномаркованих образів і символів. Її тексти наповнені назвами побутово-прикладних реалій, рослинами-символами, орнітосимволами, алюзіями, асоціаціями. Варто також відзначити, що власне звертання письменниці до уснопоетичного жанру казки виказує в ній глибоку закоріненість у фольклорну традицію українського народу. Адже автор літературної казки є безпосереднім носієм життєвих цінностей народу, до якого він належить. Авторська казка є одним із основних провідників і зберігачів фольклорної традиції суспільства.

Н. Копистянська зазначала, що в літературі рідко можна чітко визначити певний твір одним словом «казка». Частіше казка виступає як складова частина жанрового означення твору: новелістична, або побутова казка, драма-казка, роман-казка, казка-притча, казка-памфлет і т. ін. [5, с. 90]. Жанрові дефініції казок Е. Андіївської різноманітні: від психологічної казки-новели (І. Зимомря) [4, с. 59] до казки-притчі (Н. Смірнова) [13, с. 108]. У текстах письменниці поєднуються окремі ознаки літературної, філософської, народної казки, байки, новели, легенди, притчі. А І. Зимомря навіть «відчуває» у них *«голос давньоіндійської мудрості дзен-буддистських коанів — парадоксальних інтелектуальних задач — у сполучі зі специфікою національної ментальності українського народу»* [3, с. 55].

Твори збірки побудовані за основними принципами структури казок: кумулятивне розгортання сюжету, схематизм фабули, система випробувань героя на шляху до істини, алегоризм образів тощо. Крім того, «Казкам» Е. Андіївської властиві структурні елементи, що належать до «міграційних» факторів жанру казки: зачин, кінцівка, що несе в собі мораль, а також числова символіка. Однак навіть ці сталі елементи, пропущені через призму «Я» мисткині, набувають неповторного авторського «голосу».

Серед зачинів казок Е. Андіївської є традиційно українські: *«жив колись на світі чоловік...», «був колись на світі чоловік...», «колись однієї днини...», «одного разу...», «якось трапилося...», «колись так сталося...»*. Однак, є й незвичні: *«сталося це тоді, коли ще рука мала сім пальців, на небі оберталось сім планет, а кожній людині дано було сім долів»* [1, с. 22]¹, *«коли ще кожне створіння на землі щотижня ходило звітувати Творцеві про свої діла...»* [с. 64], *«колись в одному зі світів, що виникають і поринають в небуття з веління Всевишнього...»* [с. 90].

Н. Копистянська зазначала: *«Світотворення в народній казці підпорядковується тому, «як повинно бути», а в авторській починає переважати суперечність між «як повинно бути» і «як є», перемога добра над злом піддається сумніву, звідси нещасливі і навіть трагічні кінцівки»* [5, с. 88–89]. Сюжетам Е. Андіївської на противагу традиційному для народної казки фінальному

¹ Далі вживатимемо лише сторінку зі збірки — Ю. Я.

благополуччю нерідко притаманна саме трагічна розв'язка. Це авторський підхід, спрямований на наближення до життя у всіх його проявах.

Власнеавторським відкриттям у царині казкарства є підхід Е. Андіївської до дидактичної складової казок. Якщо, до прикладу, у байках-притчах Г. Сковороди основні моральні узагальнення викладені в «силі» й мають однозначне тлумачення, то в казках Е. Андіївської у висновках та коментарях до казки постають різнотлумачення однієї й тієї ж події. Кожну розказану казку оповідачі (шакал та бляшанка) коментують та інтерпретують по-своєму. Наприклад: *«Може так, а, може, й ні. Це залежить від перетворень у самій живій істоті... / Ти справді певна, що це саме так?»* [с. 37]. Або: *«А хіба це не так? Надзвичайне трапляється щомиті, тільки ми його не помічаємо. / А, може, воно не трапляється? / Трапляється. Ось слухай...»* [с. 58]. Письменниця вустами своїх героїв проголошує: *«...мені не хотілося б нікого повчати»* [с. 102], бо *«...зрештою, ти сам маєш голову на плечах»* [с. 124]. Це надає казкам незавершеної багатоплановості, змістової глибини, психологізму та зумовлює варіативність тлумачень.

В українських народних казках магічною силою наділено числа три, сім, дев'ять і дванадцять. Із цього погляду Е. Андіївська загалом дотримується традиційної для української казки форми застосування числової символіки: за сімома замками [с. 91], сім пальців, сім планет, сім доль людини [с. 22], три подарунки [с. 39], три обов'язки-випробування [с. 49], три хлібні кульки [с. 61].

Показовою рисою казок письменниці є антропоморфізм. Звірі, птахи, комахи, дерева, явища природи в Е. Андіївської воліють говорити людською мовою, а не своїми природними звуками. Окрім того, усі сили та явища природи наділені певними рисами людської психіки. Природа постає дзеркалом людської душі, що властиво українському національному характеру впродовж віків.

І. Фізер свого часу наголошував, що саме у мові творів Е. Андіївської *«існує своєрідність української дійсності»*, адже вона *«відлунює глибинний шар української стихії, витікає з єдиного потоку української колективної свідомості»* [9, с. 171]. До словесно-образних маркерів української рустикальної культури в текстах «Казок» зараховуємо, зокрема: назви рослин: *мак, гарбуз, смерека, дуб* [с. 49], *будяк* [с. 95]; назви птахів: *орел* [с. 64], *сиворакша* [с. 49]; побутовізми: *баня́к* [с. 51], *шва́йка* [с. 87], *канчук* [с. 99]; етнографізми: *пундики, паляниці* [с. 49], *пиріжки з квасолею та м'ясом* [с. 49]; історизми: *пан, панщина* [с. 16]; фразеологічні одиниці: *замакі́трилося* в голові [с. 46].

Б. Рубчак зазначав, що від своєї першої збірки Е. Андіївська щораз далі йде *«до серця народної мови»* [10, с. 46], яка *«всією своєю морфологічною, синтаксичною та фонетичною структурою [...] тяжіє до живого просторозмовного мовлення»* [8, с. 376]. Тож знаходимо в текстах казок багатий запас просто-

річ: *шерéпа* [с. 93], *цямрина* [с. 11], *паті́к* [с. 40], *баю́ра* [с. 88], *набратися мо́ці* [с. 50]; розмовної лексики: *трюхикати* [с. 96], *дрю́ччя*, *швендіати* [с. 87], *ворохобник* [с. 22], *колінкувати* [с. 16], *окошитися* [с. 49], *чукикати* [с. 49], *торсатися* [с. 49], *ре́йвах* — [с. 49], *озі́я* [с. 123].

Казки письменниці багаті на діалектизми, які підкреслюють глибоку обізнаність мисткині в реаліях життя різних регіонів України: *гути́рка* — розмова [с. 109], жодного *хосéну* — жодної користі [с. 50], *захла́нний* — жадібний [с. 94], *напа́стувальники* — нападники [с. 120], *п'ястук* — кулак [с. 120].

На рівні поетики твору рустикальність виявляється в повсякчасному тяжінні до притчевості, повчальності, дидактичної алегоричності, широкого використання умовних художніх форм з арсеналу народної творчості [8, с. 370]. Мовотворчість Е. Андіївської постає саме з живої магми народної ідіоматики й фразеології. Маємо на увазі всю масу передаваних з роду в рід приказок, прислів'їв, ідіом, фразеологізмів тощо. Ці сталі мовні форми та звороти, взяті безпосередньо з живого просторозмовного мовлення, є «*консервантами духовно-практичного досвіду*» [8, с. 378] українського народу. Кристалізовані та «шліфовані» часом ці сталі мовні конструкції акумулюють у собі моральний і житейський досвід народу, а їх використання актуалізує цей досвід й утверджує невмирущість носія цього досвіду, — наголошує В. Моренець [8, с. 382].

Серед них: *бувати в бувальцях* [с. 38]; *ні сіло, ні впало* [с. 45]; *урвався терпець* [с. 93]; *зводити кінці з кінцями* [с. 11]; *вгору глянути ніколи* [с. 11]; *не давати промитої води* — не давати спокою [с. 51]; *тримати у чорному тілі* — суворо поводитися з ким-небудь, примушувати багато працювати, погано годувати і одягати [с. 95]; *вбиватися в колодочки* — виростати, ставати дорослим [с. 23].

Є в текстах і власне авторські ідіоми, які відтворюють національний характер та світовідчуття: *недоці́льно шукати ска́рбу там, де ти його не зако́пав* [с. 14]; *у неща́сті людина хапа́ється і за соломину, яка зда́ється тоді більшо́ю від колоди* [с. 44]; *до достатку людина хутчі́й зве́кає, ніж до злидні́в* [с. 54]; *ма́лі причи́ни мо́жуть ма́ти вели́кі наслідки* [с. 130]; *замі́тати кимось всі ку́ти* — принижувати [с. 92]; *тарі́лки переверта́ються* (синонімічне до «все на світі мінливе») [с. 15].

Ще однією ознакою мовотворчості Е. Андіївської є послугування давніми, напівзабутими словами, чи-то «словниковими холодинами», мовними раритетами, які в «глибині бездонній пролежали глухі віки й, повернувшись до нас, оживають свіжим, незагальним змістом» [11, с. 343]. Письмениця повертає до вжитку численні застарілі та рідковживані українські слова: *посі́лість* — володіння [с. 45]; *сиду́ха* — жінка, що займається дрібною приватною торгівлею на ринку чи на вулиці [с. 40]; *гевáл* — груба некультурна людина [с. 48]; *пе́щеник* — печене дитя [с. 48]; *опу́ка* — м'яч [с. 87]; *справуватися* — успішно виконувати яку-небудь роботу [с. 111]; *парсу́на* —

обличчя [с. 119]; *достойник* — особа, що має вищий духовний, військовий чин або займає керівну урядову посаду [с. 122]; *румак* — старовинна назва породистого верхового коня [с. 115]; *рундук* — відкритий або критий прилавок для роздрібної торгівлі [с. 40].

Своїми стилістично-образними та жанровими шуканнями мисткиня оживлює українську поетику, активізує глибинний потенціал національної метафорики й символіки. Окреслені риси казкової спадщини Е. Андіївської свідчать про глибокі національні корені її світовідчуття. У них виразно проявляється власне українська чуттєвість і традиційні ціннісні орієнтації.

Водночас Е. Андіївська — сміливий новатор, який пішов далеко вперед за свій час. Її творча «мозаїка» світу зібрана з елементів найрізноманітніших, часом взаємовиключних, філософсько-естетичних систем, внаслідок чого її мистецький набуток є явищем унікального культурного синтезу. Неординарність та унікальність казок Е. Андіївської полягає у збалансованому поєднанні питомо національного начала, рустики, традиції з модерними експериментами письменниці.

Обмежені рамками даної розвідки, у майбутніх дослідженнях прагнемо продовжити та поглибити аналіз діалогу «рустикальність/модерність» на концептуальному (проблемно-тематичне поле) та образному (система образів) рівнях казок та новел письменниці.

Список літератури

1. АНДІЄВСЬКА, Е.: *Казки*. Зерна, Париж–Львів–Цвікау 2000.
2. ДВОРЕЦКИЙ, И.: *Латинско-русский словарь*. Русский язык, Москва 1976.
3. ЗИМОМРЯ, І.: *Проза Емми Андіївської: психологічний дискурс*: дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград 2004.
4. ЗИМОМРЯ, І.: *Романи Емми Андіївської: психологічний дискурс*. Коло, Дрогобич 2004.
5. КОПИСТЯНСЬКА, Н.: *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. ПАІС, Львів 2005.
6. КСЬОНДЗИК, Н.: *Емма Андіївська: «Кацапендія — це наша проблема»*: <http://litakcent.com/2009/04/22/emma-andijevska-kacapendija-%E2%80%93-ce-nasha-problema/>.
7. МОРЕНЕЦЬ, В. П.: *Нью-Йоркська група: інтродукція до нових полемік на давні теми*. In: *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2007, с. 43–53.
8. МОРЕНЕЦЬ, В.: *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Аграр Медіа Груп, Київ 2010.

9. *Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі*. Видавництво Канадського інституту українських студій, Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава 1993.
10. РУБЧАК, Б.: *Поезія антипоезії*. Ін: *Сучасність*, 1968, № 4, с. 44–55.
11. СЛАБОШПИЦЬКИЙ, М.: *Не загублена українська людина (55 портретів з української діаспори)*. Ярославів вал, Київ 2004.
12. СЛАПЧУК, В.: *В очікуванні на інквізitora*. Волинська обласна друкарня, Луцьк 2003.
13. СМІРНОВА, Н.: *Притчевість творів Г. Сковороди та літературних казок ХХ ст.: типологічний аспект*. Ін: *Переяславські Сковородинські студії*. Переяслав-Хмельницький 2011, с. 106–110.
14. СОРОКА, П.: *Емма Андіївська: Літературний портрет*. Стар Софт, Тернопіль 1998.
15. ТАРНАШИНСЬКА, Л.: *Вернісаж Емми Андіївської*. Ін: *Дзеркало тижня*, 30 липня, 2005, с. 13.
16. ТАРНАШИНСЬКА, Л.: *Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. Пульсари, Київ 2001.
17. ТАРНАШИНСЬКА, Л.: *«Світ — все ще є...», або Парадокси Емми Андіївської*. Ін: *Vсесвіт*, 2001, № 3–4, с. 109–111.
18. УШАКОВ, Д.: *Толковый словарь русского языка*. ОГИЗ, Москва 1935–1940. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ushakov-online.ru/letter/18/30/>
19. ШЕВЕЛЬОВ, Ю.: *Я — мене — мені... (і довкруги): Спогади: [У 2 т.]*. Вид. часопису «Березіль», Харків; Вид-во М. П. Коць, Нью-Йорк 2001. Т. 1.
20. Thesaurus: <http://thesaurus.com/browse/rustic?posfilter=adjective>.

Dialogue of Rustic and Modern Traditions in Works by E. Andievska

Yuliya Yashchenko

The paper considers the collective (rustic) and individually-personal (modern) spheres of consciousness in the creative phenomenon of E. Andievska on material of collection "Tales".

Key words: tradition, innovation, rustic, modern, fairy tale.

Диалог рустикальной и современной традиций в письме Э. Андиевской

Юлия Ященко

Статья посвящена осмыслению коллективной (рустикальной) и индивидуально-личной (модерной) сфер сознания в творческом феномене Э. Андиевской на материале сборника «Сказки».

Ключевые слова: традиция, новаторство, рустикальность, модерность, сказка.

Autoři — автори

1. **Бедрик Валерій**, аспірант Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: генологія та семіотика літератури, слов'янське бароко, курйозна поезія, синтез літератури та інших видів мистецтва.
E-mail: *bedrykvalerij@i.ua*, тел.: +380973799109
2. **Біляцька Валентина**, канд. філол. наук, доцент каф-ри української літератури, Дніпропетровського національного ун-ту імені Олеся Гончара (Дніпропетровськ)
Коло наукових інтересів: суч. укр. література, монументальна історична тематика, національні метатипи сучасного ліро-епосу (історичних романів у віршах), літературні фольклорні зв'язки
E-mail: *valentina.p@i.ua*, тел.: +380672836443
3. **Біляцька Вікторія**, аспірантка Дніпропетровського національного ун-ту імені Олеся Гончара (Дніпропетровськ)
Коло наукових інтересів: германістика
E-mail: *victoria.b@i.ua*, тел.: +380674504319
4. **Василько Зоряна**, канд. філол. наук, доцент каф-ри укр. прикладного мовознавства Львівського національного ун-ту імені Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: лінгвокраїнознавство, етнолінгвістика, мовотворчість Ліни Костенко, лексикологія, ідеографія
E-mail: *vassylko@franko.lviv.ua*, тел.: +380677792333
5. **Векуа Оксана**, канд. філол. наук, доц. каф-ри українознавства Національного університету харчових технологій (Київ)
Коло наукових інтересів: літературознавство, фольклористика
E-mail: *veku@ukr.net*, тел.: +380635823762
6. **Гаєв Тања**, магістр філол. наук, ст. лектор укр. мови філологічного факультету Белградського ун-ту (Сербія)
Коло наукових інтересів: порівняльне дослідження слов'янських мов в галузі фольклору, етнолінгвістики, укр. література та історія укр. літератури
E-mail: *scienciaipsa@gmail.com*, тел.: +381113017289, +38163392920
7. **Гаєвська Надія**, канд. філол. наук, професор каф-ри новітньої укр. літератури Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: історія укр. літератури к. XIX, XX, XXI століть
E-mail: *nmgaevska@ukr.net*, тел.: +380672398620

8. **Гаєвська Олена**, канд. філол. наук, асистент Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: Історія української, американської, японської літератур, проблема неоромантизму Йосано Акіно, Лесі Українки, Уїлі Кесер
E-mail: *olenasan20@yahoo.com*, тел.: +380672398620
9. **Гуляк Анатолій**, докт. філол. наук, професор каф-ри новітньої укр. літератури Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: жанрологія літературного твору, розвиток укр. малої прози к. XIX – поч. XX ст.
E-mail: *novitnya@ukr.net*, *a.guliak@ukr.net*, тел.: +380442393368 (роб.), +380503326380
10. **Драгойлович Юлія**, канд. філол. наук, лектор кафедри славістики філологічного факультету Белградського ун-ту (Сербія)
Коло наукових інтересів: сучасні укр. та сербська літератури, постмодернізм, фантастика
E-mail: *julybil@ukr.net*, тел.: +381112021742
11. **Жуковська Галина**, канд. філол. наук, доц. каф-ри новітньої укр. літератури Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: історія укр. літератури від давнини до сучасності, компаративні та інтертекстуальні зрізи укр. літератури, яскраві літературні феномени
E-mail: *gelena7g@gmail.com*, тел.: +380504105486
12. **Зарівна Теодозія**, письменниця, головний редактор журналу «Київ», член Спілки письменників України (Київ)
Коло наукових інтересів: поезія, проза, есеїстика, драматургія
E-mail: *teozar@ukr.net*, тел.: +380444837768, +380972811628
13. **Качак Тетяна**, канд. філол. наук, доц. каф-ри філології та методики початкової освіти, заступник директора Педагогічного інституту Прикарпатського національного ун-ту імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)
Коло наукових інтересів: теорія та історія укр. і світової літератури для дітей та юнацтва; літературознавчі дослідження, тенденції розвитку та художні особливості суч. укр. прози для дітей та юнацтва; літературна освіта та дитяче читання
E-mail: *tetiana.kachak@gmail.com*, тел.: +380990475972
14. **Кизилова Віталіна**, докт. філол. наук, доцент, проф. каф-ри філологічних дисциплін Луганського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Луганськ)

- Коло наукових інтересів: укр. проза для і про дітей другої пол. XX–XXI ст.
E-mail: kzyzylovavitalina@ukr.net, тел.: +380502496052
15. **Козачук Ніна**, асистент каф-ри укр. літератури Чернівецького національного ун-ту імені Юрія Федьковича (Чернівці)
Коло наукових інтересів: укр. інтелектуальна проза, укр. антиколоніальна драма
E-mail: synychka-n@ukr.net, тел. +380506719437
16. **Коруняк Юлія**, аспірантка каф-ри укр. літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного ун-ту імені Івана Огієнка, викладач укр. мови та літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (Кам'янець-Подільський)
Коло наукових інтересів: укр. літературна критика 2-ї пол. XX – поч. XXI ст.
E-mail: Yulia_Koruniak@ukr.net, тел.: +380972642350
17. **Кушнір Оксана**, канд. наук із соціальних комунікацій, доц. каф-ри журналістики Тернопільського національного педагогічного ун-ту імені Володимира Гнатюка (Тернопіль)
Коло наукових інтересів: історія укр. журналістики в Україні та за її межами, жанри журналістики, літературна критика та публіцистика у медіадискурсі, міжкультурна медіакомунікація
E-mail: oksanakush8@gmail.com, тел.: +380963818551, +380666745584
18. **Легкий Микола**, канд. філол. наук, ст. наук. співробітник, завідувач відділу франкознавства Інституту Івана Франка Національної академії наук України (Львів)
Коло наукових інтересів: творчість Івана Франка, зокрема його проза, історія укр. літератури другої пол. XIX – поч. XX ст. та проблеми теорії літератури
E-mail: m_lehkyu@bigmir.net, тел.: +380662468729
19. **Мединська Олесь**, канд. філол. наук, викладач каф-ри журналістики Тернопільського національного педагогічного ун-ту імені Володимира Гнатюка (Тернопіль)
Коло наукових інтересів: історія укр. літератури, теорія та історія публіцистики
E-mail: vereczka@mail.ru, тел.: +380676701458
20. **Наєнко Михайло**, докт. філол. наук, проф. каф-ри слов'янської філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: історія й теорія літератури, порівняльне літературознавство, сучасний літературний процес
E-mail: naenko@voliacable.com, тел.: +380505154926

21. **Настенко Ольга**, магістр, здобувач каф-ри укр. літератури Чернівецького національного ун-ту імені Ю. Федьковича (Чернівці)
Коло наукових інтересів: вивчення фоніки поетичних творів І. Франка
E-mail: o_li@ukr.net, тел.: +380506641978
22. **Олійник Оксана**, канд. філол. наук, доц. каф-ри укр. фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного ун-ту імені Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: художній час і художній простір у фольклорі, поетика фольклорних жанрів (чарівна казка), етнолінгвістика, міфологія, фольклор в інтердисциплінарному дослідженні
E-mail: oliynyk-o@list.ru, тел.: +38032 2394720, +380961328070, +380995383929
23. **Орнат Наталія**, аспірантка каф-ри світової літератури та порівняльного літературознавства інституту філології Прикарпатського національного ун-ту імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)
Коло наукових інтересів: польська та укр. літератури міжвоєнного періоду XX ст.
E-mail: ornat-natalija@mail.ru, тел.: +380982535458
24. **Паладян Крістінія**, канд. філол. наук, асистент каф-ри румунської та класичної філології Чернівецького національного ун-ту імені Юрія Федьковича (Чернівці)
Коло наукових інтересів: Теорія літератури. Версифікація
E-mail: cristina_2007cv@yahoo.com; тел.: +380504343231
25. **Рарицький Олег**, канд. філол. наук, доц. каф-ри історії укр. літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного ун-ту імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський)
Коло наукових інтересів: художньо-документальна проза літературно-мистецького шістдесятиництва
E-mail: rarytskyi_o@ukr.net, тел.: +380679042773
26. **Рега Данило**, канд. філол. наук, викладач каф-ри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного ун-ту імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)
Коло наукових інтересів: порівняльне літературознавство, світова література XX ст., постмодернізм, авангардні тенденції у літературі
E-mail: danre123@ukr.net, тел.: +380966068070
27. **Резніченко Наталія**, канд. філол. наук, асистент кафедри новітньої укр. літератури Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: література для дітей
E-mail: reznichenko.nataliaa@gmail.com, тел.: +380975515548

28. **Ріжко Руслана**, канд. філол. наук, викладач кафедри журналістики Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)
Коло наукових інтересів: мова ЗМІ, лінгвостилістика, лінгвопоетика, когнітивна лінгвістика, мова поетичних текстів к. XX – поч. XXI ст.
E-mail: *ruslana_rizhko@ukr.net*, тел.: +380978123234
29. **Романчук Ірина**, студент-магістр Львівського національного ун-ту імені Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: словацька суч. література, укр. суч. література, гендерні студії, феміністична література, постмодерністські тенденції у слов. літературах
E-mail: *i.ju.romanchuk@gmail.com*, тел.: +380635683521
30. **Ромас Людмила**, канд. філол. наук, доц. каф-ри укр. літ-ри Дніпропетровського національного ун-ту імені Олеся Гончара (Дніпропетровськ)
Коло наукових інтересів: укр. історична проза XX – XXI століття, суч. укр. проза
E-mail: *nushalansberg@rambler.ru*, тел.: +380979303061, +380660815596
31. **Рудник Ірина**, здобувач каф-ри новітньої укр. літератури, ст. лаборант Центру іспанської мови та культури Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: історія української літератури к. XIX – поч. XX ст.
E-mail: *iryna_rudnyk@ukr.net*, тел.: +380983658717
32. **Сребнюк Валентина**, аспірантка Тернопільського національного педагогічного ун-ту імені Володимира Гнатюка (Тернопіль)
Коло наукових інтересів: укр. полемічна література к. XVI – поч. XVII ст.
E-mail: *semenuna.valentina@gmail.com*, тел.: +380978555878, +380352251112
33. **Теплий Іван**, канд. філол. наук, доц. Львівського національного ун-ту імені Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: порівняльне літературознавство, перекладознавство, мовознавство, культурологія
E-mail: *i_teplyu@yahoo.co.uk*, тел.: +380638199782
34. **Черняєва Марія**, аспірант каф-ри укр. літератури Запорізького національного ун-ту (Запоріжжя)
Коло наукових інтересів: інтертекстуальність, поезія шістдесятників, гендер у художньому творі, суч. укр. література
E-mail: *marysyaXXL@mail.ru*, тел.: +380957775300
35. **Шабаль Катерина**, здобувач каф-ри укр. літератури Запорізького національного ун-ту, вчитель укр. мови та літератури Вільнянської загально-

освітньої школи I–III ступенів №2 (Запоріжжя)

Коло наукових інтересів: жанрово-стильові особливості політичного роману

E-mail: *katjaumanec@rambler.ru*, тел.: +380502704193

36. **Швець Анна**, докторантка неофілології ун-ту Марії Кюрі-Скловської в Любліні (Польща)

Коло наукових інтересів: соціолінгвістика, мова міста, польсько-укр. мовні контакти, суч. укр. мова

E-mail: *anna088@rambler.ru*, тел.: +48795715850

37. **Юсип-Якимович Юлія**, канд. філол. наук, доц. каф-ри словацької філології Ужгородського національного ун-ту

Коло наукових інтересів: дискурс слов'янського символізму: фоностильовий вимір; слов'янські мови, порівняльна граматики слов'янських мов, старослов'янська мова, чеська мова, історія та сучасність слов'янських народів

E-mail: *jusypju@gmail.com*, тел.: +380956771019

38. **Янковська Жанна**, канд. філол. наук, доц. каф-ри культурології та філософії Національного університету «Острозька академія» (Острог)

Коло наукових інтересів: фольклористика, народна культура, фольклоризм літератури

E-mail: *malva_sit@mail.ru*, тел.: +380974644695

39. **Яценко Юлія**, аспірантка каф-ри укр. літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (Луганськ)

Коло наукових інтересів: укр. мистецька діаспора, сучасна укр. та зарубіжна література, літературна критика

E-mail: *knopa-709@yandex.ru*, тел.: +380990181709

Kultura — культура

Оксана Галайчук

Військові мотиви княжої доби в українських колядках і щедрівках парубкові

У статті виокремлено та проаналізовано основні військові мотиви українських колядок і щедрівок, адресованих парубкові. Констатовано, що ці тексти містять згадки про лицарсько-дружинні й княжі часи, виявляючи при цьому релікти героїчної поезії.

Ключові слова: військовий мотив, лицарсько-дружинний мотив, дружинно-княжа доба, колядки, щедрівки, фольклорний текст.

Теорія мотиву як феномену поетики у фольклорі й літературі є досить добре досліджена та представлена у філологічній науці фундаментальними працями А. Веселовського, В. Проппа, Б. Путілова, Є. Мелетинського, І. Силантьєва, С. Неклюдова та ін.

Найтиповішими мотивами в українських колядках і щедрівках, адресованих парубкові, є міфологічні, подружньо-еротичні, мисливські та військові (або героїчні).

Дослідження колядково-щедрівкових мотивів — тема далеко не нова у фольклористичних працях, проте військові мотиви (а особливо ті, які заховують у собі релікти героїчної поезії княжої доби), представлені головню в текстах, адресованих парубкам, потребують ґрунтовнішого студіювання.

Мотиви в колядках та щедрівках парубкові розглядав М. Грушевський. Вчений виділив ряд мотивів, які належать до дружинно-княжої доби: парубок раненько встає, будить товаришів, сідлає коня та їде здобувати чудесного звіра; виїжджаючи на війну, герой, всупереч настановам родини, їде вперед і звертає на себе увагу короля-противника; дружина чи слуги просять героя дозволу йти промишляти війною; герой перебирає здобиччю; герой приступає до різних міст, йому дають дари, але він на них не зважає, а бере панну та ін. [6, с. 252–260]. На думку вченого, усі ці мотиви можна відшукати також у літописних оповіданнях і повістях про тих чи інших історичних осіб, у героїчній поемі про славнозвісний Ігорів похід, билинах, піснях і казках [6, с. 260–261].

Метою цієї статті є виявити, описати та проаналізувати найчастотніші героїчні мотиви в колядках і щедрівках парубкові в їхніх зв'язках з іншими жанрами усної народної та давньоукраїнської писаної словесності.

У результаті дослідження понад 250 колядково-щедрівкових текстів виокремлено значний масив військово-героїчних мотивів князівської доби, серед яких як зразок наводимо кілька найтиповіших.

«Молодець бере в облогу місто і відступає лише тоді, коли отримує викуп — дівчину».

Один із найпоширеніших і, на перший погляд, найбільш досліджених мотивів. Молодий лицар обступає місто (Царгород, Київ, Львів чи, традиційно, будь-яке найближче до регіону колядування місто), бере його в облогу (або відразу намагається завоювати, тому сам момент облоги — не постійний елемент), міщани пропонують йому викуп (гроші, коня, зброю тощо) — він його не бере й не дякує, а бере лише панну в наряді, за яку красно дякує та відступає від міста.

За В. Антоновичем і М. Драгомановим, сама назва міста — явище умовне та є пізнішим географічним нашаруванням. Основний сюжет якщо й міг бути міфологічним за генезою, то пізніше прийняв на себе очевидне забарвлення героїчного віку. У будь-якому разі, ці пісні належать до найдревніших залишків південноруського епосу, і навіть якщо не наведені фольклорні тексти, то їхні прийоми були відомі авторові нашого найдавнішого літопису. Як приклад такої схожості дослідники наводять уривок відомого літописного оповідання про похід на греків князя Святослава Ігоровича [8, с. 20–21].

О. Таланчук вважає, що, зважаючи на широке розповсюдження даного мотиву, можна припустити, що в пісні знайшли відображення непоодинокі історичні факти віддаленої епохи княжої доби. Якщо врахувати той факт, що така визначна подія як завоювання Володимиром Херсонесу і, як наслідок, одруження з грецькою царівною, мала б набути розголосу та запам'ятатися, а цього аж так широко не сталося, то, ймовірно, цей мотив — відгомін *«давніших часів, коли метою військових походів була здобич, у тому числі й придбання силою жінки, її завоювання... Поява ж у колядках назви міста Царгород — пізніше нашарування»* [20, с. 5].

Українські колядки в основному зберігають трикратну схему викупу, проте вона не є сталою: трапляються варіанти від двох до чотирьох. Міщани зазвичай пропонують лицареві *дві ведрі срібла, ціновий таріль повен дукатів, чотири коні в кованім возі, а в тім возі гречная панна* [22, с. 42–43]; *коника в сріблі, панну в ридвані* [13, с. 42]; *мису золота, чашу вина, гречну панну вірмяночку* [14, с. 22]; *шыпку-вергирку, гречную панну* [3, с. 40]; *сив*

кониченька, мису червоних, красну панночку в рутянім віночку [9, с. 201–202]; *штири пар коней, штири пар волів, штири пар телет, гречную панну* [17, с. 92–93]; *коня в наряді, полумисок злата, панну в короні* [8, с. 14–15] та ін.

В українській фольклористиці на мотив «облоги міста» звернув увагу О. Потебня, вказавши на виразну шлюбну символіку. Цієї ж думки дотримується Л. Виноградова, наголошуючи, що колядки із сюжетом «облога міста» базуються на яскраво вираженій шлюбній символіці здобування нареченої [2, с. 68].

У південнослов'янському фольклорі аналогічний мотив досліджував Ю. Смирнов [19, с. 120], у румунських і болгарських колядках — І. Ребошак [18, с. 186].

У білоруському та російському фольклорі цей мотив дещо видозмінений. У росіян він зустрічається переважно у весільних піснях. У білорусів — у колядках, волочєбних і весільних піснях. В обох випадках замість зачину про облогу міста є чітка вказівка на бажання одружитися. Далі — парубок традиційно відмовляється від дарів і забирає лише дівчину [2, с. 68–69].

У поляків мотив «облоги» існує в двох фольклорних жанрах: колядках і весільних піснях. Колядки виконують за типом «убиранок» — коли піднесені дари перетворюються на довжелезний ланцюг пропонованих предметів: миску червінців, коня, золото, чоботи, пояс, сорочку і т. д. Кількість речей для відкупу може сягати від восьми до десяти предметів, від яких, зрозуміло, молодець відмовляється, доки не приведуть наречену. Весільні пісні співають, залишивши традиційну трійну: нареченому пропонують два дари й у третій — наречену [2, с. 69]. В. Антонович та М. Драгоманов як приклад подають польську колядку зі схожим мотивом, яку співали під Краковом. Ясь хоче добути Львів, до нього виходять міщани й виносять у дар пару взуття, золочену шапку, пояс, кафтан, сорочку, сідло, вороного коня — він не бере, а лише забирає панну [8, с. 22].

«Чарівні помічники»,

або

«молодець наміряється поцілити сокола (ворона, змію), але той випрошується, обіцяючи допомогу при одруженні».

Парубок рано прокидається, збирає братів чи товаришів, інколи кличе батька, сідлає коня та їде здобувати чудесного звіра. Під лексемою *звір* зазвичай виступає звична героєві тварина, птах чи плазун: чорний тур, сокіл, качка, куна, голуб, віл, орел, люта змія та ін.

Найчастіше звір просить не вбивати його, обіцяючи допомогу при одруженні: «— *Ой не бий мене, гречний паничу, стану я тобі я в вигодоньці... Як ти поїдеш на славне місто, я ти поможу вистаростити...*» [3, с. 25], «... я тобі

стану в великій пригоді: як будеш їхати паннусі сватати...» [15, с. 41]. Інколи чарівний помічник або свідомо дає себе вбити, або передбачає бажане щасливе майбутнє, або обіцяє стати в пригоді: «Не стріляй мене, споглядай на себе: буду я тобі в великій пригоді. Буде на тебе дрібен дощик іти, — я твою дружину накрию крилом, а тебе з жоною сизеньким пером» [4, с. 18–19].

Як зазначав М. Грушевський, даний мотив «незвичайно інтересний тим, що сходиться близько з билиною (записаною в Онежськім краю) про Добриню-змієборця: „И смолилась тут змѣя да восмиглавая: не казни-тко ты, Добрынюшка, змѣиныи головы, я иду к морю, ко синю морю, я иду к королю ко великому, ко великому королю да у синя моря, и есть то у него да єдина дочь, брови то у ней черна соболя, и очи то у ней ясна сокола, по косицам то у ней звѣзды частыя... Я достану эту королевичну от синя моря“» [6, с. 253].

У колядкових текстах чарівні помічники, які випрошуються, просять їх не вбивати, найчастіше пропонують за це допомогу героєві-мисливцю, коли той із весіллям переправлятиметься через воду (мотив «переправи» докладно розглянув О. Потебня у своєму ґрунтовному дослідженні «Переправа через воду как представление брака» [16, с. 254–266], тому ми не застановлятимемось на цьому питанні): «Ой не приціляйся, ой не примірайся, пане Іване, бо я тобі стану в великій пригоді. Ой як будеш їхать дівчину сватати, то помошу мости із тонкої трости, та поставлю стовпи та все золотії...» [12, с. 42–43] і т. ін.

Билинні богатирі полюють не через потребу поживи, а щоб проявити молодечство, хоробрість чи просто розважитись. Задля розваги стріляє в горобців і голубів Добриня [1, с. 64, 69].

У російському фольклорі мотив «чарівного помічника» не типовий для колядок, проте зустрічається в циклах весільному та хороводному [2, с. 70].

На території Польщі він побутує на Підляшші (кордон із Білорусією) як волочечна пісня. Те саме можна сказати й про білоруську весняну обрядовість, де цей мотив є дуже популярним [2, с. 71].

«Чеські та словацькі варіанти досліджуваної групи пісень не пов'язані з колядним репертуаром, вони зафіксовані в баладних і ліричних піснях, та й там провідний мотив «допомога при одруженні» зруйнований, — вцілили лише такі ситуації, як «Сокіл просить не вбивати його, бо має малих пташенят» або «Голуб просить не стріляти в нього, бо з нього мало користі», «Серна просить не стріляти в неї, бо вона — зачарована матір'ю панна» [2, с. 71].

Згаданий мотив, окрім колядок, в українському фольклорі найчастіше знаходить свій вияв у чарівних казках.

«Парубок ловить коня, якого ніхто не може спіймати».

У колядках молодець здобуває собі коня, застосовуючи при цьому власні надзвичайні вміння та вдачу: *«там ходило стадо коників, поміж ними сиві, булані. Ніхто того коня не може зловить. Молодець Йванко коня уловив, уловив коня та за гривочку, закинув ножечку та на спиночку»* [9, с. 87], *«Поміж тими коньми конь вороний ходить, хто ж його споймає, його оседлає. А його споймає панічок Василько»* [7] тощо.

Аналогічний мотив зауважив Михайло Грушевський у билинах: *«Богатир добирає собі коня (або йому радять, якого вибрати) — тут кілька варіантів: часом се ще зовсім молоде лоша, дуже непоказне, котре богатир доперва відгодовує; часом — навпаки, він відшукує старого батькового або дідового...»* [5, с. 290]. Найчастіше, проте, з-поміж усієї стайні чи стада богатир обирає саме найменшого та волохатого коника.

«Пан бере здобич із трьох земель».

Слуги просять «гордого пана» заплатити їм за службу. Пан їде з ними в три землі, які завойовує, грабує й здобиччю платить вірній дружині. Як правило, цими землями є Німеччина, із якої ведуть сиві коники, Волощина, де здобувають сиві волики, Московщина, де *«сукна не міру — грошей не ліку»* [3, с. 33–34].

Інколи пан раненько встає, сідлає коня, сам вирушає в три дороги (землі), звідки везе товар. Прямої вказівки на завоювання у цих текстах не бачимо, отже, мова може йти про обмін або купівлю [14, с. 54].

Загалом, згідно з нашим аналізом, землі й здобич найчастіше варіюються так: у Німеччині беруть коні, золото, срібло; у Литві — коні; у Волощині — воли; у Туреччині — гроші; у Московщині — сукно, гроші; в Україні — зброю.

«Повість минулих літ» розповідає про князя Святослава, який повідомляє матері — княгині Ользі, про своє бажання покинути Київ та оселитися у Переяславці на Дунаї, аргументуючи свій вчинок словами: *«... бо то є середина землі моєї. Адже там усі дббра сходяться: із Греків — паволоки, золото, вино й овочі різні, а з Чехів і з Угрів — сребро й коні, із Русі ж — хутро, і віск, і мед, і челядь»* [10, с. 39]. Як бачимо, чужа земля сприймалась князями/русичами, в основному, як джерело здобичі, прибутку.

«Молодець перемагає невірного царя».

Гордий пан викликає на двобій невірного царя та з легкістю здобуває перемогу над ним. Оскільки аналізований мотив досить поширений, у колядкових текстах під означенням *невірний цар* часто мається на увазі правовірний (християнського віросповідання — О. Г.), проте чужоземний правитель.

В одних колядках переможений цар просить убити його, герой не слухає, а веде в іншу землю настановити королем [14, с. 22]. В інших лицар турецького царя позбавив слави: «... *познаважив, під меч положив. З'яв головочку на копієчку тай приніс її у свої краї, людям на хвалу, собі на славу*» [3, с. 59]. Інколи невірний цар за звиягту пропонує юнакові свою доньку, царство, поміч у сватанні.

Варіантом даного мотиву можна вважати контраверсійний текст, у якому вже самого героя хтось ловить, прив'язує до коня й до стремена (метафоричний образ взяття у полон — О. Г.) і веде у турецьку землю, щоб настановити королем [9, с. 223].

Схожий мотив бачимо в билинних текстах: богатир Ілля Муромець перемагає турецьке військо, бере в полон царя Каліна й веде його до київського князя Володимира, де Калін підписує зобов'язання довіку платити данину [1, с. 165].

У багатьох билинах детально описується сам поєдинок богатиря із царем. Найчастіше невірний цар пропонує героєві різноманітні випробування (гра в кості, карти, влучання стрілою в золоту каблучку, заховану на дубі за три версти, боротьба [1, с. 82–84]; гра в шахи, влучання стрілою в срібну каблучку, рукопашна боротьба [1, с. 96–100] та ін.), з якими сам не може впоратися, тому богатир його перемагає й отримує данину.

«Мати/батько повчають сина при від'їзді на війну, він не слухає».

Мотив надзвичайно поширений, його подають у різноманітних варіантах чи не усі відомі записувачі українського фольклору: молодець вибирається на війну, його матір (рідше батько) радить наперед не вибиватися, позаду не лишатися, а триматися війська все середнього. Парубок традиційно нікого не слухає, робить усе навпаки й здобуває увагу царя/короля [14, с. 57; 9, с. 198]. Король дивується такій сміливості лицаря, хоче знати, хто він такий, і за звиягту обіцяє нагороду: «*поля не згораного, коня не з'їджаного, грошей незліченого, війська незгянаного*» [9, с. 199], «... *то б я єму посаги давав, ... поля неміраного, ... бору несходимого, ... грошися незчисленного, ... ийська одбіраного, ... лучок, стрілок пучок*» [23, с. 113]. У деяких колядках гордий лицар відмовляється від царських дарів, аргументуючи свій вчинок нерівністю: «*Твоя царівна мені не рівня, а твоє царство мені не панство*» [22, с. 113], «*Гой*

твоя дочка не мені рівня, моя рівня в Польщі королівна» [9, с. 196], прагненням влади: «Да не хочу я не царівни єго, половини царства і трітини панства, а хочу ж бо я да самого короля, короля с крісла снять, а самому королем стать» [11, с. 92–93], слави і перемоги: «Я теє государство конем витопчу, а теє царство мечем висічу, а сам, молодой, наперед вискочу!» [21, с. 72] та ін.

Цікавий варіант тексту з досліджуванним мотивом зафіксував А. Малинка в с. Плоске на Чернігівщині. Традиційне повчання матері доповнене баладною символікою: «І не становись пуд ялиною, бо ялина — дерево незродливеє, незродливеє, нещасливеє; становись, синку, пуд калиною: калина — дерево і зродливеє, і зродливеє, і щасливеє; ізрадить¹ тебе молоденького і коня твого вороненького» [11, с. 91–92].

Аналізований мотив іноді виступає не самотійно, а є контамінованим із іншими традиційними мотивами, а саме: настанови матері/батька + перемога над невірним царем [23, с. 271]; пана повідомляють про напад на його землю + настанови матері [23, с. 275–276]; настанови матері/батька + облога міста [9, с. 196].

Мотив повчання, батьківської настанови є частотним у билинах.

Отож, можемо з упевненістю стверджувати, що військові мотиви в українських колядках та щедрівках, адресованих юнакам, є одними з найпоширеніших. Нерідко вони містять згадки про лицарсько-дружинні й княжі часи, виявляючи при цьому релікти героїчної поезії, майже невластиві іншим жанрам народнопоетичної творчості.

Список літератури

1. *Былины*. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1958, т.
2. ВИНОГРАДОВА, Л.: *Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования*. Наука, Москва 1982.
3. ГНАТЮК, В.: *Колядки і щедрівки. Етнографічний збірник*. Львів 1914, т. II.
4. ГРИНЧЕНКО, Б.: *Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях*. Типография Губернского Земства, Черниговъ 1899, т. III.
5. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури*: в 6 т., 9 кн. Либідь, Київ 1994, т. 4, кн. 1.
6. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури*: в 6 т., 9 кн. Либідь, Київ 1993, т. I.

¹ У значенні розрадити, потішити. — О. Г.

7. Запис В.Галайчука 24. 07. 1997 р. у с. Копищі Олевського р-ну Житомирської обл. від Мирончук Меланії Дем'янівни, 1929 р. народж.
8. *Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями* Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Типографія М. П. Фрица, Київ 1874, т. I.
9. *Колядки та щедрівки: зимова обрядова поезія трудового року*. Наукова думка, Київ 1965.
10. *Літопис Руський*. Дніпро, Київ 1989.
11. МАЛИНКА, А. Н.: *Сборникъ матеріаловъ по малорусскому фольклору* (Черниг., Волинск., Полтавск., и нѣкот. др. губ.): *Колядки, щедровки, загадки, пословицы, заговори, народн. медицина, примѣты, рассказы и сказки*. Черниговъ 1902.
12. *Народні перлини*. Дніпро, Київ 1971.
13. *Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича*. Музична Україна, Київ 1968.
14. *Народні пісні в записах Івана Вагилевича*. Музична Україна, Київ 1983.
15. *Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах*. Музична Україна, Київ 1974.
16. ПОТЕБНЯ, А.: *Переправа черезъ воду, какъ представленіе брака* In: *Древности: Археологическій вѣстникъ*. Москва 1868, т. I, с. 254–266.
17. RAWITA-GAWROŃSKI, F.: *Szczedrówki z Tarnawy*. In: *Lud: organ Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie*. Nakładem towarzystwa ludoznawczego, Lwów 1898, rocznik 4, s. 84–93.
18. РЕБОШАПКА, І.: *Народження символу. Аспекти взаємодії обряду та обрядової поезії*. Критеріон, Бухарест 1975.
19. СМІРНОВ, Ю. І.: *Славянские эпические традиции*. Наука, Москва 1974.
20. ТАЛАНЧУК, О.: *Мудрий і правдивий голос душі народної*. In: *Героїчний епос українського народу*. Хрестоматія. Либідь, Київ 1993, с. 3–6.
21. *Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських*. Наукова думка, Київ 1978.
22. *Фольклорні матеріали з Отчого краю. Зібрали Василь Сокіл та Ганна Сокіл*. Ін-т народознавства НАН України, Львів 1998.
23. ЧУБІНСКИЙ, П. П.: *Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдел*. Санкт-Петербургъ 1872, т. 3: *Народный дневникъ*.

The Military Motives in Ukrainian Carols and Shchedrivkas for a Guy

Oksana Halaychuk

The article singles out and analyzes the main military motives Ukrainian carols and shchedrivkas for a guy. Ascertained that these texts contain mention of knightly and princely retinue and times, displaying relics of heroic poetry.

Key words: military motif, knightly retinue-motif, carol, shchedrivka, folk text.

**Воинские мотивы княжеского периода в украинских колядках
и щедровках парню**

Оксана Галайчук

В статье определены и проанализированы основные воинские мотивы украинских колядок и щедровок, адресованных парню. Констатировано, что эти тексты содержат воспоминания о рыцарско-дружинных и княжеских временах, выявляя при этом реликты героической поэзии.

Ключевые слова: воинский мотив, рыцарско-дружинный мотив, дружинно-княжеский период, колядки, щедровки, фольклорный текст.

Инна Грубмайр

Направления работы Архива русской и украинской эмиграции им. Е. И. Лодыженской

Статья знакомит читателей с некоторыми направлениями работы Архива русской и украинской эмиграции им. Е. И. Лодыженской (Нью-Йорк, США), а также затрагивает вопросы состояния современной архивистики и в частности эмигрантских архивов в зарубежье.

Ключові слова: Архив русской и украинской эмиграции им. Е. И. Лодыженской, LIAC/ЛИАК, архив, эмиграция, история, украинистика.

Архив русской и украинской эмиграции (в англоязычном варианте — the Lodyjensky Immigration Archive Center, или сокращенно LIAC/ЛИАК) создан в 2011 г. в Нью-Йорке на основе коллекции документов, собранных за несколько десятилетий работы Пушкинского общества в Америке его председателями, и получил имя Екатерины Ивановны Лодыженской, возглавлявшей его с 1995 по 2009 годы. Пушкинское общество, образованное в Нью-Йорке в 1935 г. по инициативе Б. Л. Бразоля, продолжает свою активную деятельность и по сей день. В этом году ему исполняется 80 лет. Юбилейной дате посвящена целая серия мероприятий, которые проводятся в течение всего года.

К документам Пушкинского общества (а среди них дневники, брошюры, программы вырезки из газет, отчеты, письма Б. Л. Бразоля) позже были добавлены частный архив и библиотека нынешнего председателя общества и директора архива, историка, к. и. н. Виктории Курченко, а также фрагменты коллекции документов Украинского института Америки, консультантом которого она является более 10 лет.

За последние годы обнаружены и собраны новые сведения, не только физические, но и устные, в частности, воспоминания потомков первой волны эмиграции, свидетельства советских диссидентов и членов их семей, биографии и т. д. Ведется кропотливая работа по обработке и систематизации архива, состоящего из расшифрованных и нерасшифрованных (рукописных) текстов, видеоматериалов, оцифрованных фотографий и документов, часть которых находится в свободном доступе на нашем трехязычном сайте www.victoria-history.net. (При использовании этих архивных единиц обязательна ссылка на Архив им. Е. И. Лодыженской, права которого

защищены.) Объем неописанных, неразобранных источников, которые ждут своего часа, еще достаточно велик.

С образованием архива в 2011 г. деятельность Пушкинского общества не закончилась. Продолжая многолетние традиции, оно по-прежнему проводит регулярные историко-литературные встречи, сопровождающиеся концертами классической музыки. Так, 25 октября 2014 г. в одной из библиотек Бруклина была представлена программа, посвященная 200-летию двух великих поэтов — М. Ю. Лермонтова и Т. Г. Шевченко. По ряду причин хотелось бы более подробно остановиться на этом событии. Выявление поэтических параллелей, обращение к известным и любимым стихотворениям привлекли большое количество гостей. В этот день в зале было «жарко». Основной тезис сводился к тому, что стоит изучать не только творчество, но и явление Лермонтова как символа, как столпа русской культуры наряду с А. С. Пушкиным, с одной стороны, и явление Шевченко как создателя понятия «Украина», в отличие от «Малороссии», с другой. Сообщение о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова было подготовлено профессиональным библиографом Анной Калия, которая, среди прочих, затронула и вопрос происхождения поэта, его шотландских предков и испано-еврейских генов, рассказала о новой версии относительно его биологического отца. Подробно был освещен сюжет загадочной дуэли и мнения ученых по этому поводу.

Актуальными в обсуждениях были мотивы свободы и воли — именно они являются важным лейтмотивом в поэтике Лермонтова и Шевченко. При этом свободолюбие у Лермонтова носит романтический характер, а у Шевченко оно переплетается еще и с голосом самого народа, с осознанием инаковости украинства, с энергией протеста против оков крепостного права.

Подчеркивалось, что оба поэта были ровесниками, согражданами, а, следовательно, свидетелями одних и тех же политических событий: восстания декабристов, европейских революций 1830-х годов, борьбы Польши за свою независимость и т. д., что нашло отражение в их творческом наследии.

Говоря о творчестве Шевченко, нельзя не отметить тот факт, что образ кобзаря, навязанный советской школой, совсем не включал в себя изучение идей свободы, напрямую уходящих в пласты древнегреческой культуры, откуда поэт черпал дух аэдов, дух внутреннего освобождения и достоинства.

Судьбы Лермонтова и Шевченко неразрывно связаны с Петербургом, его богемной жизнью, встречами с художниками и музыкантами (сам Тарас Григорьевич был художником, академиком Императорской академии художеств в области создания гравюр). Русский язык и русская культура были родными для обоих: свои дневники и некоторые произведения

Шевченко написал по-русски. Со всей очевидностью можно утверждать, что он разграничивал культуру и политику России.

Еще одна точка соприкосновения Лермонтова и Шевченко — пророчество. Стихотворение «Пророк», написанное в 1841 г., — одно из последних стихотворений Лермонтова, его поэтическое прощание и завещание, которое в некотором роде является продолжением пушкинского «Пророка», написанного в 1826 г. К Пушкину восходит и «Пророк» Шевченко, созданный также за два года до смерти поэта, в 1859 г.

Общей темой для Лермонтова и Шевченко являлась тема Кавказа, который стал для них обоих носителем идеи свободы. Кавказ — «жилище вольности простой». В заключительном слове Наталия Мизури заметила, что по мнению еще одного великого человека — Николая Константиновича Рериха, не существует в чистом виде национальных культур, но есть единая мировая. Так и в Пушкинском обществе пересекаются, взаимно обогащаясь, культуры Америки, России и Украины. [3]

Изменение политической обстановки повлекло за собой возникновение новых направлений в работе нашей организации. Прежде всего, это практическая помощь пострадавшим от боевых действий. Так, объявляя «Помощь Украине», архив выступил с инициативой сбора средств для покупки перевязочных материалов, медикаментов, заменителей крови, а также одежды, обуви, средств гигиены и других необходимых вещей для нуждающихся. На данный момент на волонтерские пункты Киева отправлено 4 контейнера гуманитарной помощи, в которых есть и наш вклад.

Отдельное направление работы — «украиника по-русски» — представляет собой распространение в США объективной информации на русском языке о борьбе Украины за свою независимость, о ее самобытной истории и культуре. Юбилейный вечер Лермонтова и Шевченко стал поводом для такого разговора и, к счастью, имел широкий резонанс.

Кроме этого, мы стараемся принимать участие в многочисленных акциях, проводимых в Нью-Йорке, нацеленных на поддержку Украины и обращаться к участникам именно на русском языке, внося хоть какую-то альтернативу популярным телевизионным каналам, вещающим из России.

1 марта этого года по инициативе Американской русскоязычной правозащитной ассоциации (the American Russian Speaking Association for Civil and Human Rights), нашего Пушкинского общества и группы русскоязычных жителей возле постоянного представительства России в ООН состоялся митинг и прошла демонстрация в память о Борисе Немцове и в поддержку всех узников совести. На ней выступали активисты, поэты, художники. Андрей Григоренко, президент фонда генерала Петра Григоренко, выступавший на трех языках (английском, русском и украинском) назвал расстрел Немцова преступлением, призвал добиваться мира и освобождения

дения всех незаконно удерживаемых. В. Курченко подчеркнула: *«На нас лежит дополнительная ответственность — объяснять американцам, что „русский мир“ — это не война, а прежде всего великая культура Пушкина и Лермонтова, Чайковского и Рахманинова, связанная с истинной православной верой, включенной в восточно-европейское христианство, неразрывно существующее с ценностями Запада».*

Константин Чурин представил инсталляцию — сделанную своими руками, высотой в человеческий рост, картонную клетку, из которой через прутья давал многочисленные интервью. Бумажная тюрьма — символ удержания в неволе всех политзаключенных в РФ — была оклеена фотографиями, одна из которых — Надежды Савченко. Поэты Рита Бальмина, Алексей Цветков, Виктор Санчук, Валентина Гиндлер прочли гражданские стихи, ответили на вопросы журналистов. Под лозунги «Борис, ты прав!», «За вашу и нашу свободу», «Мир Украине, свободу России», «Свободу политзаключенным», «Свободу Надежде Савченко» демонстранты двинулись к историческому перекрестку Сахарова-Боннер, открытому в августе 1984 г. на углу 67-й улицы и 3-й авеню. В Вашингтоне в то же время площадь, на которой находилось советское посольство, также переименовали в площадь Сахарова.

После митинга совместными усилиями был организован круглый стол «Межэтнический диалог американцев российского и украинского происхождения», на который были приглашены и лидеры украиноязычной диаспоры. Важно заметить, что в тот день между этими двумя исторически различными этническими группами, сосуществующими без взаимной симпатии, впервые произошло примирение. Пушкинское общество под знаменем Украины привлекало и объединяло. На приглашение откликнулись руководители организаций «Разом», «Цифровой Майдан» (Digital Maidan), представители медиа, преподаватели и студенты нью-йоркских вузов. По окончании работы было принято решение сделать диалоговый круглый стол постоянно действующим и присвоить ему имя Бориса Немцова. *«Символичным и естественным было то, что память о Борисе Немцове, защитнике украинской государственности, оппозиционере Кремля, внесла свою связующую лепту в эмоциональное поле украино-российских отношений в эмигрантской среде Нью-Йорка».* [2]

В апреле 2015 г. в арт-центре Манхэттена «Getway Art Center» прошла международная художественная выставка в поддержку Украины «Stand with Ukraine», лозунгом которой стали *«достоинство и самопожертвование, надежда и отчаяние, героизм и отвага, несправедливость, ложь и горе — все, о чём болит душа и чем живёт Украина».* [1] Выставка была подготовлена специалистами Музея русского искусства в Америке (MORA). Ее курировали Марго Грант, директор музея, художник Григорий Гуревич, Татьяна Бородина, гл. редактор журнала «Элегантный Нью-Йорк». Боль-

шую помощь оказали Лариса Абрамсон, Валентина Табака, наши сотрудники. Акцент был сделан на интернациональности единения. В выставке приняли участие американские, венгерские, украинские и российские художники: Михаил Туровский, Владимир Давиденко, Наталия Ивашина (Сергеева), Леонид Гервиц, Франк Гавере, Антон Кандинский, Олесь Кром-пляс, Елена Лежен, Матвей Вайсберг, Олесь Манн и Андрей Ермоленко. На всех полотнах выражались чувства, переживаемые от соприкосновения с трагедией. Выставка прошла при поддержке украинского представительства в ООН. На ее открытии выступал Чрезвычайный и Полномочный посол Украины Юрий Сергеев, присутствовали консулы и служащие дипломатических ведомств многих европейских стран. Организаторами обсуждается вопрос продолжения экспозиции в стенах Колумбийского университета.

Интерес к теме гражданских прав в ЛИАК существует с момента его учреждения. Наряду с обработкой уже имеющихся архивных материалов, собранных в рамках проекта «Устная история», ведется фиксация данных по истории эмиграции и диссидентского движения в СССР. Поскольку многие из советских правозащитников в разное время оказались в США, то у нас есть возможность записывать с ними беседы, получать документы, фотографии. В частности, большую помощь нам оказала вдова диссидента, физика-кибернетика В. Ф. Турчина — Татьяна Ивановна, чьи любительские снимки оцифрованы и выставлены на нашем сайте. Много интересного рассказала вдова диссидента А. Г. Мурженко — Любовь Петровна, киевлянка. Ее свидетельства охватывают целый пласт внутренней жизни закрытого сообщества, касаются многих людей, с которыми чета Мурженко находилась на «одной баррикаде» в противостоянии с советской властью.

Продолжением изучения этой темы явилось видеоинтервью с Анной Мурженко, их дочерью. Детали разговора с ней позволяют воссоздать атмосферу, в которой росли дети советских правозащитников, проанализировать факторы, влиявшие на становление их личности.

Среди материалов видеоархива — запись беседы с В. А. Балашовым. А. Мурженко и В. Балашов, арестованные в 1962 г. за распространение листовок-манифеста «Союз свободы разума», — бывшие курсанты Киевского суворовского училища, из-за чего их дело получило название «кадетское». В 1970 г. А. Мурженко, украинец, и Ю. Федоров, русский, вместе с группой отказников, в основном еврейского происхождения, участвовали в неудачно закончившейся попытке угона самолета под Ленинградом (т. н. ленинградское самолетное дело)¹. В ходе наших исследований часто открываются ракурсы более широких тем, в данном случае — истории еврейского

¹ С упомянутыми выше материалами можно ознакомиться на нашем сайте www.victoria-history.net в разделе «Проекты» («Диссидентское движение»).

движения в СССР, которую сложно отделить от истории диссидентства. Такие вехи мы не стараемся искусственно разделять, дробить по «чистым» рубрикам, а наоборот подчеркиваем их перекличку друг с другом.

Проект «Расскажи свою эмигрантскую историю», обращенный прежде всего к русскоговорящим, также занимает важное место в деятельности ЛИАК. Поскольку СССР представлял собой многонациональное государство, то среди наших респондентов оказываются русские, украинцы, евреи, узбеки и т. д., а их личный опыт представляет несомненный интерес для социологов, культурологов и других специалистов, изучающих как советское общество, так и процессы интеграции этих людей в американскую среду. Надо заметить, что на правительственном уровне администрация Б. Обамы уже второй год объявляет июнь месяцем наследия всех диаспор (Immigrant Heritage Month)², и наши результаты как нельзя лучше подходят для этого начинания: туда, как и в библиотеку Конгресса, уже отправлены некоторые из собранных нами материалов, но нужны серьезные переводческие ресурсы, а их недостаточно.

Потребность в изучении наследия различных диаспор вызвана не столько отсутствием фундаментальных трудов в данной области (что также крайне важно), сколько необходимостью использования опыта тех структур, которые в иноязычной среде пытаются самостоятельно решить научные и практические проблемы, при этом с минимальными финансовыми затратами.

Решение судебных эмигрантских архивов сегодня стоит со всей остротой перед международным историческим сообществом. С появлением новых коммуникативных форм стала очевидной потребность поиска оптимальных подходов к сохранению и использованию национального документального наследия за рубежом не только России и Украины, но и других стран. Архивоведение в наименьшей степени можно отнести к абстрактной области знаний. Тысячами нитей оно связано с многочисленными проявлениями человеческой деятельности: государственной, политической, материальной, духовной. Преобладание тех или иных ошибочных теорий и методик (архивы интересны только стране исхода иммигрантов) может привести к непоправимым ошибкам — утрате накопленного богатства в документировании многообразной жизни обретенных «новых родин». Уже сейчас возникает риск того, что в недалеком будущем специалисты, лишённые источниковой базы, будут не в состоянии восстановить цельную картину прошлого, ведь не забудем — бумажные письма перестали существовать как «жанр жизни»; люди уходят и уносят с собой пережитое. Архивы, созданные эмигрантами/иммигрантами разных периодов, должны по возможности безболезненно войти в международное информа-

² См. <http://welcome.us>.

ционное пространство и занять подобающее им место. Наследие архивов, так же, как музеев и библиотек, принадлежит в равной степени всем поколениям живущих.

Освещение деятельности нашего архива важно для обозначения общих проблем: выявления документов за рубежом, возможностей их сохранения и изучения (включая историю их собирания), доступности архивных источников, помощи ЮНЕСКО, государственных университетов Европы и Америки, введения новых данных в научный оборот и т. д.

Приглашаем коллег поразмыслить над созданием Института памяти русской и украинской (восточноевропейской) эмиграции, который бы объединял усилия лингвистов, историков и архивистов в зарубежье, работающих на общественных началах и не изменяющих служению своей профессии.

Полагаем, что изложенные выше факты о деятельности Архива русской и украинской эмиграции им. Е. И. Лодыженской будут полезны профессиональным историкам, а также широкому кругу лиц, помогут ближе познакомиться с текущей американской русско-украинской ситуацией, понять проблемы, вынесенные на обсуждение.

В заключение хотелось бы поблагодарить философский факультет университета г. Брно и кафедру украинистики, которая одна из немногих протягивает руку помощи независимым исследователям. Также отдельное спасибо всем тем бескорыстным служителям науки, людям с активной гражданской позицией, на которых держится, без преувеличения, идея развития и прогресса.

Список литературы

1. БОРОДИНА, Т.: *Искусство, спаси мир!* Элегантный Нью-Йорк. Апрель 2015. <http://elegantnewyork.com/ny-exhibition-stand-with-ukraine>.
2. МИЗУРИ, Н.: *Первые дни после убийства Немцова в Нью-Йорке*. Элегантный Нью-Йорк. Март 2015. <http://elegantnewyork.com/miting>.
3. ШКЛЯРЕВСКИЙ, М.: *Перекрестки культур: Празднование 200-летия со дня рождения Лермонтова и Шевченко в библиотеке на Шибсхедбей*. Русская Америка. № 486. <http://www.rusamny.com/2014/486/to4%28486%29.htm>.

Directions of Work for the Lodyjensky Immigration Archive of Russian and Ukrainian Culture

Inna Grubmair

The paper introduces some directions of work for the Lodyjensky Immigration Archive of Russian and Ukrainian Culture (New York, USA). It also raises questions of modern archiving state, and in particular of emigrant archives abroad.

Key words: The Lodyjensky Immigration Archive of Russian and Ukrainian Culture, LIAC, archive, immigration, history, ukrainistic.

**Напрямки роботи архіву російської й української еміграції
ім. К. І. Лодигенської**

Инна Грубмайр

Стаття знайомить читачів з деякими напрямками роботи архіву російської та української еміграції ім. К. І. Лодигенської (Нью-Йорк, США), а також порушує питання стану сучасної архівістики, зокрема емігрантських документальних колекцій зарубіжжя.

Ключевые слова: Архів російської та української еміграції ім. К. І. Лодигенської, ЛІАС/ЛІАК, архів, еміграція, історія, україністика.

Ірина Довгалюк

Наукове товариство імені Шевченка та фонографування

У статті з'ясовано роль Наукового товариства імені Шевченка та, зокрема, членів його Етнографічної комісії в започаткуванні та розвитку фонографування музичного фольклору в Галичині.

Ключові слова: Наукове товариство імені Шевченка, Етнографічна комісія, фонографування, музичний фольклор.

Серед досягнень Наукового товариства імені Шевченка (далі — НТШ), завдяки яким інституція здобула заслужену славу знаного наукового осередку Європи вже на початку ХХ століття, були й вагомі здобутки в галузі народознавства. Дякуючи жертвній праці членів його Етнографічної комісії (далі — ЕК), вдалося провести численні польові експедиції, опублікувати тисячі фольклорних текстів, видати чимало теоретичних студій, які й сьогодні не втратили своєї актуальності.

Однак у доробку членів ЕК були й інші, не менш важливі, хоча наразі малодосліджені ініціативи. Йдеться, зокрема, про запровадження в практику музичних етнографів фонографу, який 1890 року вперше був застосований для запису народних мелодій на батьківщині винаходу — в Америці антропологом Джессом Уолтером Фюксом. Звукове документування фольклору на відміну від слухових записів давало можливість максимально точно зафіксувати народні мелодії, а відтак проводити їх об'єктивне вивчення. У числі перших, хто не лише розпочав фонографування народної музики у Центрально-Східній Європі, але й запровадив систематичне фонографічне дослідження фольклору, були й НТШ-івці. Та незважаючи на низку праць, присвячених історії та науковій спадщині товариства, ця сторінка його літопису фактично залишилася поза увагою вчених. Про фонографування народної музики зазвичай згадувалось принагідно, особливо не акцентуючи на історичній ролі цієї епохальної для галицької етномузикології події.

Ідея застосування фонографа для запису фольклору обговорювалася в наукових колах Галичини вочевидь уже десь наприкінці ХІХ століття.

Тож лишалося зголоситися небайдужому ентузіасту та втілити задумки на практиці. Врешті такий першопроходець з'явився. Ним став музичний етнолог, фольклорист, класичний філолог, перекладач, один із засновників українського етномузикознавства, Дійсний член НТШ Осип Роздольський (1872–1945).

Після чергового засідання ЕК 24 березня 1900 року [8, с. 325], на якому йшлося про *«справу етнографічних експедицій в різні сторони нашого краю»* [9, с. 39], О. Роздольський, позичивши фонограф, уперше в Галичині вирушив у збирацьку поїздку із звукозаписувальною технікою. Його вибір впав на два недалеко від Львова села — Коцурів та Гринів. Вислід експедиції був вражаючим — за два дні, 28 та 29 квітня, було рекордовано понад 50 народних мелодій [15, с. 16].

О. Роздольський на той час уже мав досвід польової роботи та заслужив собі славу фахового збирача усної словесності, публікуючи свої записи в авторитетних виданнях. Водночас, фольклористу була добре знайома складна ситуація в Галичині із записом та публікацією народних мелодій. Не маючи спеціальної музичної освіти та не беручись до непростой справи запису в терені народних наспівів, збирач намагався відшукати шляхи розв'язання наболілої проблеми. Фонограф був у цій ситуації якнайкращим помічником.

Отримані в експедиції результати О. Роздольський представив на засіданні ЕК 7 травня 1900 року. Прослухавши фонограми, всі присутні були настільки вражені почутим, що одностайно підтримали пропозицію її секретаря Володимира Гнатюка не тільки негайно закупити для Етнографічної комісії бодай два фонографи [8, с. 326], але й кошти із субсидії, яку виділяла австрійська влада для потреб Комісії, використати в цьому році виключно на експедиційні цілі. О. Роздольському ж доручили продовжити розпочату працю та підготувати зібрані матеріали до друку.

Вочевидь, і літні здобутки О. Роздольського були не менш промовистими, аніж його перші фонографічні проби. На черговому засіданні ЕК 17 вересня 1900 року, де фольклорист *«демонстрував зібрані собою пісні на фонограф між Лемками»* [9, с. 326], було ухвалено *«віднести ся до Виділу чи би не міг закупити фонограф для дальшого збираня пісень, бо показало ся, що вони виходять із фонографу зовсім добре»* [12, с. 10]. Заслуженою нагородою для фольклориста стало рішення ЕК: *«Запропонувати фільольогічній секції для видання в 1901 р. [...] Пісні з мелодіями, зібрані О. Роздольським»* [9, с. 72].

Прийнята ЕК резолюція не тільки підтримала дослідника в його збирацьких пошуках, а й якнайкраще сприяла продовженню фонографування народномузичного матеріалу та підготовці зібраного матеріалу до публікації. Впродовж 1900–1902 років О. Роздольський, провівши численні фольклористичні експедиції, фонографічно обстежив 74 галицькі села та записав понад 1500 народних мелодій на приблизно 250 валках. Таким чином,

завдяки саме О.Роздольському було розпочато фонографічне систематичне широкомасштабне музично-фольклористичне дослідження народної музики Галичини.

Транскрибувати народні мелодії зі звукових носіїв запросили Станіслава Людкевича (1879–1979) — тоді студента Львівського університету, а в майбутньому відомого композитора, засновника типологічної (львівської) школи в українському етномузикознавстві, Дійсного члена НТШ. Він не тільки підготував до друку рекордовані О.Роздольським мелодії, але й запропонував і на практиці втілював їх новаторську систематизацію за музичними ознаками. Вагомим результатом спільної праці двох дослідників став збірник «Галицько-руські народні мелодії» [10], який за кількістю та якістю представлених у ньому матеріалів (1549 мелодій із варіантами з 59 сіл) увійшов у число абсолютних лідерів серед подібних видань у Центрально-Східній Європі та став першою науковою музично-етнографічною публікацією народних мелодій в Україні.

Після виходу збірки О.Роздольський, на відміну від багатьох своїх сучасників, не зупинився на досягнутому, а продовжив фонографування народної музики. Як авторитетного збирача-професіонала, його запрошували до участі в різних, переважно колективних, збирацько-видавничих проєктах ЕК НТШ. Це, зокрема, музична частина збірника Володимира Гнатюка «Гаївки» [4], із різних причин недоведені до кінця третя частина «Галицько-руських народних мелодій» (1908) та багатотомний «Корпус українського фольклору» (1908–1916).

До кожного із цих проєктів збирач старався призбирати новий народномузичний матеріал, для чого щоразу вирушав у експедиції, незмінно беручи із собою звукозаписувальну техніку. Загалом, дослідницька біографія О.Роздольського дійсно вражаюча. Приблизно на тисячі валиках за сорок років збирацької діяльності він записав близько восьми тисяч народномузичних творів щонайменше в 160 селах, охопивши дослідженнями практично всі історико-етнографічні області Галичини, лише зрідка виходячи за її тодішні кордони.

Та окрім цих здобутків, О.Роздольському судилося стати й розробником методики проведення як польового дослідження загалом, так і збирацького сеансу зокрема. Дотримуючись вимог до збирачів фольклорного та етнографічного матеріалу, які були запроваджені в ЕК, О.Роздольський був змушений виробити свою власну методику фонографічного експедиційного дослідження, оскільки звукове документування народномузичних творів було справою новою й не мало на той час в Галичині жодних методичних напрацювань.

Однією з важливих проблем у збирацько-фольклористичній практиці того часу, яку блискуче розв'язав О.Роздольський, було застосування принципів геопланування польових досліджень. Намагаючись якнайповніше

зафіксувати фольклорну традицію певної території, О. Роздольський зондував терени своєрідними «кущами». Насамперед він обирав село, в якому зупинявся на постій і робив свій збирацький осідок. Зареєструвавши на такій базі народномузичний репертуар, він обстежував і найближчі сусідні населені пункти, що переважно розташовувались своєрідним трикутником. У цих селах, які виконували роль «сіл-сателітів», О. Роздольський проводив контрольні записи, перепроверяючи зафіксоване. Відтак він робив більший переїзд, приблизно на 20–25 кілометрів, щоб, за словами дослідника, *«мати щораз інший пісенний матеріал»* [14], де працював за такою ж схемою. Іноді О. Роздольський, якщо не бачив у цьому потреби, контрольних сеансів не проводив. Такий кушцово-гніздовий спосіб організації теренових бадань можна простежити вже в його перших експедиціях, його ж фольклорист дотримувався й впродовж усієї збирацької практики.

Інноваційною для сучасників О. Роздольського була й методика проведення власне фонографічного збирацького сеансу. Придержуючись у своїй польовій практиці засад розвідкової експедиції, в обраній для дослідження місцевості він намагався схопити на валики по можливості максимально повно всі побутуючі там музичні жанри. Серед його зацікавлень були здебільшого пісенні твори, рідше — інструментальна музика. Проводячи сеанс, збирач не дотримувався певної сталої послідовності в записі творів. Він, як і його сучасники, не користувався писаним питальником, принаймні про це немає жодних документальних свідчень. Однак фольклорист добре орієнтувався в народномузичній жанровій системі та, очевидно, всю необхідну інформацію тримав у пам'яті.

Економлячи фонографічні валики, О. Роздольський записував на них лише перші строфи пісень. Виняток складала хіба інструментальна музика та репертуар лірників. Повний словесний текст збирач фіксував у польових зошитах — «брульйонах». Для запису текстів він виробив свій власний скоропис, використовуючи різні умовні позначки, скорочення слів, віршів, повторів тощо.

Перед фонозаписом фольклорист, правдоподібно, прослуховував виконавців та узгоджував із ними, що ті співатимуть. До такого припущення спонукають дуже щільно записані пісні на валиках із мінімальними паузами між ними, а також прискіпливий підбір творів для рекордування. О. Роздольський рідко записував однакові народні мелодії, навіть із різними текстами. Якщо ж у кінці валика залишалось небагато місця, то для оптимального його використання збирач писав короткі твори — коломийки, приспівки. Інколи дослідник фіксував і наговорені паспорти народних виконавців.

О. Роздольський не був самотнім у своїх фонографічних починаннях. Його ініціатива, хоч і не так активно, як би цього хотілося, все ж була підтримана сучасниками. Одним із перших, хто за його прикладом взявся за

рекордування народної музики в Галичині, був етнограф, громадський діяч, відомий у Європі як дослідник етнографічної області України — галицької Гуцульщини, Дійсний член НТШ Володимир Шухевич (1849–1915). Збираючи матеріал для чергового тому своєї монографії «Гуцульщина», він у січні 1902 року *«відбув подорож у часі між Різдом і Йорданом до Космача, Бруструр і Шешор Косовського повіта¹, де збирав на фонограф»* [13, с. 21] різдвяно-новорічні обрядові мелодії. Правдоподібно, на Гуцульщину з фонографом В. Шухевич приїжджав і згодом, зокрема, взимку 1904 року. Мелодії колядок, плесів, кругляків і маланкових пісень, які з валиків транскрибував С. Людкевич, були поміщені в четвертому томі монографії В. Шухевича та стали хронологічно першими в Україні опублікованими фонографічними записами [16]. Втім В. Шухевич, на відміну від О. Роздольського, обмежився цими рекордами та більше фонографічних досліджень не проводив. Сьогодні місцезнаходження валиків В. Шухевича невідоме.

Скористався можливостями фонографа й визначний дослідник народної музики, один із основоположників українського етномузикознавства, фольклорист і композитор, Дійсний член НТШ Філарет Колесса. Маючи добрий слух, він на початках своєї збирацької праці звукозаписувальною технікою не користувався. Та 1908 року й він прилучився до когорти галицьких фонографістів.

Вперше в збирацькій практиці Ф. Колесси фонограф допоміг йому в реалізації проекту із запису, транскрибування та публікації мелодій українських епічних творів — дум у експедиції на Полтавщину влітку 1908 року [5]. Згодом Ф. Колесса провів низку й інших фонографічних експедицій уже по Галичині, відвідавши, зокрема, Бойківщину та Лемківщину [2], а також разом із польським фольклористом Казімежом Мошинським та його асистенткою Ядвігою Клімашевською і Полісся [3].

Загалом Ф. Колесса перейняв випрацювану й апробовану методику проведення музично-етнографічних теренових досліджень О. Роздольського й у своїй збирацькій роботі дотримувався її основних засад. Однак, дослідник, надаючи великого значення фонографуванню, ніколи не оминав нагоди фіксувати мелодії з живого виконання. Дуже влучно порівнюючи фонографовані мелодії з фотографіями [3, с. 27], Ф. Колесса у своїх експедиційних дослідженнях використовував подвійне: слухове та фонографічне документування народних мелодій.

До рекордування фольклору долучився також історик, публіцист, політичний діяч, дипломат, Дійсний член НТШ Степан Томашівський (1875–1930). Наразі відомо лише те, що фонографування народної музики він проводив перед Першою світовою війною [7, с. 37], і що серед його фонозаписів була вокальна й інструментальна народна музика Гуцуль-

¹ Сьогодні: села Космач, Бруструрів, Шешори Косівського району Івано-Франківської області.

щини. Весільний фольклор, правдоподібно, фонографував і диригент, композитор, фольклорист, член НТШ Євген Форостина (1883–1951). У міжвоєнний період на Гуцульщині з фонографом працював також відомий дослідник танців, етнограф і мистецтвознавець, член НТШ Роман Гарасимчук (1900–1976).

Поступове нагромадження колекцій валиків стало приводом для ще одного засадничого почину НТШ. Наприкінці 1908 року в членів ЕК, за підказки Лесі Українки, визрів проект заснування фонограмархіву при Культурно-історичному музеї товариства на зразок Берлінського та Віденського. У його основу мали лягти валики з колекцій О. Роздольського та Ф. Колесси. Були зроблені засадничі кроки в організації такої установи, до архіву поступили перші валики, однак Перша світова війна призупинила цю важливу ініціативу.

На початку 1920-х років ідея організації фоноархіву була порушена повторно. Та достовірної інформації, як насправді проходило наповнення архіву фонограмами, майже не збереглося. Відомо, правда, що 8 грудня 1928 року у фонди музею передав свою *«Збірку фонографових валиків з україн[ськими] народними піснями та музикою»* С. Томашівський [6, с. 125], що складалася з 61 звукового носія. А вже на початок 1940-го року у фоноколекції зберігалося 189 фонографічних валиків [11].

Сьогодні фоноциліндри зі збірок членів НТШ знаходяться в різних державних і приватних архівах. Зокрема, найбільша з них містить 755 валиків О. Роздольського, записаних у 1900–1940 роках. Вона понад півстоліття зберігалася в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка й нещодавно була передана у фонди архіву Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. 59 воскових валиків, головне із репертуаром кобзарів і лірників, рекордованих у 1904–1912 роках, містяться в Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові. Ще одна галицька колекція фонографічних циліндрів із записами народної музики зберігається в архіві Інституту народознавства НАН України (Львів). Це здебільшого валики, які колись складали основу фоноархіву НТШ і знаходилися в Культурно-історичному музеї НТШ. Сьогодні їх близько 60-ти. У фонозбірці — записи із зібрань Ф. Колесси, О. Роздольського, а також С. Томашівського.

Значна частина звукових носіїв із цих колекцій була скопійована на магнітофонну плівку, а на початку ХХІ століття й оцифрована завдяки спеціалістам Інституту проблем реєстрації інформації НАН України. У рамках проекту «Український фольклор першої половини ХХ сторіччя» 2011 року був випущений презентаційний CD «Вибірка з фоноколекції Осипа Роздольського». Оцифровані фонограми з валиків архіву Ф. Колесси розміщені в Інтернеті [1], а вибрані зразки із цієї колекції поміщені на CD «Аудіо-

записи кобзарів і лірників з приватного архіву Філарета Колесси», який вийшов 2014 року.

Тож на початку XX століття в ЕК НТШ витворилася плеяда збирачів-фонографістів, кожен із яких зробив свій посильний внесок у розбудову в Галичині музичної етнографії. Методичні напрацювання перших фонографістів, і, зокрема, О. Роздольського, лягли в основу подальшої праці галицьких збирачів музичного фольклору, а його методику проведення розвідкової експедиції музичні етнографи використовують і сьогодні. Окрім того, збирацький доробок перших фонографістів став достовірною джерельною базою для наступних наукових студій та сприяв формуванню в краї етномузикознавчої, відомої, як типологічна чи львівська, школи. Відтак ЕК НТШ, завдяки подвижницькій праці її членів, на початку XX століття заслужено зайняла місце серед лідерів у Центрально-Східній Європі з фонографічних досліджень народної музики.

Список літератури

1. Колекція фоноваликів Філарета Колесси. In: http://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection. Доступно 1. 6. 2015
2. КОЛЕССА, Ф.: *Народні пісні з галицької Лемківщини: Тексти й мелодії*. Львів 1929 (Етнографічний збірник НТШ, т. 39–40).
3. КОЛЕССА, Ф., МОШИНСЬКИЙ, К.: *Музичний фольклор з Полісся*. Київ 1995.
4. КОЛЕССА, Ф., РОЗДОЛЬСЬКИЙ, О.: *Мелодії гаївок*. In: Гнатюк, В.: *Гаївки*. Львів 1909 (Матеріали до української етнології ЕК НТШ, т. XII).
5. КОЛЕССА, Ф.: *Мелодії українських народних дум*. Львів 1910, серія I; 1913, серія II (Матеріали до української етнології ЕК НТШ, т. XIII, т. XIV).
6. *Музей наукового товариства ім. Шевченка. Інвентар. Книга III. № 16290–18916*. In: *Архів Інституту Народознавства НАН України*.
7. ПАСТЕРНАК, Я.: *Музей наук[ового] Т-ва ім. Шевченка*. In: *Хроніка НТШ 1926–1930*, Львів 1930, ч. 69–70, с. 37.
8. *Протоколи засідань Етнографічної комісії НТШ від року 1893*. In: *Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника*, фонд 1, оп. 42/а.
9. *Протоколи засідань секції філологічної НТШ від року 1893*. In: *Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника*, ф. 1, од. зб. 42/а.
10. РОЗДОЛЬСЬКИЙ, Й., ЛЮДКЕВИЧ, С.: *Галицько-руські народні мелодії: у 2 ч.*, Львів 1906, ч. 1; 1908, ч. 2 (Етнографічний збірник НТШ, т. XXI–XXII).

11. *Список предметів*. In: *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*, Папка № 93, од. зб. 2.
12. *Справозданє з етнографічної експедиції*. In: *Хроніка НТШ*, Львів 1900, ч. 4, с. 10
13. *Справозданє з етнографічної експедиції*. In: *Хроніка НТШ*, Львів 1903, ч. 15, с. 21.
14. *Фонд Львівського філіалу Інституту українського фольклору та ІМФЕ*. In: *Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ*, ф. 34-3, од. зб. 36.
15. *Фонд Осипа Роздольського*. In: *Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ*, фонд 40-1, од. зб. 16.
16. ШУХЕВИЧ, В.: *Гуцульщина: у 5 ч.*, Львів 1904, ч. 4 (Матеріали до українсько-руської етнології видає ЕК НТШ, т. VII).

Shevchenko Scientific Society and Phonograph Recording

Iryna Dovhalyuk

The article defines the role of the Shevchenko Scientific Society and, in particular, members of his Ethnographic Commission in establishing and phonograph recording of music folklore in Galicia.

Key words: Shevchenko Scientific Society, Ethnographic Commission, phonograph recording, music folklore.

Научное общество имени Шевченко и фонографирование

Ірина Довгалюк

В статье выяснена роль Научного общества имени Шевченко и, в частности, членов его Этнографической комиссии, в зарождении и развитии фонографирования музыкального фольклора в Галичине.

Ключевые слова: Научное общество имени Шевченко, Этнографическая комиссия, фонографирование, музыкальный фольклор.

Галина Коваль

Календарно-обрядовий поетичний текст і ритуал: співвідношення та взаємозв'язок

У статті розглядається взаємозв'язок календарно-обрядового поетичного тексту та ритуалу. Представлено магічне значення слова та дії. Зосереджена увага на ритуальній мові як сугестивному акті. Реалізація ритуалу відтворена в різних формах: жестах, діях, вербальних (символічних) кодах. Окреслено, як поетичний текст структурує позамовну ситуацію (ритуал).

Ключові слова: календарно-обрядовий, вербальний, текст, поезія, величання, ритуал, дії, обряд.

Календарно-обрядова поезія сприяла реалізації самих обрядів. На ритуалістичній концепції усної словесності наголошував В. Петров, згідно з якою весь зміст фольклору мав бути пояснений саме змістом обряду [13, с. 6]. Звісно, що сьогодні ці зв'язки виявити не так просто, бо як зазначив М. Грушевський, давні обряди втратили своє первісне, культове чи магічне значення [3, с. 172]. Календарні обряди як першопочаткова ритуально-магічна дія впродовж часу нівелювалась: окремі господарські функції, стали театралізованими, естетизованими. У своєму дослідженні розглянемо поетичний текст і ритуальні дії, які перебувають у певному взаємозв'язку. Віра в сугестію слова, що постійно супроводжувала обряд, із часом переосмислюється, згодом зникає, залишається пісня, котра з обрядом уже не взаємодіє. Щоправда, стосується це тих жанрів, де тексти збереглися, а обрядовий супровід зник. Тут важливо наголосити, що фольклор не тільки йде за певними моментами обрядів, то пояснюючи, то доповнюючи, то поетизуючи їх, не лише переказує своєю мовою здійснювані обрядодії, але й виявляє власні плани значень, які в обрядодіях зовсім відсутні, не можуть бути відтворені або втрачені традицією [7, с. 143].

Сучасна людина вже не усвідомлює всієї значущості й дієвості ритуальних рухів, ритуальних мотивів і образів, втрачається первісне глибинне значення, хоча не занепадає абсолютно. Спостерігається певна автоматизація архайчної поведінки, яка здійснювалася часто несвідомо, автоматично. Порушення, чи невиконання було неприйнятним. Існує тенденція, коли

у фольклорному феномені вдається віднайти давній мотив чи образ, тоді виникає спроба знайти його витоки в ритуалі. Власне, такий підхід до календарної поезії варто вважати досить повним, який допомагає глибинному вивченню тексту на всіх рівнях.

Особливістю ритуалу є те, що він реалізовується в діях, рухах, жестах, діалогах. Зазначимо, що під час різдвяних обходів перед впусканням у хату обрядових гуртів обов'язково мали звучати ритуальні питання-відповіді. Саме діалогічна форма пісні більш давня, ніж пісня-розповідь, оскільки вона вийшла з народного обряду. Це вербалізовано відобразилося в колядках:

— *Чи дома, дома, сам пан дома?*

— *Хоч же він дома, та не кажеться* [17, с. 128].

Діалог, у конкретному випадку, можемо розглядати як охоронний, апотропейний засіб від проникнення негативу. Відомо й те, що вечірній і нічний час, коли виконували колядки, вважався активним для нечистої сили, тому «гостей» необхідно було перевіряти традиційним набором питань: «Хто такі?», «Звідки йдуть?» і т. д., щоб визначити їх приналежність до «своїх» чи «чужих». Особливістю ритуального діалогу полягає в суєстивній силі слова, сказаного в потрібний час та в потрібному місці.

Ритуал був основою, формою суспільного буття людини й головним втіленням людської здатності до діяльності, потреби в ній. Однак, не варто вважати, що ритуал відтворює будь-які дії, він імітує, актуалізує, розігрує лише символічні дії. Важливим є те, що як і інші знакові утворення, сприймався як необхідність, що здатний згуртовувати, консолідувати громаду, а це утворює, підтримує традицію. Він стосується як усталеності звичаїв, традиції, порядку здійснення чого-небудь, а також і послідовності при здійсненні обрядових дій. Словесний текст структурує позамовну ситуацію (обряд) надає поведінковому та просторовому хаосу певної упорядкованості, визначає опозиції, релятивні для подальшої розробки. Її природному хаосу протиставляється іманентна тексту внутрішня узгодженість [7, с. 45].

У календарно-обрядових піснях розглянемо модель з якою чітко поєднується вербальний текст та ритуал як поведінковий акт, що дає можливість структурувати це явище за: а) суб'єктом дії (коли суб'єкт діє, керується визначеною метою) — *питає* («Ми всю нічку та й не спали... Питали си гречного пана»); *блукає*: («Блудить блудців сімсот молодців»), *колядує* (*прохання про дозвіл*): («Ой позволь, пан хазяїн, Нам колядочку сказати»); *звеселяє* («Нам колядочку сказати, і весь дім звеселять»); б) за об'єктом (адресатом) дії: (господар) *готується* («Ой дома, дома, в своїй світлоїці. А в тій світлоїці тисові столи; шовкові вбруси...» (колядка); «Наша матінка домує, нам вечерю готує» (обжинкова); (господиня) *кличе* («Додому, женички, додому, Нагулялися по полю»); *виглядає* («Добродієнька пишна за воротонька вийшла,... Віночка виглядає»).

За певною схемою розкриваються ритуальні дії у вербалізованому тексті: вказівка на локус, де відбувається певна обрядова акція, скажімо, наряджання Куста проходить у лісі, звідки й починають його водити: «Ми були у великому лісі». Ритуальні мотиви висвітлюють підготовчі елементи обряду, акцентуючи на початковому або кінцевому етапах: «Проведу я русалочки в сірій бор, а сама вернусе в татков двор». В обжинкових піснях міститься інформація про дію, що відбувається перед урочистим ходом із поля: «Конець нивонці конець, Будемо плести вінець» та повідомляють про напрям святкової процесії: «Із гір, із підгір'я на господарське подвір'я».

Усе життя людини було наскрізь ритуалізоване: *«Кожен крок її, кожна дія, кожен відрізок життя й переломні його моменти визначилися чіткою й детально розробленою ритуальною програмою»* [1, с. 8]. Ритуалу в архаїчному й традиційному суспільствах належала дуже важлива й навіть основна роль у стабілізації колективу, його самовідтворенні, згуртуванні людей у власне соціум.

Систематичне виконання календарних пісень завжди вимагає участі суб'єктів календарного дійства; все це є комунікативною дією, причому не така вже велика різниця між тим, хто бере участь, і тим, хто спостерігає. Глядач не є просто спостерігачем. Як учасник — він складова частина самої традиції. Під час тих чи інших ритуальних дій можна простежити наявність найважливіших традиційних ознак драми: стійку сюжетно-композиційну структуру репертуару, діалоги, масові дії, розподіл функцій (ролей) у групах виконавців, дотримання певного сценарію, наявність ігрових епізодів. Обряди колядування, весняного волочіння, риндзювання, водіння Куста, Купала, Русалії наповнені ознаками театральності та мають, найголовніше, календарне прикріплення. Крім того, обрядові дії вимагають, щоб у них брали участь. Глядач, який спостерігає за видовищем, не може залишитися байдужим, тому при побаченому виникають певні естетичні почуття, які є психологічною здатністю людини сприймати предмети та явища об'єктивного світу з погляду краси.

Саме ритуал необхідно вважати знаковим для усієї поезії, оскільки він — комунікативний компонент учасників певного цілеспрямованого дійства окремого колективу [10, с. 127]. «Соціальність» проявляється в тому, що ритуал пропонує участь усіх членів колективу. Це свого роду представлення різних знакових систем (мова словесна, мова жестів, міміка, пантоміма, хореографія, спів, музика і т. ін.).

Сучасні дослідження в галузі ритуалістики засвідчують генетичну первинність ритуалу стосовно інших знакових утворень, зокрема мови. Проте чимало ритуалів включає мовний аспект, а інформація, передається за допомогою вербальних текстів. Слово в межах ритуалу виконує роль матриці, в якій задеклароване (обрядове величання, побажання) зводиться до реального. Завдяки слову можна було вимолювати здоров'я для ближнього,

спілкуватися з духами, управляти стихіями. На основі цього створюються численні мотиви в календарно-обрядовій поезії, що є кодовою системою, відображенням численних ритуалів.

Частина регулярно повторюваних актів втрачала своє практичне значення й ставала обрядом. Ритуальні дії рільників, наприклад, спочатку здійснювалися задля потреби й лише поступово осмислювалася необхідність повторювання таких дій, оскільки формувалася віра в їхню чудодійну силу. Такі практичні потреби й привели, як висловився І. Земцовський до «циклізації аналогічних за функцією ритуалів, звичаїв, святкувань» [4, с. 25]. Відповідно до природних циклів на кожному етапі їх притаманні домінуючі функції. Так, у зимовий період ритуальні дії, пісні, що їх супроводжують, відігравали здебільшого ініціальну роль, спрямовану на забезпечення майбутнього благополуччя — духовного й матеріального. Люди задумувались про прийдешній урожай, який принесе достаток, злагоду в сім'ї. Архаїчність жанру народної поезії виражена вірою в магічні можливості дії та слова. Слово мало силу впроваджувати в життя те, що зображалось. Із такої позиції ритуальне величання можна розглядати як магічний, сугестивний акт.

Важливим чинником для філологічного аналізу є насамперед магічна функція мови. Зазначимо, що право на існування магічної функції мови як наукового поняття обґрунтував Р. Якобсон, розглядаючи функції мови з погляду теорії комунікативного акту. Така функція мови проявляється у тому, що слова здатні створювати концептуальні портрети істот, предметів, явищ, ознак, які не існують взагалі, а люди живуть не лише у світі реальних речей, а й у словесному світі, в якому реальне та ірреальне не мають між собою чітких меж [15, с. 233].

Величання (ритульне виголошення тексту) створює відповідні портрети й знаходить своє вираження в різних формах ідеалізації, яка в піснях землеробського календаря є основним характерним принципом. Найперше ідеалізація проявляється в побажальних формах (адресату). Усе, що оточує головного героя теж дістає ідеалізовану характеристику. Прославляючи, виконавці дотримуються ритуальної комунікації: закликають, замовляють майбутню долю. Величання базується на прадавній вірі в сугестивну силу слова. І хоча із часом магічне значення слова втратилось, все-таки воно набуло відтінку звичайної доброзичливості та перейшло зі сфери господарської до культурної.

У всіх досліджуваних жанрах широко представлені формули величання, основне призначення яких — назвати й возвеличити господаря, його родину, ниву, господарство і т. д. Первісно, вважав М. Грушевський, це благання на багатство й щастя було колективною творчістю поколінь при участі професіоналів. Возвеличення господаря та його господарства, господині та її господарності, доброго пожитку й любові, побажання щастя й успіху

їхнім синам і донькам — все це «притягнуло» масу мотивів зі сільського-сподарської сфери, весільного репертуару, із дружинної творчості [3, с. 230]. Залежно від мети пісень персонажі наділяються такими рисами, які хотілося бачити, а тому, виконання пісень було ритуальною нормою. Первісно була віра практична, господарська, необхідна людині та була міцно пов'язана з її працею. Це була релігія реального життя людини, коли її віра й життя були пов'язані сотнями ниток [9, с. 13]. Сучасний українець сприймає архаїчні тексти вже символічно через знакове відтворення землеробської діяльності: оранка, сівба, проростання рослин, збір урожаю.

Для прикладу ритуальна оранка — це символічна дія, мета якої вплинути на плодючість землі. Вона як у обрядах так і в піснях мала дуже глибоке підґрунтя — це плодючість землі, відганяння злих духів (оборювання села). Ритуальна сівба — це стимулювання врожайності. У цьому контексті наведемо думку відомого вченого С. Павлюка, який зауважив: *«Піклування про дозрівання злаків органічно пов'язало людину із землею, зі всім довкіллям. Дивовижна різноманітність оберігальних дій не могла виникнути з нічого, абстрактно, із простого споглядання за навколишнім середовищем. Пізнавальний процес відбувався внаслідок усвідомленої екстраполяції від конкретної практичної діяльності, зафіксованої закономірності окремих явищ різним шляхом: чуттєвого сприйняття, багаторазовим повторенням»* [12, с. 265]. Ретроспективний аналіз окремих ритуалів, пов'язаних з оборюванням землі, за словами вченого, розкривається з двох позицій — конкретної та магічної.

Оборювати простір — ритуал, під час якого учасники обряду проводять плугом замкнуту борозну навколо села, окремої домівки з охоронною метою — мору худоби, епідемії, стихійних бід. Оборювання — полісемантичний обряд, який включає, крім створення магічного кола, ряд додаткових елементів, які посилюють його магічний ефект: час — (ніч) проведення обряду, нагота й чистота учасників (беруть участь вдови та молоді дівчата) ритуальне мовчання, яке зберігається упродовж усього оборювання.

Представимо парадигму особи орача, що закріплена у вербальних текстах — у колядках: *«В чистім полі край дороги Там Іванко плугом оре»* [11, с. 31]; у веснянках: *«А вже весна скресла квітками Вже йдуть парубочки з плугами Та й вже орять ниву широко»* [16, с. 12]; метафоричне зображення весни, яка оре: *«Іде весна, іде, На золотім коні В золотім жупані, Виїздить сохою, Сиру землю оре, Сіє-боронує...»* [5, с. 116]. Ритуальна атрибуція (плуг) може мати різну семіотичну природу: використовується як утилітарно так і позначає символічність, знаковість. Акціональні дії — ходіння з плугом на Різдво мали забезпечити родючість землі, очевидно, із тієї причини запрягали дівчат, що означало плодючість шлюбу [14, с. 11]. Імітація оранки так само, як імітація засіву (новорічне «посівання»), мала на меті забезпечити в наступному році добрий урожай.

Святкові обходи з плугом, оранка, сівба, посипання зерном — відомі й у європейському календарі, як у зимовому, так і у весняному. Це новорічні посівання, іспанське, словенське «свято плуга». Такі, начебто, зовсім буденні землеробські акти, які у великі свята не мали б виконуватися, сприймалися уже знаково. К. Грушевська із цього приводу зазначила, що *«навіть коли нема необхідності виконувати господарську дію у свято, її виконують символічно, відмічаючи тим самим її близькість до священного»* [2, с. 240]. У календарних піснях цей момент вербалізований: *«В неділю, в неділю рано Зелене / вино саджено»* [18, с. 37]. Такий рефрен виконується у колядках, призначених дівчині, котра садить вино у святковий час. Ця символічна дія декодується як добрий знак на урожай та майбутній шлюб.

Ще один аспект — небажання виконувати ту чи іншу пісню в невідповідний календарний період. Це пов'язане з тим, вважала К. Грушевська, *«що сі обряди — тісно зв'язані з певними порами року, важним для господарства — впливають на них в бажанім для господарства напрямі, коли виконуються в свій час; а виконані в невідповідній порі сі обряди можуть викликати непотрібні зміни в погоді. Тому в тих місцях, де існує така регламентація, її пояснюють, звичайно, тим, що коли б дану ритуальну пісню заспівати не тоді, коли слід, вона викликала б якийсь атмосферний катаклізм, і сей страх охороняє правило від порушень»* [2, с. 241]. Хоча й існує явище, що ритуальні обходи з «Козою» подекуди дублювалися на Великдень і Зелені свята. Проте в цей час виходили безпосередньо на ниву, де найстарша учасниця проголошувала: *«Попроси, козо, Бога з неба, най нам урожай добрий дасть, а ми Бозю спом'янем і тобі дітей пошлемо»* [8, с. 58]. Як бачимо, коза виступає хтонічною культовою твариною, образ якої асоціюється з продуктивною силою зернових культур. Коза стає втіленням духа збіжжя. Звідси, скоріш за все, звичай називати останнє колосся на полі «бородою козла» або просто «козою». Такою є перехідна вертикаль від обжинкової «кози» до персонажа святкової різдвяної маски-кози, яка виготовлена із соломи, солом'яних перевесел. Первісний хлібороб добре знав циклічне коло трансформацій хліба (зерно-колос-зерно), тому створював культових посередників — стимуляторів родючості, до яких належить і образ «Кози»: *«Де коза ходить, там жито родить, Де небуває, там вилягає»* [8, с. 57].

Важливою нормою було те, що ритуал не був мовчазним, тому календарні пісні мали (голосну) манеру співу, призначену переважно для вулиць та полів. Саме такий спосіб безпосередньо пов'язаний із магічним впливом на явища природи. Сильний звук мав апотропейні, відстрашуючі властивості. Вважалося, що коли проспівати, чи крикнути, то де буде почутий голос, там град не поб'є посівів. При обході царини, зазначив С. Килимник, учасники обряду створювали сильний шум, гамір, гук: діти калатали та дзвонили, музиканти грали, дівчата й хлопці співали, що знаменувало вигнання злих сил із «житів» [6, с. 390]. Із шумом, галасом проходила кар-

навальна процесія «Кози» під час Різдвяних свят. Надавалося голосу ще й продукуючого значення. Зокрема у Болгарії на Юріїв день дівчата вигуквали «Де немає голосу, там немає колосу!». Голос, як один із видів звуку, входить у так звану опозицію «звук-мовчання», що можна співвіднести з опозицією «життя — смерть».

Отож, найглибші шари української ментальності закладені в календарно-обрядовому поетичному тексті та ритуальних діях. Саме таке синкретичне явище визначає особливості світобачення, культурні орієнтири. Весь уклад життєдіяльності наших предків ідеально адаптовані до обрядового календаря. Семантика ритуалу часто реалізується в межах поетичного тексту на символічному, метафоричному рівнях. Закріплена в діях та слові інформація крізь століття дає свої імпульси.

Список літератури

1. БАЛУШОК, В. Г.: *Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян*. Львів, Нью-Йорк 1998.
2. ГРУШЕВСЬКА, К.: *Людський колектив як підвалина пам'яті*. In: *Грушевська, К. Вибрані праці у трьох томах*. Норд-прес, Донецьк 2007. Т. 3. С. 229–243.
3. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури*. Либідь, Київ 1993.
4. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. И.: *Мелодика календарных песен*. Музыка, Ленинград 1975.
5. *Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі*. Упоряд., передм. та переклади М. Москаленка. Дніпро, Київ 1988.
6. КИЛИМНИК, С.: *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні*. Кобзар, Львів 1993.
7. КОВАЛЬЧУК, Г. М.: *Поетика обрядових символів*. In: *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Київ 2003. Вип. 17. С. 43–49.
8. КУРОЧКІН, О.: *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок)*. Українське народознавство, Опішнє 1995.
9. МИТРОПОЛИТ Іларіон.: *Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія*. Обереги, Київ 1992.
10. НАУМОВСЬКА, О.: *До проблеми магічно-ритуальної рецепції у фольклорі*. In: *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Вип. 17. Київ 2003. С. 126–131.
11. *Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон)*. Фольклорні записи В. В. Дубравіна. Суми 2005.
12. ПАВЛЮК, С.: *Синкретизм аграрних обрядово-звичаєвих традицій: процес християнізації*. Народознавчі зошити. 1995. № 5. С. 265–268.

13. ПЕТРОВ, В.: *Український фольклор (Заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклу)*. Український університет, Мюнхен 1948 (на правах рукопису).
14. ПОТЕБНЯ, А. А.: *О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий*. Москва 1865.
15. СВАРИЧЕВСЬКА, Л.: *Магічна функція мови*. In: *Українська фольклористика. Словник-довідник*. Тернопіль, 2008. С. 233.
16. СМОЛЯК, О.: *Весняна обрядовість західного Поділля в контексті української культури*. Астон, Тернопіль 2001. Ч. 2.
17. *Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича*. Наукова думка, Київ 1983.
18. *Фольклорні матеріали з отчого краю*. Збір. В. Сокіл та Г. Сокіл. Ін-т народознавства НАН України, Львів 1998.

The Calendar-Ceremonial Poetic Text and Ritual: Ratio and Relationship

Halyna Koval

The article deals with the relationship of calendar-ceremonial poetic text and ritual. Presented magical meaning and action. There is represented language as suggestive ritual act. Implementation of ritual is recreated in different forms: gestures, actions, verbal (symbolic) codes. It is outlined the way poetic text structures not linguistic situation (ritual).

Key words: calendar-ceremonial, verbal text, poetry, glorification, ritual, actions, ordinance.

Календарно-обрядовый поэтический текст и ритуал: соотношение и взаимосвязь

Галина Коваль

В статье рассматривается взаимосвязь календарно-обрядового поэтического текста и ритуала. Представлены магическое значение слова и действия. Сосредоточено внимание на ритуальном языке как сугестивном акте. Реализация ритуала воспроизведена в различных формах: жестах, действиях, вербальных (символических) кодах. Определено, как поэтический текст структурирует внеязыковую ситуацию (ритуал).

Ключевые слова: календарно-обрядовый, вербальный, текст, поэзия, величание, ритуал, действия, обряд.

Галина Корбич

Досвід новочасності в українській культурі початку XX та початку XXI століть. Синхронізація націєтворчих пошуків

У статті аналізуються націєтворчі тенденції в українській культурі початку XX та початку XXI століть. Авторка доводить, що попри часову відстань між цими двома періодами, існує низка аналогічних проявлень, а також ряд невирішених проблем, що не втрачають своєї актуальності. Віддзеркалені в культурі процеси націє-і-державотворення, механізми формування національної свідомості та громадянського суспільства становлять приклади українського новочасного досвіду.

Ключові слова: культура, література, мистецтво, модернізація, трансформаційні процеси, суспільно-культурний розвиток, національна ідентичність.

В історії людства навряд чи можна знайти історію народу, який у своєму розвитку не зазнав би більш чи менш радикальних трансформацій, змін установлених форм суспільного та культурного життя, корективу у відношеннях між особистістю і колективом. Ці та інші ознаки в сукупності своїй підносять розвиток суспільства на новий ступінь, засвідчують настання нового періоду, формують новий досвід.

Польський науковець Ришард Нич, розробляючи проблематику новочасного досвіду, вважає, що *«категорія новочасності охоплює такі дослідницькі території, у яких межі між внутрішнім і зовнішнім мають відносний характер, а реляції між індивідуальним і спільним, уявним і пережитим, дискурсивним і дійсним не можна вписати в систему зрівноважених статичних опозицій і твердих границь, а радше в мережу динамічних, пливних диференціацій, у континіум процесів трансляції та реінтерпретації»* [7, с. 67].

Досвід нових часів концентрується в культурі або ж великою мірою проявляє себе через культурну сферу. Поряд з екзистенціальним досвідом, на який сьогодні опирається антропологія культури, існує, як стверджує Тереса Валяс, *«чинник так само сильної дії»* — суспільний вимір досвіду, характерною рисою якого є повторюваність його форм. *«Переконавати сьогодні, що не має «чистого досвіду», що досвід завжди значною мірою сформований культурою, або — як дехто хоче — культурою регулюється, значить*

ломитися в давно вже відчинені двері» [8, с. 276–277]. Отже, культура є таким багатогранним показником, котрий засвідчує, як індивідуальні творчі самовияви стають загальнонаціональним надбанням, а особистий, внутрішній світ людини віддзеркалює зовнішні, суспільні проявлення. Національна культура складається із системи різноманітних форм життя, про що свідчать географічні, релігійні, державно-правові, ідеологічні, художні та інші чинники. Вони забезпечують збереження й відтворення морально-духовного потенціалу народу, формують почуття національної свідомості, інтегрують культуру нації у світову культурну співдружність.

Україна, безперечно, має свій досвід новочасності. Як складне й амбівалентне явище він виразно заявив про себе в українській культурі зламу XIX і XX століть та помітно активізувався наприкінці XX – початку XXI ст. Ці дати можна сприймати не лише як символічний відлік часу, а й як певні пороги та межі в суспільно-культурному розвитку країни. Наявність порогів і меж як атрибутів новочасного досвіду доводять його дослідники. Межі, вважають вони, стабілізують розвиток, свідчать про його рівновагу, у той час, як пороги ведуть до змін [9, с. 30]. Між обидвома прикладами, які тут розглядаються, пролягла столітня відстань; вони формувалися за різних геополітичних зумовленостей, соціокультурних і політичних обставин, історичних реалій тощо. І все ж помітні в них певні аналогії й типологічні тенденції, що виникли на зламі XIX і XX століть і відроджувалися на помежах і XX і XXI, а також і проблеми, невирішеність яких засвідчує свою тяглість.

Відтак, у першому й у другому випадках розвиток національної культури відбувався в умовах певної свободи, необхідної для реалізації творчих здібностей. Якщо у XXI століття Україна входить суверенною державою (внаслідок свободного вияву її громадян — у 1991 р. 90 % населення проголосувало за незалежність країни), культура якої позбувшись ідеологічного тиску тоталітарної радянської системи, має реальну можливість вільно заявляти про себе, то на початку XX ст. вона вивільнюється від обов'язку служити утилітарним соціальним інтересам і керується самодостатністю художніх проявлень. Останні тенденції виникали та поширювалися в українському суспільстві внаслідок внутрішніх трансформаційних процесів. Наприкінці XIX і початку XX століть помітно зростала верства національно свідомої української інтелігенції. Власне зусиллями інтелігенції, переконаної в необхідності здійснювати структуралізацію суспільно-культурного життя українців, формується диференційний процес. У ході його передбачалося створити ефективний суспільний механізм, який складався б із роботи різних функцій. «Розподіл» мав на меті зрушити літературноцентричну модель культури, що склалася протягом XIX століття, акумулюючи в собі прояви не лише духовного життя українців, а й суспільного, політичного, ідеологічного й власне літературного. На початку XX ст. література й далі є його важливою складовою, але вже не єдиною. Дина-

міка суспільних перетворень активізувала формування політичної нації та громадянського суспільства, впливала на розбудову й утвердження інших галузей української культури, що створюється як новочасна, і це свідчить про істотний ціннісний зсув у націєтворчих змаганнях.

У дусі національних традицій, закладених Миколою Лисенком і по-новаторськи розвинених, відбувалося становлення нового етапу української музичної культури, яке висунуло в цей час багато значних постатей — композиторів, виконавців, організаторів музичного життя на українських землях (Яків Степовий, Борис Лятошинський, Микола Леонтович, Станіслав Людкевич, Кирило Стеценко та інші) [Див.: 4, с. 325–335]. Із небувалою силою заявляло про себе образотворче мистецтво. Воно поєднувало традиції народної української культури з тенденціями розвитку модерного європейського мистецтва. З'являється плеяда майстрів новітнього малярства і графіки: Олександр Мурашко, Олекса Новаківський, Петро Холодний, Іван Труш, Василь і Федір Кричевські, Георгій Нарбут, Михайло Бойчук та інші. Більшість митців мала європейську освіту й зазнала впливів новочасного мистецтва безпосередньо з Європи. У Харкові знімаються перші українські хронікальні й художні фільми, у Києві організовано перший стаціонарний театр, очолюваний Миколою Садовським (1907 р.). Вже не поодинокі постаті митців (утім, і таких, що творять на культурних теренах інших народів) репрезентують Україну, а гурти людей, що утверджують її культурну ідентичність. Усі види мистецтва при цьому стають засобами національного самовияву, несуть чітко окреслені ознаки української сутності, відтворюють новий час і оновлений дух свого народу.

Диференційні процеси в суспільно-культурному житті українства від початку XX ст. проєктуються на подальший розвиток національної культури. Протягом XX і в XXI століттях вона повністю втрачає літературоцентричність, стає гетерогенною, утверджуючись у багатьох рівновеликих галузях, що мають безліч підрозділів. Так за «порогом», що виник між попереднім, XIX-вічним етапом розвитку і новочасним, було встановлено «межу», яка стала показником рівноваги та стабільності в розвою української культури.

Щодо літературного процесу, то за умови згадуваної свободи творчості, характерної для обох досліджуваних періодів (хоча й у різних проявленнях), інтенсифікується його включення в загальноєвропейський художній контекст. Новітній, модерний фактор розвитку, зорієнтований на початку XX століття на зразки «вищої» європейської культури, створював можливості для утвердження в українській літературі провідних мистецьких течій: неоромантизму, імпресионізму, експресионізму, символізму, а також зумовлював виникнення українського авангарду. І на помезів'ї XX та XXI ст. літературний процес в Україні багато в чому синхронізує з тенденціями, поширеними у світі, даючи національно наповнені зразки феміністичної,

модерністської, постмодерністської, постколоніальної творчості. Усе це підтримувало прояви імперського, російського культурного домінування, відчутного не лише в минулому, але й в наш час.

Рубіж XIX і XX століть знаменує інтенсивне накопичення досвіду новочасності. Зростання культурної самосвідомості й культури загалом впливало на утвердження національної ідентичності. На основі зближення культурних і національно-політичних завдань створювався новий культурний контекст, під впливом якого активізувався процес модерного націєтворення. Поєднання культури з політикою демонструють як модерністи, згруповані в «Українській хаті», так і неонародники, що своєю трибуною обрали газету «Рада». Завдання, які ставили собі одні й другі, багато в чому сходилися й насамперед щодо ідеалів націєтворення. Важлива особливість української культури полягає в цей час у тому, що вона створює інтегральність національного життя українців, розділених кордоном двох імперій — Російської й Австро-Угорської. А водночас разом із внутрішньою інтеграцією закладає підґрунтя зовнішніх інтеграційних процесів — з Європою, зі світом. Модернізація світу, яка динамічно розгорталася на початку XX століття, втягувала у сферу свого впливу українську культуру й одночасно засвідчувала модернізацію українських духовних ресурсів.

На зламі XIX і XX ст. українська культура розвивалася в атмосфері духовного піднесення й оптимізму, цей час недаремно отримав назву «українського національного відродження». Пафос націєтворення виникав, так би мовити, сам по собі, ізсередини суспільства. Він не був декретований якоюсь значущою політичною силою, тим більше — державою. Хоча віра в українську державу набирала реальних обрисів. Її скріплювали культурологічна й історична концепції Михайла Грушевського, які мають не лише націєтворчий, а й державницький характер. Виразно підтримували цю віру ідеологічні переконання Миколи Міхновського. У праці «Самостійна Україна» він обґрунтував історичну неминучість здобуття українським народом державної самостійності. Характерно, що рух активного націєтворення, який був перерваний Першою світовою війною та політичними подіями після неї, тривав усупереч реакції, яка охопила Російську імперію після революції 1905–1907 рр., а також попри кризові моменти, що їх переживала Європа. У дусі шпеглеровських рокованостей наростали тут песимістичні настрої: розчарування в раціоналізмі європейської цивілізації, що веде до втрати духовних цінностей, в буржуазній культурі загалом тощо. Проте українці для свого національно-культурного розвитку успішно використали історичний шанс: після проголошення у царському маніфесті 1905 року деяких свобод, утім і можливості друку мовою національних меншин, розгорнули цілу мережу українських періодичних видань, організовували українське шкільництво, почасти й вищу освіту, створювали громадські організації тощо. Це був вагомий внесок у боротьбу за

національну незалежність, за автономію рідної культури, за витворення національної еліти й загалом за утвердження української нації. Революційний зрив 1905–1907 рр. прискорив формування новочасного українського суспільства, заклав підмурівки новочасної політики, дав також великий культуротворчий імпульс.

У сучасній Україні важко знайти аналог з початку XX ст., що свідчив би про національне піднесення. Навіть сам акт проголошення України самостійною державою не був зустрінутий із, здавалося б, природною в цих обставинах ейфорією чи ентузіазмом. Швидко виникали труднощі економічного, політичного, ідеологічного плану, характерні для трансформаційного процесу переходу українського суспільства з радянського в національне. Відсутність з боку держави якісної підтримки всім сферам культури, а передовсім відсутність чіткої політики в гуманітарній сфері, двозначність у відношенні до української мови як державної та загалом до мовного питання — усе це спричинилося до того, що культура не стала консолідуючим чинником українського суспільства, яким вона була на зламі XIX і XX століть. На декларативному рівні залишалися розроблені й ухвалені наприкінці 90-х рр. та на початку 2000-х законодавчі акти, які значною мірою визначали шляхи культурного розвитку України [Див.: 3, с. 254–255]. Настрій, який у 2000 році панував в Україні, об'єктивно передає Микола Жулинський: *«Ми перебуваємо в ситуації невизначеності. А отже — в стані непевності, нерішучості, що породжує суспільну пасивність, відсутність індивідуальної ініціативи, песимістичні настрої і моральне знесилення суспільства»* [1, с. 63–64].

Перехідний період затягувався, що болісно позначувалося на творцеві національної культури — українській інтелігенції, зумовлювало її зубожіння. Це, а також відсутність впливових українських засобів масової інформації, недостатнє виховання в національному дусі українського реципієнта вело до того, що межі між радянською спадщиною та формами культури в незалежній державі ставали нечіткими, розмитими. Не були своєчасно створені стратегії розвитку культури, а прогалини, які повставали внаслідок їхнього браку, швидко заповнювалися зразками зарубіжної й у першу чергу російської культури та загалом її витворами (нерідко сумнівної або й низької якості). Таке становище мало далекосяжні психологічні наслідки: призводило до руйнації українського менталітету, прищеплювало українцям чужі стереотипи, навіювало почуття меншовартості. *«В Україні фактично, попри формальне унезалежнення, триває громадянська війна, зокрема й на рівні сумнозвісної „боротьби двох культур“, результати якої важко поки що передбачити»* [5, с. 36], — влучно діагностував Микола Рябчук. Кризову ситуацію в гуманітарній сфері усвідомлює наукова й культурна громадськість України та дедалі активніше намагається їй протидіяти. Створені різними групами спеціалістів документи, що містять аналізи стану

культури, намічують воднораз напрямки та шляхи подолання кризових явищ. Тобто подібно до початку ХХ ст. ініціативи проявляються знизу, від стурбованої станом рідної культури інтелігенції, а не від відповідальних за гуманітарну сферу державних установ. Зусилля інтелігенції, розвиток національних еліт, спроможних вирвати Україну з пострадянського минулого, (можна осмілитися зробити передбачення), рано чи пізно повинні привести до інтенсифікації зрушень у масовій свідомості громадян України, котрим залежатиме на нормалізації розвитку рідної культури як вагомій складової всього розвитку суспільства.

На початку ХХ ст. також стараннями інтелектуалів впроваджувалася ідея національної емансипації, яка набирала основоположного для суспільства значення, втілюючись у поняття національної ідеї. Курс на самостійність зумовлював протидію нав'язаній ззовні імперській залежності, що в минулому покірливо сприймалася на українських землях і спричинювала нівеляційні й асиміляційні процеси, утім великою мірою і в культурній сфері. Постійна праця, скерована на «прищеплювання» українцям усвідомлення власної окремішності, включала й відношення до панівної, російської культури. Вихід із її тіні як остаточне відмежування, як необхідність *«позбутись великоруського насліддя»* (Андрій Товкачевський), щоб вільно творити свою новочасну культуру, вбачався в зміцненні національно-культурних позицій. Рушучість, з якою здійснювалися ці наміри, не похитнули протистояння ні з офіційним царським чиновництвом, ні з представниками «поступової» Росії з їх імперськими амбіціями відносно української національної справи (неможливо, щоб бездержавний етнос зумів розвинути модерну національну свідомість). Ось як писав з цього приводу Микита Сріблянський: *«Українство ізольовано в замірах і бажаннях найпоступовішої частини російської інтелігенції, непризнане в ліберально-демократичних великоруських колах, оточене злобною ворожнечею у всяких істинних патріотів; а разом реалізується в урядових репресіях і за це обвинувачувати можна в однаковій мірі і суспільство* (російське — Г.К.) *[...]»* [6, с. 98]. Висвітлення справжніх поглядів представників російської «демократії» та наголошування на чужості й ворожості російської цивілізації щодо українства зміцнювало переконання у власній самодостатності й здатності до самостійних рішень.

Актуальність проблеми, через її невирішеність, із новою силою звучить у ХХІ столітті, поглиблюючи кризові тенденції перехідного періоду. Не були своєчасно вжиті заходи, за якими в незалежній державі остаточно «розрахувалися» б із тоталітарною спадщиною, уґрунтованою майже повністю на російському домінуванні. Закон про декомунізацію прийнято лише в 2015 році. Його впровадження, якщо закон виявлятиме дієвість та ефективність, повинно внести корективи у свідомість сучасного суспільства, якому ще бракує глибшого розуміння, чим насправді була радянська система.

Остаточне відмежування від її впливовості, критика міфологем і стереотипів комуністичного режиму, заборона поширення тоталітарної ідеології повинні йти в парі з усвідомленням українського суспільства в агресивності військових, політичних та ідеологічних дій Росії щодо України, в однозначному сприйнятті її намірів — шляхом дестабілізації України реставрувати російську імперію.

Вагомими чинниками в боротьбі із зовнішньою загрозою, за абсолютну незалежність України та її територіальну цілісність можуть стати непохитні проєвропейські орієнтації українців та їхня чітка національна ідентичність. Якщо прагнення до Європи наявні, хоча й у різних вимірах, у суспільно-політичному і культурному житті країни (а за останні два роки вони відчутно зросли), то проблема української ідентичності має свою тяглість: немов бумеранг повертається вона з далекого минулого в наше XXI століття. На зламі XIX і XX ст. причину національної невизначеності намагалися пояснити в історичному (поразка національно-визвольних рухів, «зрада верхів», тобто прийняття українською шляхтою польської або російської національності) та психологічному ключі (риси національного менталітету: лояльність, уступливість, покірність тощо). На початку XXI ст. ця проблема виявляє свою живучість на рівні мовно-культурного розподілу (існують «Дві України» згідно з промовистою назвою книги М. Рябчука), але насамперед недостатньо сформована за роки незалежності національна ідентичність впроваджується в політику, у державні інституції, у соціальне конструювання. Таким чином стало видно, що відсутність якісної державної підтримки української культури вилилася на сучасному етапі в національну нереалізованість, бо ж саме культура створює основу для формування самоідентифікації. Як і сто років тому виникає потреба у створенні повноцінного механізму суспільного функціонування, у конструкціях якого знайдеться відповідне місце для розвитку модерної громадянської ідентичності й для формування новочасних державних інституцій. «Адже процес здобуття державности, — слушно вважає сучасний дослідник, — мав і має значення як процес відродження культури України, як правова гарантія повнокровного розвитку українського суспільства і свободи людини» [2, с. 76].

Список літератури

1. ЖУЛИНСЬКИЙ, М.: *Як вгамувати духовну спрагу, або Пошуки шляхів набуття втраченої Батьківщини*. In: Микола Жулинський, *Нація. Культура. Література*. Наукова думка, Київ 2010, с. 61–77.

2. КАРАСЬ, А.: *Україна і Європа: пункти дотику і розбіжності (до питання про громадянське суспільство)*. In: *Нова Україна і нова Європа: час зближення*. Літопис, Львів 1997, с. 68–79.
3. *Культура в незалежній Україні*. In: *Історія української культури: У п'яти томах*. Наукова думка, Київ 2011, том 5, книга 1, с. 232–256.
4. *Музичне мистецтво*. In: *Історія української культури: У п'яти томах*. Наукова думка, Київ 2011, том 5, книга 2, с. 325–380.
5. РЯБЧУК, М.: *Постколоніальний синдром. Спостереження*. К. І. С., Київ 2011.
6. СРІБЛЯНСЬКИЙ, М.: *По-між сусідами. Українство і великоруси*. Українська хата, 1909, № 2, с. 91–100.
7. NYCZ, R.: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. In: *Teksty drugie*, 2006, № 6, s. 55–69.
8. WALAS, T.: *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia. Casus: „mały realizm”*. In: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Universitas, Kraków 2012, s. 273–309.
9. ZEIDLER-JANISZEWSKA, A.: *Progi i granice doświadczenia w nowoczesności*. In: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Universitas, Kraków 2002, s. 21–39.

Experiencing Modernity in Ukrainian Culture of Early 20th and 21st Centuries. Synchronising the Search for Ukrainian Nation-Building

Halina Korbicz

The article contains an analysis of nation-building tendencies in Ukrainian culture of early 20th and 21st centuries. The author notices that both periods, despite the huge gap in time between them, share a number of analogous phenomena and unsolved problems that are still present. The nation and state-building processes reflected in the culture and the mechanisms of forming national and civil identities are some of the examples of modern Ukrainian experience.

Key words: culture, literature, art, modernization, transformation processes, sociocultural evolution, national identity.

Опыт современности в украинской культуре начала XX и начала XXI веков. Синхронизация поисков национального строительства

Галина Корбич

В статье анализируются тенденции национального строительства, проявленные в украинской культуре начала XX и начала XXI веков. Автор доказывает, что, несмотря на расстояние во времени между этими двумя периодами, существует ряд аналогичных проявлений, а также нерешённых проблем, которые не утрачивают свою актуальность. Отражённые в культуре процессы национального и государственного созидания, механизмы формирования национального сознания и гражданского общества составляют примеры украинского современного опыта.

Ключевые слова: культура, литература, искусство, модернизация, трансформационные процессы, общественно-культурное развитие, национальная идентичность.

Кристина Кузнєцова

Загадкова дволикість отруйних рослин у народній уяві слов'ян

Дослідження присвячене народним назвам отруйних рослин в українській, російській, чеській та польській мовах. Увага зосереджена на тих аспектах, що зумовлюють позначення рослин у східних та західних слов'ян, а саме на культурному та обрядовому. На прикладі номенів кількох рослин проілюстровано багатозначність назва отруйних рослин у житті народу, їхні негативні та позитивні характеристики. **Ключові слова:** отруйні рослини, беладонна, переступень, вовчі ягоди, вовче лико, вороняче око, фітоніміка.

Наші предки пізнавали світ інакше, ніж ми сьогодні, пізнавали його відчуттями, дотиками, порівняннями та асоціаціями із уже відомим. Черпання інформації з навколишнього середовища, через спілкування з природою відіграло неабияку роль у формуванні культури, звичаїв, менталітету, беззаперечно й мови народу. Саме посередництвом, перш за все, лексичних мовних засобів маємо можливість сьогодні побачити відображення тодішньої дійсності нашими предками, а саме їхні вірування та погляд на навколишній світ.

Сучасна людина не часто стикається зі світом дикоростучих рослин, незважаючи на те, що більшість лікувальних препаратів і досі виготовляється з органічних сполук рослинного походження. Для наших предків лікувальні властивості трав і квітів були дуже важливими, а тому слова-фітоніми є глибинною криницею для досліджень етнолінгвістики.

У процесі роботи над лексичною групою на позначення трав'янистих рослин нас зацікавили отруйні, оскільки вони в уявленні будь-якого народу окутані магічною пеленою, бо їх безпосередньо пов'язують із відьмами, потойбічним світом, дияволом і небезпечними хижими тваринами. Наприклад, українці вважали, що всі гіркі, колючі, із поганим запахом рослини були засаджені лукавим, щоб люди кололися, сварилися й грішили [11, с. 288].

Народні лексеми на позначення цих рослин мають у собі негативний відтінок, вони попереджають нас про те, що такої рослинності слід остерігатися. З іншої ж сторони отруйні рослини займають чільне місце в народній

медицині (нині й в традиційній — препарати виготовляються зі сполук цих рослин) та обрядовості, що дозволяє нам говорити про їхню дволикість.

Спробуємо згрупувати рослини за деякими їхніми спільними ознаками, незважаючи на різновидність ботанічних родів, до яких вони належать. Їхнє поєднування зумовлено наступними характеристиками:

- спільні народні назви для різних отруйних рослин;
- подібність зовнішнього вигляду;
- однакове використання, або ж взаємозаміна у використанні.

Враховуючи вищесказане можемо згрупувати **беладонну**, **вовче лико** та **вороняче око**, які в народі часто називають «вовчими ягодами». Названі рослини мають чорні (чорно-червоні) плоди — ягоди та належать до різних родин (беладонна — Пасльонові, вовче лико — Тимелейові, вороняче око — Мелантієві).

У слов'ян спостерігаємо зв'язок між беладонною та рослиною **переступень** (родина Гарбузові), що дозволяє її приєднати до цієї ж групи. Спорідненість цих рослин виникла через загадковий та магічний корінь мандрагора, що на території слов'янських земель не ріс, але перейняті вірування від південних народів (греків та римлян) підштовхнули наших предків замінити його на вітчизняний, а саме на переступень (рідше беладонну) [14, с. 331].

Пропонуємо розглянути народні назви згаданих рослин в українській, російській, чеській та польській мовах, оскільки зустрічаємо подібний негативний аспект у їхніх номінаціях.

Беладонна (укр.), **белладонна** (рос.), **rulík zlomocný** (чес.), **pokrzyk wilcza jagoda** (пл.)

1. Калька другої частини наукової назви лат. *belladonna*:

українські	російські	чеські	польські
<i>красавиця</i> , <i>красавка</i> [1, с. 59]	<i>красавица</i> , <i>красавка</i> <i>белладонна</i> , <i>красавка</i> <i>обыкновенная</i> , <i>красуха</i> [1, с. 59]	<i>krasavice</i> , <i>krásná dáma</i> , <i>zlatá kráska</i> [1, с. 59]	<i>не знайдено</i>

«Красавка — (беладонна) похідне утворення від краса «врода»; калька другої частини наукової назви *belladonna*, яка походить з основ італійських слів *bella* «вродлива, гарна» і *donna* «жінка»; назва зумовлена тим, що в Італії жінки рум'янилися соком з плодів цієї рослини» [6, с. 77].

2. Присутність зоокомпонентів (найчастіше прикметників) у назві, що вказують на негативність:

українські	російські	чеські	польські
вовча вишня, вовча ягода, вовчі ягоди, вовчі ягоди чорні, песся івшина, песся івшия, песя вишня [1, с. 59]	волчьи ягоды, песчи вишни [1, с. 59]	hadí hrozinky, hadí třešeň, psí třešeň, psinky, vlčí jahoda, vlčí jahodník, vlčí oko, vlčí třešně, vrání oko [1, с. 59]	psinky, wilcza jagoda, wilcza wiśnia [1, с. 59]

Спільним у всіх поданих словосполученнях є прикметник *вовчий* (*собачий*), хоча існує рослина *вовчі ягоди* (*вовче лико*), скоріш за все назва переноситься на беладону в зв'язку із подібністю плодів. Із цим же стикаємося й у випадку із чеською назвою *vrání oko* — *вороняче око*.

Компоненти *вовчий*, *собачий*, *змійний* (*hadí*) вказує на дикорослу, непридатну, небезпечну для людей та тварин рослину [5, с. 413].

3. Назви, що вказують на отруйність рослини:

українські	російські	чеські	польські
німечник, німиця, німиця чорна, отравниця, отруйниця, погане зілля, сонна одур, сонне зілля, сонний дурман, сонник, ягодка бішена [1, с. 59]	бешеная ягода, бешеница, вишня бешеная, одурник, сонная одурь, сонная трава, сонное зелье, сонный дурман, сон-трава [1, с. 59]	blázníček, bláznivá třešnička, bláznivý lilek, čertova třešeň, čertova třešnička, čertův blázníček, jahody čarodějnic, lilek bláznivý, lilek pošetilý, němnice, rozpuka, zlá jahoda [1, с. 59]	не знайдено

Спостерігаємо в словосполученнях компоненти, що вказують на небезпеку: *погане* (чес. *zlá*), *бішена* (рос. *бешеная*, чес. *bláznivá*, *pošetilý*), у чеській мові — містичне, пов'язане із чортом чи відьмами (*čertova...*, *jahody čarodějnic*).

В українській мові *німечник*, *німиця* та в чеській *němnice* — похідне утворення від «німий», зумовлена отруйними властивостями, що призводять до німоти [7, с. 100].

Назви із компонентом *сон*, *сонний* можуть бути розглянуті двояко: 1. зумовлені лікувальними властивостями беладони, а саме її заспокійливою дією [8, с. 352]; 2. пов'язані з вічним сном, адже від споживання ягід людина засинала назавжди.

4. Запозичені назви:

українські	російські	чеські	польські
мадраган, мадрагуля, мадриган, мандригуля, матрагуна, матридан, матридуна, матріган, мотригуна, надраголя, надрагуля, покишик [1, с. 59]	покишик [1, с. 59]	<i>mandragule</i> , <i>nadragule</i> [1, с. 59]	не знайдено

Назва *матриган* (і под.) та чеська *mandragule (nadragule)* — запозичення від румунської *mătrăgună*, перенесена від південноєвропейської рослини мандрагори [10, с. 400]. *Покшик* — запозичення з польської мови (*pokrzyk wilcza jagoda*), похідне від *pokrzyk*, *krzyk* — покрик, крик, зумовлене повір'ям, що корінь беладони кричить, коли його викопують із землі [7, с. 485].

У чеських джерелах можна зустрітися з номеном *Valkýřina bobule*, що ймовірно походить із германо-скандинавської міфології. Валькірії — дочки неба і землі, провідниці палих у бою воїнів до Валгалли, де їх частували медовим напоєм із травами, одною з яких була беладонна [13, с. 62].

В українській мові існує ще фітонім *царичка*, що єдиний несе в собі позитивний відтінок, адже так звертаються до рослини при її зборі, для того щоб задобрити для певних магічних властивостей [2, с. 428].

Переступень білий (укр.), ***переступень белый*** (рос.), ***posed bílý*** (чес.), ***przestęp biały*** (пл.)

Переступень — похідне від *переступати*, рослина має лазяче стебло (зустрічається й назва *перелаз*), за допомогою якого швидко розростається та може перелазити через інші рослини [7, с. 343], звідси ж і номен *змієва трава* (стебло нагадує змію). Можливо, назва *переступень* могла виникнути й у зв'язку з тим, що рослина отруйна, тому її краще остерігатися й «переступати».

українські	російські	чеські
переступ, змієва трава, нечіпай зілля [1, с. 71].	алрун ¹ , адамов корень, белая матица, белоцветный переступень, параличная репа трава, переступ, тарамышек трава, черноплодный [1, с. 71].	<i>Adamova hlava, alraum, alraun, alrum, butr, bylina kravská, černé psí víno, čertikus, ďáblíkův kořen, dědek, denní řípa, devaterolist, hospodářiček, kolokvinta, koltunová zelina, kořen posádový (posedový, posedlý), koření smradlavé, kravská zelina (zelenina), lesní tykev, mužiček, nesed, osed, oseh, peské víno, plavé víno, podsed, podsedln, posad, posádlo, posed černoplodý, posed černý, posedl, posedlen, posedlo, posek, posidl, přestup, přeseď, psí řípa, psí víno, skřotkova zelina, starček, svinský kořen, tekvice podzemní, tykev lesní, tykvice zemska, vinič divý, záplotník, zmijí jahoda, živý plot</i> [1, с. 71].

З наведених чеських фітонімів яскраво впливає магічне значення рослини. *Adamova hlava, mužiček, dědek, hospodářiček, starček* — виникли через подібність кореня до людського тіла чи обличчя, або перенеслися на переступень від іншої рослини — мандрагори, яка також має таке кореневище. Назви з компонентом коров'ячий (*bylina kravská* і под.) пов'язані із використанням рослини в чародійницьких ритуалах відьмами для крадіжки молока (див. с. 6).

Коротко розглянувши лексичну сторону представлених у дослідженні отруйних рослин, можемо говорити про ту чи іншу оцінку народу, але щоб

¹ За даними словника Анненкова назва «алрун» є помилковою, оскільки відноситься до іншої рослини — мандрагори, виникло це в зв'язку з тим, що в давнину корінь переступня продавався як корінь мандрагори.

вималювати чітку картину, нам варто звернути увагу й на процес збирання їх, адже він був оповитий містикою та особливою обрядовістю. На території України гуцули, викопуючи беладонну з коренищем, танцювали навколо неї, кидаючи гроші на землю. Вірилося, що дії того, хто копає корінь, передадуться тому, хто питиме відвар беладонни. На Бойківщині віддячували землі за знайдене зілля — на місці викорчуваного кущика залишали хліб і сіль, приговорюючи: *«Не бануй, земле, що ми тебе оголили, ми тобі, земле, хліба положили»*. Іншим способом віддячити землі було підкладання дев'яти монет під дев'ять кущів беладонни (*«Як під дев'ять поклали, то можна копати хоть сто зіллів»*). Буковинці ж вірили, що магічні властивості рослини може змінити спосіб збирання — якщо вона призначалася для злих намірів, то в процесі сварилися, кричали, називаючи її *матриганом*, якщо для добрих, несли частування (хліб, горілка, мед), називаючи її *царичкою* [2, с. 428, с. 439]. Цей обряд яскраво демонструє двояке ставлення людей до отруйних рослин: з одного боку їх пов'язують зі злими вчинками відьом, з іншого ж шанують за лікувальні властивості.

Чехи вважали, що збирання беладонни можливе лише в певний час (о півночі). За віруваннями рослину охороняє злий дух, а тому, перш ніж копати, потрібно навколо себе накреслити коло, що захистить людину від нього. Викопавши зілля, у повітря кидалася чорна курка, яка слугувала відволікаючим маневром для нечистого, лише тоді можна було чимдуж втікати, бо чорт швидко зрозуміє, що впіймав не людську душу й вдасться до погоні. Керуючись іншим чеським способом отримати рослину, потрібно Щедрого вечора приїхати з двома кінями об одинадцятій годині на місце, де росте беладона. Із собою потрібно мати леміш та чорну курку в мішку з грубої тканини, який слід зав'язати на дев'яносто дев'ять вузлів. Підійшовши до куща збирач кидав мішок із куркою чортові, поки той розв'язував вузли, чоловік хутко викорчовував зілля лемешем і втікав кінями додому. Ворота конюшні радилося залишати відчиненими, щоб встигнути сховатися [14, с. 332].

Корінь переступня завдяки своїй формі зародив багато вірувань та чар. Як і корінь мандрагори, він мав форму людського тіла або дитини, що призвело до поділу на жіночу й чоловічу рослину. Західні слов'яни мазали вершками «уста» таким кореневищем, щоб корови мали багато молока. Переступень, як вже було згадано вище, часто застосовувався в якості мандрагори, чим користувалися торговці, продаючи його замість дорожчої південної рослини [14, с. 330]. Чеські вірування говорять про те, що переступень виріс із зубів відьми, які були розкидані сином диявола [11, с. 263], українці ж були переконані, що зілля виростає з могил померлих нехрещених дітей [9, с. 132].

Відомо, що в усіх слов'янських народів відьми були небайдужими до молока. У Чехії, на Моравії, із переступня виготовлявся порошок. Чародій-

ниця давала лизати його своїй корові, після чого сусідська худоба, яка прийшла пастися на те ж місце, що й відьмина, втрачала молоко. При годівлі отруйним зіллям приговорювалося: „*Kravičko, dávám tobě ďábla, abys z devíti dvorů užitek táhla*“ [14, с. 330].

У західних українців, поляків та чехів існує вірування, що кореневище переступня може перетворитися на демона-помічника (чес. *Hospodáříček*), який приносить господарю гроші, зерно із чужих полів, слідкуватиме за господарством, оберігатиме від крадіжок, відьмам — носитиме сусідське молоко. Після смерті демон забирає душу свого господаря [11, с. 263]. В українців ще існує уявлення про такого помічника-пасічника (дух-пасічник), якого можна було викликати, замкнувши пучок трави переступня з коренем у скрині [2, с. 354], або ж годувати бджіл медом перемішаним із цією рослиною, комахи ставали бадьорі та медоносні, бо біля них оселявся дух-пасічник [4, с. 106].

Переступнем і беладною протирали годівниці коням, або підмішували у воду, щоб вони поправлялися, були красивими та сильними [14, с. 332]. За допомогою беладони знахарі відводили водобоязнь, лікували від укусів скаженими тваринами [1, с. 59]. Сьогодні з беладони одержують органічну сполуку — атропін, що використовується в медицині для виготовлення очних крапель, ліків від спазмів гладкої м'язової тканини та хвороби Паркінсона [3, с. 81–82].

Переступень у народній медицині використовувався при захворюваннях дихального шляху, паралічі, водяніці [1, с. 71], від болю, набряків, кровотечі, як проносний засіб та інше [3, с. 329–330].

До нашої групи ми ще віднесли *вовчі ягоди* (*вовче лико*) та *вороняче око*. Ці фітоніми вже зустрічалися нам при розгляді беладонни та переступня, оскільки часто стають їхньою народною назвою, ймовірно через подібність їхніх плодів.

Вовче лико (укр.), **волчягодник** (рос.), ***lýkovec jedovatý*** (чес.), ***wawrzynek wilczełyko*** (пл.)

Як вже було згадано вище, компонент *вовчий* у фітоніміці часто означає дикорослу, непридатну, отруйну рослину.

українські	російські	чеські	польські
<i>вовча ягода, вовчатник, дубочок, перець дикий, ягідки</i> [1, с. 122]	<i>борово́й перецъ, вовче лико, волковник, волчий перець, волчий плющ, волчонок, волчье лыко, волчьи ягоды,</i>	<i>čertovo lejko, divoký pepř, lejkovec, mordýř lidský, nešlechetník, vlčí lýko, vlčí pepř, vrah lidský</i> [1, с. 122]	<i>diabelski krzak, krzew nędzy, węzowe drzewo</i> [1, с. 122]

	дикий перец, жиломять, лавруша, переложное, плоховец, пухляк, ягоди [1, с. 122]		
--	---	--	--

Назви *перець дикий* (рос. *волчий перец*, *дикий перец*, чес. *vlčí pepř*, *divoký pepř*) рослина отримала через отруйність, оскільки її ягоди використовувалися для отримання пікантного смаку оцту [12, с. 354–356]. Російські *плоховец*, *пухляк*, чеські *mordůř lidský*, *vrah lidský* — відкрито говорять про згубну дію вовчих ягід.

В українців та білорусів існує повір'я, що походять вовчі ягоди зі сліз диявола, що не був скинутий із неба. Чорно-червоний колір ягід нібито досі зберігає вигляд чортових сліз, але смак соку змінився, оскільки до куща торкалися хрещені люди [11, с. 268].

Насичений колір соку використовувався для забарвлення полотна [12, с. 354]. Білоруси вважали, що одяг із такої тканини приречений — його вкрадуть, загублять чи він згорить, адже чортовий знак переносився з рослини на полотно [11, с. 268].

Вороняче око (укр.), **вороний глаз четырехлистный** (рос.), **vraní oko čtyřlísté** (чес.), **czworolist pospolity** (пл.)

українські	російські	чеські	польські
натягач, хрещате зілля, хрест-трава, ранник, горлачка, бешесник, бесіжник, родимець трава, сухотник, ускопна трава [1, с. 24]	бронецъ, виновник, вороняшник, воронець, воронье око, вороньи ягоды, волчьи глазки, крест трава, кукушкины слезы, листень, медвежьи ягоды, натяг, ногтоедная, паридова	<i>bradavice</i> , <i>dřevník</i> , <i>neštovčí</i> , <i>neštůvka</i> , <i>psí</i> <i>jahoda</i> , <i>švestička</i> , <i>vlčí</i> <i>jahoda</i> , <i>vlčí oko</i> , <i>vranovec</i> <i>čtyřlístý</i> , <i>vranovec</i> , <i>vrtohlavec</i> [1, с. 24]	<i>paris pospolity</i> , <i>czworolist</i> , <i>ziele</i> <i>czworolistne</i> , <i>wronie oko</i> , <i>jednajahoda</i> , <i>wielczy pieprz</i> [1, с. 24]

	трава, подбел лессовой, пролистень, ранник, ягода вороня трава [1, с. 24]		
--	--	--	--

Номени *вороняче око* (чес. *vraní oko*, пл. *wronie oko*, рос. *воронье око*) виникли на основі подібності чорного плоду (ягоди) до воронячого ока. Назви хрещате зілля, *хрест-трава* (рос. *крест трава*, чес. *vranovec čtyřlístý*, пл. *czworolist, ziele czworolistne*) зумовлені виглядом рослини — ягідка виростає над чотирма листками, які розміщені хрестоподібно. Інші ж утворилися через властивості рослини: *ранник* (виліковує рани), *горлачка* (лікує захворювання горла), *бешесник* (від бешиха — запалення шкіри), *бесіжник* (від біситися, через одурманюючий ефект), *натягач*, рос. *натяг, ногтоедая* (вживання при наривах, фурункулах). Фітоніми із зоокомпонентами *вовчий, ведмежий, собачий* (рос. *волчьи ягоды, медвежьи ягоды*, чес. *psí jahoda, vlčí jahoda*, пл. *wielczy pieprz*) зумовлений, як вже згадувалося раніше, дикорослістю, непридатністю та отруйністю [10, с. 205, 206]. Пол. *paris pospolity* та рос. *паридова трава* пов'язані з латинським виразом *paris quadryfolia*.

Вовче лико та вороняче око широко використовувалися в народній медицині для загоєння ран, від укусів скаженими тваринами, при хворобах травлення, відваром напували коней, хворих на ящур та ін. [3, с. 90, 94].

За поданим методом можна поєднати в окремі групи й інші отруйні рослини (*болиголов, блекота, цикута, дурман, рицина, бузина, анемона, рододендрон, чемериця, пізньоцевіт* тощо), це може стати поштовхом для наступних етнолінгвістичних досліджень.

Список літератури

- АННЕНКОВ, Н.: *Ботанический словарь*. Имп. Академія наукъ, 1878.
- ВОЙТОВИЧ, В. М.: *Українська міфологія*. Либідь, Київ, 2002.
- ГРОДЗІНСЬКИЙ, А. М.: *Лікарські рослини: енциклопедичний довідник*. Українська енциклопедія, Київ 1992.
- ЗАВАДСЬКА, В.: *100 найвідоміших образів української міфології*. Орфей, Київ 2002.
- МЕЛЬНИЧУК, О. С.: *Етимологічний словник української мови. Том 1*. Наукова думка, Київ 1982.
- МЕЛЬНИЧУК, О. С.: *Етимологічний словник української мови. Том 3*. Наукова думка, Київ 1989.

7. МЕЛЬНИЧУК, О. С.: *Етимологічний словник української мови. Том 4.* Наукова думка, Київ 2003.
8. МЕЛЬНИЧУК, О. С.: *Етимологічний словник української мови. Том 5.* Наукова думка, Київ 2006.
9. ПОТАПЕНКО, О. І., ДМИТРЕНКО, М. К., ПОТАПЕНКО, Г. І.: *Словник символів. Народознавство, Севастополь 1997.*
10. САБАДОШ, І.: *Історія української ботанічної лексики (XIX – початок XX ст.).* Ужгород 2014.
11. УЧАСЕВА, В. В.: *Мифологические представления славян о происхождении растений.* In: *Славянский и балканский фольклор. Народная демонология.* Индрик, Москва 2000, с. 259–302.
12. HEJNÝ, S., SLAVÍK, B.: *Květena České republiky. Díl 3.* Academia, Praha 1992.
13. PAGE, R. I.: *Severské mýty.* Levné knihy, Praha 2007.
14. SOBOTKA, P.: *Rostlinstvo a jeho význam v národních písních, pověstech, bájích, obřadech a pověrách slovanských: příspěvek k slovanské symbolice.* Matice česká, Praha 1879.

Mysterious Two-Faced Poisonous Plants in the Nation Vision of Slavs

Krystyna Kuznietsova

Research is devoted to Common names of poisonous plants in Ukrainian, Russian, Czech and Polish. First of all, we have focused on aspects that contribute to denote plants in Eastern and Western Slavs, namely the cultural and ritual. For example of names of few plants, we have illustrated ambiguity poisonous plants in the life of people, their negative and positive characteristics.

Key words: poisonous plants, belladonna, Bryonia Alba, white betony, Daphne mezereum, February daphne, Paris quadrifolia, Herb Paris, True Lover's Knot.

Загадочная двуличность ядовитых растений в народном представлении славян

Кристина Кузнецова

Исследование посвящено народным названиям ядовитых растений в украинском, русском, чешском и польском языках. Внимание было прежде всего сосредоточено на аспектах, обуславливающих обозначения растений у восточных и западных славян, а именно на культурном и обрядовом. На примере номенов нескольких растений проиллюстрированы многозначность названий ядовитых растений в жизни народа, их негативные и положительные характеристики.

Ключевые слова: ядовитые растения, белладонна, переступень, волчегодник, вороный глаз четырехлистный, фитонимика.

Вікторія Курченко

Володимир Джус — засновник Українського Інституту Америки. Документи братства колишніх вояків з 1944 року

Стаття присвячена життю та діяльності Володимира Джуса, засновника Українського Інституту Америки в Нью-Йорку, а також проблемам українських архівів еміграції. У ній вперше представлений археографічний матеріал — документи 1944 року Першого з'їзду братства колишніх воїнів I Української Дивізії, раніше відомої як «Галичина» (Оригінальна назва «Братство Колишніх Вояків»). За ходом процесу реабілітації учасників бойових дій стежили й стежать історики різних поколінь, проте для аналізу ситуації бракує опублікованих історичних джерел. Із відкриттям архівів КДБ зростає інтерес до тем повоєнних років, створення діаспорних об'єднань тими, хто захищав незалежність України, б'ючись проти Радянської влади.

Ключові слова: Володимир Джус, Український Інститут Америки, Братство колишніх вояків I УД, українська еміграція, архіви діаспори.

Розвиток суспільно-політичного життя України під час війни за свою незалежність після анексії Криму й окупації територій Донбасу, світова криза по українському питанню створили умови для прискореного розширення дослідницької проблематики історичної науки, переосмислення подій на основі доповнення джерельної бази за рахунок документів, які були втрачені з ідеологічних міркувань із наукового обігу. Виявлення й аналіз корпусу раніше невідомих джерел, їхнє оприлюднення є одним із найважливіших завдань сучасної історіографії в розвінчанні створених міфів.

Українська діаспора в США за довгі роки свого існування не лише створила різні організації, церкви та установи. Завдяки активності українців у значній кількості американських академічних відділень зберігаються українські колекції та архіви. Важливо, що ці документи «розповідають» про історичні події, невідомі по той бік океану, вони «виїхали» разом із власниками, або формувалися поза Радянським Союзом, їх просто ніколи не існувало для дослідників, чого не можна сказати про дискусії. Документи діаспори — це зворотна сторона засекречених архівів НКВД, КГБ і тільки

при зіставленні можна дійти поступових змін в оцінках і в сприйнятті подій.

Особливий інтерес у зв'язку з цим становить значний комплекс документів, який зберігається в Українському Інституті Америки (УІА) в Нью-Йорку й має відношення до Дивізії «Галичина», котра викликає ідеологічну й наукову війну серед фахівців, умовно поділених на українську та на російську сторони. Цікавим є період утворення дивізійних установ в еміграції, починаючи з 1944 року, їхні взаємостосунки та переміщення з Європи до Сполучених Штатів.

Між іншим, використовуючи можливість, у статті подаються відомості про сам Інститут і про його засновника Володимира Джуса, у 2015 році йому виповнилося би 120 років від дня народження.

Володимир Джус (William Dzus) з'явився на світ 5 січня 1895 року в селі Чернихівці, на Тернопільщині, Збаразького повіту галицького Поділля. Батьки — Ксенія й Іван Джуси були звичайними селянами Австро-Угорської імперії. Володимир народився саме тоді, коли українське життя було під жорсткою заборонаю. Всі школи, товариства, бібліотеки більше не існували, будь-яка культурна діяльність припинялася, але на відміну від російської частини України, школи першого ступеня продовжували діяти. У них існувала можливість вчити дітей українською мовою задля швидшого виховання нових робітників. Під час такого навчання хлопчик вперше показав свою зацікавленість технічними галузями, його захопили різні механізми у виробництві, приваблювали книжки.

Селянські діти від самого малого віку повинні були допомагати батькам в їхній невтомній господарській праці. Через те у Володимира лишалося дуже мало часу для підготовки завдань, а в школі він звичайно сидів надто втомлений. Після завершення початкової школи батьки віддали сина учнем до сільського столяра.

Навчившись ремісничої праці, Володимир Джус усвідомив, що в нього достатньо здібностей і енергії змінити своє життя, тому він почав у свої 15 років прагнути іншої долі. Був 1910 рік, з українських земель продовжувалася еміграція до Америки, звістки інколи доходили до залишених членів родин й усі вони повідомляли про надзвичайні умови нового життя на чужині. Хоча й рідко, але можна було побачити людину, яка поверталась із США — Володимир розпитував про все невідоме й містичне. Схоже він вирішив кинути виклик долі, і був вже готовий самостійно вирушити до Нового Світу. Від прийнятого рішення пройшло ще два роки. За цей час старшій сестрі з чоловіком і дітьми вдалося переїхати до Америки, нарешті й він почав просити відпустити його також за океан. Ксенія Джус, серцем відчувши, що син має рацію, погодилася й допомогла переконати батька. Вона позичила необхідні для від'їзду гроші та благословила на нове життя.

Іван Джус до останнього мав надію на те, що такий доладний помічник, його син, залишиться в родині.

Можна тільки вгадувати відчуття юнака, який вперше залишав своє рідне село. Він мав відкритий квиток на корабель із Бремена: компанія-перевізник конкретну дату не оголошувала доки не збиралися всі пасажери, вони чекали на відбуття тижнями. Візьмемо до уваги, що якраз у 1913 році були зменшені квоти на міграцію в США. Імміграційний потік за один рік, починаючи з 1900 року, становив близько мільйона людей. Джус, потім згадував, що відчував себе частиною масового переселення, поруч із ним були поляки, чехи, угорці, німці [3, с. 34].

Не отримавши прямого дозволу до Штатів, Володимир спочатку емігрує до Канади, де працює на фабриці скла, а потім через півроку, отримавши візу, він потрапляє до сестри в США. Нью-Йорк був головною брамою для новоприбулих, разом зі статуєю Свободи їх зустрічав Еліс Айленд — «острів сліз», де вони терпіли приниження й постійно тремтіли від думки, що можуть бути повернутими назад, тому цей пункт прибуття отримав таку сумно-відому назву.

Колишні мешканці українських земель осідали у Вест-Айсліпі (West Islip) поруч великого Нью-Йорку, саме там опинився майбутній винахідник і відразу почав експериментувати з різними технічними проектами в звичайному гаражі. Він проявив надзвичайну хватку в технічній галузі й хоча так і не одержав диплом з освіти, постійно вчився самостійно, дійшов до складних математичних підручників, цікавився науковими досягненнями. Невипадково Джус звернув увагу на перспективну авіапромисловість, розвиток якої збуджував свідомість багатьох представників нової генерації талановитих людей. Він починає працювати над простим, але дуже важливим елементом вдосконалення мотору великого напруження: спроектував механічний замок — так звана «шрубка Джуса» [2]. Цей пристрій широко застосовують і понині не лише у світовій авіаційній індустрії, але й в авто- та кораблебудуванні, залізничному транспорті. Але все це стало можливим після того, як йому вдалося запатентувати винахід під назвою «Фестенер», Володимир Джус виграв справу в суді й розпочав власний родинний бізнес.

Відкриття В. Джуса з часом стає відомим, а це дозволяє йому в 1933 році збудувати цілу фабрику «Джус Фестенер Ко інк», де були відкриті сотні робочих міст, за короткий час підприємство стало великим і прибутковим [5].

На перші «вільні» кошти власник бізнесу почав створювати бібліотеки та школи, музей для української громади у Вест-Айсліпі, підтримувати професійну освіту, якої бракувало його односельцям.

На початку 1930 років урядові кола, підприємці Європи почали шукати нові напрямки спрямованого зміцнення технологій. Досвід американця

приваблював перспективами. Так, аерографічна продукція В. Джуса з 1936 року вийшла на експортний світовий ринок. У 1938 році його фабрики були відкриті в Британії та Франції.

Друга світова війна вимагала переорієнтації на користь Антанті. Джусові підприємства почали фінансувати роботу Міжнародної організації Червоного Хреста. Так була здійснена американська мета: батрак із українського села став мільонером, філантропом і видатним діячем. Він скрізь надзвичайно успішно та повністю використовував свій час. Завжди мав заздалегідь складений план роботи на день, тиждень і навіть довший період, використовував усяку нагоду для ділових розмов. При цьому його постійно турбувало життя української діаспори в Америці, за яку він відчував відповідальність. Потреба зберігати історичне коріння, культуру рідного народу, мову та можливість чинити політичний вплив, переросла в конкретні дії, котрі були втілені в дійсність.

Відразу після завершення Другої світової війни, В. Джус почав готувати відкриття українського центру, який би об'єднував представників діаспори та надавав їм наукові, культурні та інформаційні послуги на просторах Північної Америки. В. Джус звернувся до 20 відомих українських родин у США з пропозицією стати членами такої корпорації. Отримавши згоду, було утворено раду директорів, яка стала працювати в штаб-квартирі українського представництва Червоного Хреста.

Із травня 1948 року в штаті Нью-Йорк був зареєстрований Український Інститут Америки інк. (The Ukrainian Institute of America, inc.), В. Джус був обраний першим президентом [6]. У статуті інституту було чітко визначено: розповсюджувати, підтримувати й поширювати прояви української політичної й культурної діяльності шляхом суспільних і професійних доповідей, наукових конференцій та симпозіумів, освітніх заходів, мистецьких виставок, концертів, театральних вистав, літературних вечорів; зміцнювати зв'язки з інтелектуальними колами американського світу для ознайомлення їх з історією, традиціями та сучасними проблемами українського народу в Україні та діаспорі; сприяти у вихованні молодого покоління українських науковців, винахідників та інших творчих сил у формі стипендій; допомагати емігрантам пристосуватись до умов американського життя.

У 1955 році Володимир Джус провів плідні переговори з банкірами й надав фінансову дотацію на придбання одного з історичних будинків міста Нью-Йорку. То був справжній пам'ятковий палац, збудований у 1898 році архітектором Чарльзом Гілбертом (Charles P. H. Gilbert) у стилі еклектичного Ренесансу з готичними склепіннями, розташований у найкращій частині вулиці на П'ятій авеню [4]. Змінивши свою адресу, Український Інститут Америки разом з іншими важливими установами як УВАН (Українська Вільна Академія Наук), відділеннями славистики багатьох університетів, редакціями радіостанцій «Свобода» та «Голос Америки», включився до

політичного протистояння в тривалій Холодній війні. Незважаючи на перенесення центру життя української громади до Нью-Йорку, В. Джус продовжував підтримку Вест-Айсліпу, поширював зв'язки між «куточками України» в Америці.

З огляду на діяльність В. Джуса на посаді президента УІА варто згадати його найближчих помічників. Перші загальні збори відбулись 28 жовтня 1953 року, де було вибрано управу в складі: Володимир Джус — президент; Платон Стасюк — заступник; Павло Чорнома — скарбник; Теодор Джус (син В. Дж.) — заступник скарбника; Микола Кузьмович — секретар; Данель Кейн — заступник секретаря.

УІА протягом десятиліть провів тисячі різних заходів та імпрез, у ньому працювали курси української мови, які були визнані американським коледжем, а також курси англійської мови для новоприбулих іммігрантів, програми для дітей і дорослих, музичний Інститут, Товариство американських інженерів, художня майстерня Святослава Гординського, бібліотека. Лекції, свята, зустрічі високого політичного рівня, концерти — все це складало зміст і визначало завдання не тільки об'єднатися самим, але й відкрити вікно американцям в Україну.

В. Джус до останніх днів брав активну участь у діяльності інституту, продовжував керувати підприємствами, був двічі одружений. У 1964 році його не стало, але найкращою пам'яткою стало продовження всіх напрямків його роботи.

Із 1991 року УІА був визнаний усіма офіційними організаціями незалежної України та почав співпрацювати з українським представництвом ООН, генеральним консульством України в Нью-Йорку, мерією міста, НТША-А тощо. Архівні документи почали спонтанно накопичуватися в Українському Інституті з кінця 50-х років минулого сторіччя. Спочатку Червоний Хрест гостинно прийняв майбутню установу, а потім із вирішенням питання приміщення, навпаки Інститут представництво Червоного Хреста. Їхня документація і досі чекає на своїх дослідників. У 1987 році американський історик, професор Рагерського університету Тарас Гунчак ініціював спеціальний підрозділ Українського Інституту: Дослідно-Документаційний Центр. Він звернувся до української спільноти з проханням надсилати документи й матеріали, які стосуються історії ХХ століття, а також віддавати на зберігання власні папери та мемуари. На той заклик відгукнулися свідки подій, і за короткий час Центр став володіти величезним масивом цікавих відомостей. Увага була зосереджена на темі «Україна й українці у ХХ столітті», в яку входили питання революцій 1917 року, відображалися життєві умови народу під час і після Першої та Другої світових війн, діяльність поодиноких осіб і організацій в імміграції, відносини діаспори з американським суспільством та іншими етнічними групами тощо.

Тривалий час виконавчим директором Центру була Олена Несіна, колишній викладач фізики й перший диктор української служби «Голосу Америки» [4]. Вона енергійно налагоджувала контакти, зокрема з університетами, видавництвами, культурними товариствами, зацікавленими українською тематикою, одержувала приватні архіви, спогади діячів діаспори, митців.

У 1990 році відбулося відкриття Документаційного Центру для дослідників, їм були запропоновані не тільки численні фонди, а й наукова бібліотека англійською, українською та польською мовами. У 2002 р. О. Несіна перестала працювати та ДЦ був закритий на реорганізацію. У 2005 році президент Інституту Вальтер Назаревич прийняв рішення щодо відновлення архіву, який потребував нової систематизації, класифікації, складання каталогу й описів одиниць зберігання. Авторка статті доклала чимало зусиль для проведення такої роботи на прохання В. Назаревича, але постійний брак коштів не дозволяє закінчити розпочате.

За своїм характером документи Українського Інституту Америки можна розподілити на чотири відділи: філологічний, мистецький, інженерно-технічний та історичний. Серед них зібрано чимало цінних колекцій, одна з них — папери Братства Колишніх Вояків 1-ої Дивізії УНА («Галичина») [1]. Представляю вперше для публікації два документи з цього фонду — Резолюції Першого з'їзду «Братства Вояків Першої Української Дивізії Української Національної Армії» і Проект Організації З'їзду, який відбувся наприкінці війни в 1944 році в Німеччині. Як відомо, 12 вересня 1944 року був підписаний «Протокол Угоди між урядами СРСР, США та Сполученого Королівства про зони окупації Німеччини і про управління «Великим Берліном», який задовго до конференції в Ялті визначив і зафіксував усі питання, які розділяли Німеччину на зони окупації. Документи подаються з оригінальними скороченнями, орфографією та пунктуацією.

Документ 1

Резолюції

Першого з'їзду «Братства Вояків Першої Української Дивізії Української Національної Армії», що відбувся в днях 10–11 грудня в одному із міст Зах. Німеччини. 1944р.

1. Перший З'їзд «Братства Вояків Першої Української Дивізії УНА» вітає своїх вояків Української Дивізії, розсипаних по цілому світі, а зокрема пересилаємо наші привіти полоненим, нашим товаришам зброї, що караються щеї досі в большевицькому полоні, та всім тим нашим товаришам, що даліше і з зброєю в руках активно захищають наші ідеали в рядах УНА. Рівнож вітаємо колишнього головнокомандуючого Української Національної Армії ген. Павла Шандрука.

2. Перший З'їзд «Братства Вояків Першої Української Дивізії УНА» вітає обі українські Церкви, зокрема З'їзд вітає їх Ексцеленцію Апостольського Візитатора українців у Зах. Європі Єпископа Др. Івана Бучка, як ревного заступника і опікуна Дивізії, всі українські братні організації кол. військовиків, УНРаду, ЦПУЕ, Український Конгресовий Комітет та всі українські суспільні організації.

3. З'їзд зтверджує, що теперішнє політичне становище в світі не дає гарантії на забезпечення майбутнього членів Дивізії в Європі взагалі, а на терені Німеччини зокрема, тому З'їзд вважає, що члени Дивізії повинні використати всі еміграційні можливості, зокрема З'їзд уповноважнює вибрати окрему еміграційну комісію, як одинокую уповноважену заступати еміграційні справи Дивізії, поробити всі можливі старання для здійснення еміграції за океан, а в США зокрема.

4. Розраховуючи на труднощі та можливості нездачі еміграції, З'їзд уповноважнює Тимчасову Управу Братства взяти одночасно всіх заходів для забезпечення хворих, інвалідів, непрацездатних та тих наших товаришів зброї і їх родин, які силою обставин будуть змушені залишитись в Європі взагалі, а в Німеччині зокрема.

5. Для переведення повищих завдань З'їзд зобов'язує Тимчасову Управу Братства держати сталий контакт з ЦПУЕ, СХС, УКК з одного боку, та з американськими окупаційними властями, ІРО та німецькими державними чинниками з другого.

6. З'їзд зобов'язує Тимчасову Управу Братства порозумітись з членами Української Дивізії, що живуть по інших країнах і спричинитись до створення таких же Братств чи представництв на їхньому терені, з дальшою метою створення єдиного, об'єднаного братства.

7. З'їзд зобов'язує Тимчасову Управу Братства налагодити інформативну службу Братства шляхом відповідних пресових видань.

8. Тимчасова Управа Братства являється самотнім координуючим тілом, що репрезентує справи Дивізії на терені Німеччини.

9. З'їзд зобов'язує Тимчасову Управу Братства:

- а) перевести реєстрацію всіх членів Братства,
- б) підтримувати зв'язок з членами Першої Української Дивізії УНА в світі та всіми іншими вояками, шляхом видавання відповідного журналу,
- в) видати пропам'ятну відзнаку Дивізії,
- г) видати пропам'ятну відзнаку Бою під Бровами,
- д) створити основи українського дивізійного музею — архіву,
- е) змагати до створення здорових основ фінансової розбудови Братства.

10. З'їзд зобов'язує Суд Чести Братства, на засаді повної юридичної незалежності розглядати всі спірні справи членів Братства, а до часу вироблення власного судового статуту, користуватись таким же правильником Братства УСС.

11. З'їзд зобов'язує всіх членів Братства до повного послуху і підпорядковості Органам Управи та підтримки її у всіх її задумах і починах. Між собою побратими повинні плекати ідеї побратимства та товариства зброї.

За згідність Козак Зенон, пор. Секретар Президії Першого З'їзду Української Дивізії УНА

Документ 2

Проект Організації З'їзду

З'їд становитиме собою зібрання представників від згуртувань б. вояків I УД, з терену Німеччини та Австрії й відбувся б в другій половині березня в которомуь із міст Півд. Німеччини в УД — таборі.

Докладніше про місце, час і порядок нарад Підгот. Комісія подплп обраним представникам, гостям та евент. в укр. пресі в Нім. та Австрії.

Тому, що при існуючих можливостях особиста приваність таких делегатів від згуртувань б. вояків I УД з терену Англії (де перебуває зараз їх найбільше скупчення) безвиглядна, тому цей проєкт бере на увагу тільки умови й участь представників із тих згаданих країн. Вказане дуже, щоб до даного проєкту своє становище зайняли б. вояки I УД з терену Англії, чи то інших скупчень (Італія, Іспанія і т. д.).

Метою з'їзду було б обговорення правового положення б. вояків I УД, обдискутування проблем, зв'язаних із I УД в минулому та сучасному, обговорення проєкту Статуту Т-ва б. вояків I УД, намічення його діяльності й вибір евент. Управи такого Т-ва. З тією метою вказане було б як гостей запросити б. членів Військової Управи, що ще зараз у Німеччині, та евент. представників укр. гром. організацій. Тому що проєкт Статуту такого Т-ва передбачає це Т-во як двостепенну організацію об'єднання станиць Т-ва, у З'їзді повинні брати участь із рішальним голосом делегати, що заступають певний гурт б. вояків I УД, всіж інші (крім 7-ох членів Підгот. Комісії, що мали б теж рішальний голос) як гості з дорадним голосом.

З тією метою щоб обрати делегатів на З'їзд у всіх скупченнях б. вояків I УД відбудуться Зібрання б. вояків I УД окликані Представниками Підготовної Комісії. Зібрання такі повинні відбутися не пізніше 15 лютого ц. р.

Зібрання познайомившись з проєктом Статусу Т-ва і напрямними діяльності Т-ва, оберуть делегатів на З'їзд. Секретаріят Зібрання переіше список приваних враз із протоколом до Підгот. Комісії до тижня після відбутото Зібрання. Делегати заступають на З'їзді приваних на Зібранні б. вояків I УД.

Вибір делегатів відбувається за засадою: 1 делегат на 5 б. вояків I УД, приваних на Зібранні, лишки понад 3 вибирають теж 1 делегата. Мандат повинен бути виставлений на письмі і підписаний Предсідником і Секретарем Зібрання. У випадку неможливості прибути обраному делегатові на З'їзд особисто він може передати свій мандат іншому б. воякові I УД. Один делегат може заступати не більше двох мандатів.

Делагати будуть повідомлені до тижня перед З'їздом про місце, час і порядок нарад З'їзду та буде їм уможливлений у Німеччині переїзд на З'їзд.

Покликаний Підгот. Комісії Представник повинен у своїй окрузі повідомити всіх йому відомих б. вояків

1 УД про Зібрання для вибору делегатів. Делегати зобов'язані зреферувати перебіг нарад З'їзду опісля своїм виборцям. Такі інформативні сходи могли б бути в одночас засновними зборами станиці.

Підготовна Комісія сповняє на З'їзді функції Мандатної Комісії.

Правильник З'їзду (проект)

1. Вирішувальний голос при голосуваннях прислуговує тільки обраним на Зібраннях делегатам та 7 членам Підгот. Комісії, обраної останнім З'їздом б. вояків 1 УД в Ульмі.

2. Ухвали статутарного характеру, вибір Голови Т-ва, Голови Интр. Комісії та Голови Тов. Суду проходять більшістю $\frac{2}{3}$ відданих голосів прямих умандатованих. Якщо в першому і другому голосуванні не досягнуто вимаганої більшості голосів, у третьому рішає звичайна більшість.

3. Нарадами З'їзду проводить обрані Предсідник, чи його заступник; Нарадами Комісій окремі покликані Предсідником учасники, що згодом звітують на пленумі із перебігу праці своїх комісій.

4. Вибір органів Т-ва відбувається лістами за посер. Комісії Матки. Делегати мають право виставляти свої окремі лісти. незалежно від Комісії Матки.

5. Вибраним до керівних органів Т-ва може бути й неделагат. Непрявні на З'їзді можуть бути обирані тільки за попередньої загодою.

6. Голосування відбувається явно; на домагання бодай одного делегата — таємно.

Правильник З'їзду (проект)

1. Вирішувальний голос при голосуваннях прислуговує тільки обраним на Зібраннях делегатам та 7 членам Підгот. Комісії, обраної останнім З'їздом б. вояків 1 УД в Ульмі.

2. Ухвали статутарного характеру, вибір Голови Т-ва, Голови Интр. Комісії та Голови Тов. Суду проходять більшістю $\frac{2}{3}$ відданих голосів прямих умандатованих. Якщо в першому і другому голосуванні не досягнуто вимаганої більшості голосів, у третьому рішає звичайна більшість.

3. Нарадами З'їзду проводить обрані Предсідник, чи його заступник; Нарадами Комісій окремі покликані Предсідником учасники, що згодом звітують на пленумі із перебігу праці своїх комісій.

4. Вибір органів Т-ва відбувається лістами за посер. Комісії Матки. Делегати мають право виставляти свої окремі лісти. незалежно від Комісії Матки.

5. Вибраним до керівних органів Т-ва може бути й неделагат. Непрявні на З'їзді можуть бути обирані тільки за попередньої загодою.

6. Голосування відбувається явно; на домагання бодай одного делегата — таємно.

Проект порядку нарад З'їзду:

1. Відкриття і прийняття Правильника З'їзду. — 8.00–8.30
2. Вибір Президії.
3. Привітання.
4. Звіт Голови Підг. Ком., дискусія й уділення абсолют.
5. «1 УД під політ. — правним та міліт. оглядом». Доповідь і дискусія. — 8.30–10.00
6. Обдискутування проекту Статуту Т-ва. — 10.00–12.00
7. Вибір Ком. Матки й керів. органів Т-ва. — 12.00–13.00
8. Праця комісій: Історії 1 УД та публікації, Ліквідації справ 1 УД, Прав. оборони
6. вояків 1 УД, Просяматної Відзнаки 1 УД. — 14.00–15.00
9. Звіт із праці Комісій, обдискутування і схвалення евент. резолюцій. — 16.00–17.30
10. Евентуалії (схвалення чл. внесків) й закриття. — 17.00–18.00

Документи 1 і 2 представляють безперечну зацікавленість для сучасних дослідників історії України, Другої світової війни або фахівців суміжних дисциплін. Тексти були надруковані на машинці й призначалися для вузького кола осіб, делегатів з'їзду. Резолюції та Проект мають чітку вказівку на місце, причину й дату створення, занурюють нас у реалії часу завершення війни, розкривають тип мислення учасників зборів, їх культуру, їх життєві потреби. При ретельному вивченні можна виявити багато деталей, наприклад — стосунки з католицькою церквою, адже названі конкретні посади в її ієрархії, імена й прізвища, перераховані організації, з якими був встановлений діловий контакт. Фрагмент колекції архіву УІА, представлений документом 1 і 2 окрім самостійної цінності, зможе притягнути увагу до інших матеріалів архіву, історії Інституту, створеного одним із видатних українців Володимиром Джусом.

Список літератури

1. *Братство Колишніх Вояків 1-ої Дивізії УНА («Галичина»)*. Збірка документів Архіву УІА.
2. Матеріали Архіву Українського Інституту Америки, фонд В. Джуса.
3. Ronold L. Bern.: *An American in The Making: The biography of William Dzus, Inventor*. New York, 1961.
4. The New York Times. 11/03/1996.
5. <http://www.dfcs.com/history.html>.
6. <http://www.ukrainianinstitute.org>.

Примітка:

Дивізію «Галичина» німецьке командування перейменувало на «Українську», — найбільша військова частина Другої Світової Війни, стала основою УНА — Української Народної Армії, як перша її дивізія. Все її вояцтво склало присягу на вірність українському народові. За словами українського історика Віктора Коваля, цим актом Дивізія формально вийшла з-під юрисдикції німецької Зброї-СС, що жодна інша чужонаціональна формація не зробила. До довідки: у рядах СС із боку Росії були включені сім угруповань: Добровольчий полк СС «Варяг», 1-я Русська національна бригада СС «Дружина», «РОА» під командуванням Власова, 15 казачий кавалерійський корпус СС, Гренадерські дивізії 29, 30, 36.

**Vladimir Dzus—the Founder of the Ukrainian Institute of America.
Documents of the Former Soldiers Brotherhood, 1944.**

Viktorija Kurchenko

The author has discovered at the Ukrainian Institute of America in New York a large cache of documents concerning history of Ukrainian emigration in USA. It is one of the most important archival collections about Ukrainian emigration, whose existence has not been so far registered in any inventories of archival materials. Among the most interesting files in the collection is the documentation of daily activities of unions of Ukrainian émigré workers, beginning in the 1890s; materials about women organizations in Detroit during the period of 1910–1953, and the Ukrainian Red Cross (1942 – the 1960-s). The collection also contains a wealth of personal archives of Williiam (Volodumur) Dzus, one of the prominent financial and cultural figures of Ukrainian diaspora—among them, an archive of the Former Soldiers Brotherhood by the I Ukrainian Division. The documents are published for the first time. The paper gives an account of the author's current efforts to preserve, register, and put into an order the collection. There is no doubt that this work must continue on a broader scale, hopefully with the collaboration of all interested in preserving and maintaining this unique collection.

Key words: Vladimir Dzus, the Ukrainian Institute of America, Former Soldiers Brotherhood by the I Ukrainian Division, Ukrainian immigration, archives of diaspora.

**Владимир Джус — основатель Украинского Института Америки.
Документы братства бывших воинов от 1944 г.**

Виктория Курченко

Статья посвящена жизни и деятельности Владимира Джуса, основателя Украинского института Америки в Нью-Йорке, а также проблемам украинских архивов эмиграции. В ней впервые представлен археографический материал — документы Первого съезда Братства бывших воинов I Украинской Дивизии, ранее известной как «Галиция» (укр. «Галичина»), датированные 1944 г. За ходом процесса реабилитации участников боевых действий следили и следят историки разных поколений, однако для анализа ситуации не хватает опубликованных исторических источников. С открытием архивов КГБ возрастает интерес к теме военных и послевоенных

лет, к теме создания диаспорных объединений теми, кто защищал независимость Украины, сражаясь против Советской власти.

Ключевые слова: Владимир Джус, Украинский институт Америки, Братство бывших воинов І УД, украинская эмиграция, архивы диаспоры.

Дануше Кшицова

Проблемы изучения украинской культуры¹

В процессе изучения украинской культуры выделился ряд проблем, предназначенных для исследования: великоморавские импульсы; памятники византийской или восточноевропейской иконописи, сохранившиеся в Моравии; типологическое сравнение моравской и западноукраинской настенной росписи; связь народной и церковной культуры; украинско-чешские культурные отношения в историческом процессе; судьбы украинских музыкантов и художников на чешской территории и их художественное наследие.

Ключевые слова: Моравия, западная Украина, иконопись, настенная роспись, народная культура, украинско-чешские культурные связи.

В стране, страдающей от многолетней экономической и политической нестабильности и безработицы, после ее освобождения наблюдается необыкновенный духовный подъем. В области культуры примером может служить появление монументального труда — пятитомной, до сих пор незавершенной «Истории украинской культуры»², насчитывающей тысячи страниц, сопровождаемых множеством иллюстраций. С таким же вдохновением написаны труды по отдельным областям знаний — от археологии, этнологии, фольклора до искусствознания, литературоведения, не говоря уже собственно о творчестве современных украинских художников, композиторов и писателей. Однако, несмотря на то, что уже было сделано в области изучения украинской культуры, перед наукой до сих пор стоят многие задачи³.

1) Общеизвестно, что восточнославянская культура формировалась на основании византийской культуры. Под сомнением, однако, остается,

¹ Статья резюмирует проблемы, на которые автор наталкивался, создавая учебник для чешских студентов-филологов: KŠICOVÁ, D.: *Z dějin ukrajinské kultury. Umění – divadlo – hudba*. MU, Brno 2014, 282 s. ISBN 978-80-210-7494-1. <http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/131868> Отзывы: http://www.rozhlas.cz/brno/zelnirynek/_zprava/z-dejin-ukrajinske-kultury-460539. <http://www.radiosvoboda.org/content/article/26984400.html>.

² *Історія української культури у п'яти томах*. Т. 1–2: Наукова думка, Київ 2001; т. 3: 2003; т. 4, кн. 1: 2008; кн. 2: 2005; т. 5, кн. 1: 2011.

³ См. также: КШИЦОВА, Д.: *Украина, послание искусства*. Русское слово 2015, № 2, с. 32–39. <http://www.ruslo.cz/articles/1135>.

каковы были пути данного влияния. Как будто бы само собой разумеется, что все это связано с периодом после крещения князя Владимира, запечатленном его свадьбой на Византийской княгине Анне, родной сестре императора Василия II Болгаробойца, вместе с дружиной которой в Киевскую Русь пришли, по всей вероятности, скоморохи, изображенные впоследствии на стене киевского Софийского собора. Первые иконы были, безусловно, византийского происхождения. Хотя это неопровержимая правда, сам факт еще не исключает другого возможного пути, гораздо более близкого западной части Украины. Имеется в виду Великая Моравия, с которой имели близкие торговые и политические сношения представители Закарпатских областей⁴. Эту гипотезу высказал патриарх Ярема, выступающий под именем Димитрий, в интересной работе *Иконопись западной Украины*⁵. Несмотря на то, что из периода христианизации Великой Моравии в 863 г. не сохранилось никакой иконописи, он напечатал в своей монографии прекрасную икону, посвященную Богородице Одигитрии (гр. *Odēgētria* — показывающая правильный путь), т. н. Черной Мадонны, считаемой защитницей города Брно. Эту раннеготическую итальянско-византийскую икону привез король Карел IV из Италии. В 1356 г. он ее подарил своему брату Яну Индржиху — маркграфу моравскому. В средневековой Чехии она приобрела огромную популярность, особенно во время осады города Брно шведами в 1645 г., когда ее считали защитницей города. В 1736 г. её при okazji папской коронации короновали и поместили в блестящий серебряный алтарь в Успенском соборе в Старом Брно, где она находится до сих пор. Византийская традиция, таким образом, связывает Моравию с Востоком еще много столетий после смерти Кирилла и Мефодия.

Украинское происхождение не исключается и у третьей из икон, имеющих в Брно — Одигитрии, относящейся к 19 – н. 20-го веков, сохранившейся в величественном раннеготическом замке Вевержи, расположенном недалеко г. Брно на холме над рекой Свраткой, где ныне разливается прекрасное Бренское водохранилище.

2) Западную и восточную культуру наглядным образом связывает фресковая стенопись. Аналогией древней западно-украинской архитектуры является интересная романская ротонда, посвященная Богородице и позже св. Екатерине. Ротонда, расположенная в южноморавском городе Зноймо, построена около 1100 г. Она украшена прекрасными романско-готическими фресками, тематически связанными с чешским княжеским родом Пржемысловцев. Ротонда была когда-то частью королевского замка.

Не менее интересная роспись византийского типа сохранилась в готической часовне св. Троицы — составной части Люблинского замка в нынешней

⁴ POP, I.: *Dějiny Podkarpatské Rusi v datech*. Libri, Praha 2005, 504 s.

⁵ ДИМИТРИЙ: *Иконопис західної України 12–16 в.* Друкарські куншти, Львів 2005.

ней Польше. Мастер Анджей расписал в 1418 г. все ее стены прекрасной фресковой росписью, открытой сравнительно недавно под более поздней штукатуркой. Тогдашний владелец замка Владислав Ягеллонский⁶ запечатлен там на белом коне. В Люблинском замке была в 1569 г. заключена т. н. Люблинская уния — польско-литовское государство, получившее польское название «Rzeczpospolita». В настоящее время в замке располагается Люблинский музей.

3) Своеобразной частью украинской культуры является народная архитектура, ее внутреннее убранство и вообще вся материальная и духовная культура народа. Насколько важно уделять данной области внимание явно из простого сравнения числа церковных построек, которые запечатлел в своей книге, посвященной церковной архитектуре Закарпатской Украины, Богумил Вавроушек в 1929 г.⁷ Многие объекты, которые он тогда сфотографировал, безвозвратно исчезли. Поэтому стали возникать еще при советской власти Музеи народной архитектуры и народной жизни (Музеї народної архітектури та побуту України). Один из них был основан в 1969 г. около Киева (Пирогово). Музеи строились в ряде других мест, напр. во Львове и Ужгороде, где сохранилась интересная народная икона Одигитрии. Богоматерь одета в кофточку с лемковской вышивкой; она держит в руке три белых цветка, символизирующих, пожалуй, святую Троицу.

4) Особую статью представляют собой украинско-чешские взаимоотношения. Во время чешского Национального Возрождения, в период подъема интереса ко всему славянскому, известный чешский ученый Йозеф Юнгман включил во второе и третье издание своей «Словесности» (1845–1846) чешский перевод украинской народной песни «Могила на чужбине» («Могила на чужині»), раньше напечатанный в журнале «Česká včela» (1834). Показательно, что третий стих первой строфы: «přišla bída na kozáka», стал чешской поговоркой⁸.

Эта тенденция наблюдается еще более явно в области музыки, всегда стремившейся к обогащению контактами с мастерами, где бы они ни были. Наиболее известный украинский композитор 19 века Николай Лысенко (1842–1912), учившийся в Лейпциге (музыкальной академии тогда в Киеве еще не было) и вслед за тем в Петербурге, гастролитировал в 1867 г. в Праге, где был радушно принят. Принадлежность к общему государству — Австро-Венгрии — отразилась во взаимных чешско-украинских музыкальных контактах.

⁶ Ягайло (польск. Władysław Jagiełło; 1351–1434), сын Ольгерда, внук Гедимины, великий князь литовский 1377–1381, 1382–1392, король польский с 1386 года под именем Владислав II. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ягеллоны/2015-05-26>.

⁷ VAVROUŠEK, B.: *Cirkevní památky na Podkarpatské Rusi*. Kvasnička a Hampl, Praha 1929.

⁸ См. BEREZOVSKÁ, Z.: *Ukrajina v české literatuře 19. a začátku 20. století*. In: Kšicová, D. a kolektiv: *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. MU, Brno 1997, s. 119–154, cit. s. 123.

Однако Прага сыграла значительную роль в культурной жизни западной Украины также в 20 веке, когда там очутились вследствие больших политических и военных потрясений многие восточнославянские эмигранты. Их притягивала т. н. Русская акция помощи в Чехословакии, которой поддерживались студенты и видные восточнославянские писатели. Но приезжали также, конечно, гости. В Праге учились Василь Барвинский и сын фольклориста Филарета Колессы Микола (последний в Педагогическом институте М. Драгоманова, возникшем в начале 20 годов наряду с Украинским свободным университетом — вообще первым университетом, где преподавание велось на украинском языке⁹, и Украинской художественной академией (т. н. Украинская студия пластических искусств). В них предоставлялась возможность обучения бывшим солдатам, попавшим в 1921 г. в Чехословакию после поражения в украинско-польской войне, и целому ряду других эмигрантов. Ряд их работ был в 1998 г. обнаружен в подвале Клементинума сотрудниками Славянской библиотеки в Праге. В связи с этой необыкновенной находкой все материалы были систематизированы и стали доступны в электронном виде и частично опубликованы в сборнике конференции 2003 г., посвященной 80-летней годовщине со дня основания Украинской студии¹⁰. Украинскому портрету посвящена интересная монография Оксаны Пеленской¹¹. Многие из найденных картин имеют также историко-документальное значение. Таковы, напр., работы Ивана Иванца (1893–1946), художника и военного фотографа, прежние работы которого были утеряны или уничтожены. Некоторые его работы, созданные в Чехии, свидетельствуют о жизни солдат в чехословацких военных лагерях.

Часто изображаются батальные или апокалиптические сцены, но также жизнь в дореволюционной украинской провинции. Имеются портреты солдат, но также карикатуры, свидетельствующие, что даже в трудные моменты у человека не иссякает чувство юмора. Некоторые работы имели политический подтекст; таков, например, эскиз обложки Ивана Кураха (1909–1968) для польской книги «Голод на Украине и его причины».

Довольно высок уровень популярных экслибрисов, в которых нашел отражение значительно возросший уровень графического искусства. Работы передовых украинских авангардных художников Александра Архи-

⁹ *Ukrajinská svobodná univerzita (1921–1996)*. Vědecký sborník z konference věnované 75. výročí založení univerzity. Národní knihovna ČR, Praha, Slovanská knihovna, München: Ukrajinská svobodná univerzita v Mnichově 1998.

¹⁰ *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze*. Národní knihovna, Slovanská knihovna, Praha 2005.

¹¹ ПЕЛЕНСЬКА, О.: *Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині*. Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, Національна бібліотека Чеської Республіки — Слов'янська бібліотека, Нью-Йорк – Прага 2005.

пенко или Александры Экстер представлены в чешской Национальной галерее и других государственных или частных собраниях.

5) Естественно, что Чехословакия тогда не была единственным убежищем украинской эмиграции, работы ее представителей разбросаны не только в Европе, но и на других континентах. Массовая эмиграция ведь проходила уже со второй половины 19 века. Печальную память о канадских украинцах мне удалось запечатлеть в одном из народных парков Канады. Многие канадские жители, происходившие из Австро-Венгрии, вынуждены были в течение первой мировой войны работать на каторге недалеко города Банфф, чтобы подготовить проектируемый Банффский народный парк для будущих туристов.

Культурными центрами украинских художников были Берлин, Лейпциг и Вена, некоторые деятели искусства переселялись также в США. В качестве примера можно привести виднейшего украинского скульптора Александра Архипенко (1887 Киев – 1964 Нью-Йорк), обратившего на себя внимание уже в 10-е годы в парижском Салоне независимых. В то время как в межвоенный период многие художники западной Украины выставлялись на Западе и во Львове, в советской части Украины такой возможности не было. Прогрессивное развитие культуры там чувствуется еще в 20-е гг., когда, особенно в области декоративного искусства, проявлялся интересный ар-деко. Таковы работы Святослава Гординского, Миколи Вутовича, Ольги и Олены Кульчицких или Марии Водзицкой. В 30-е гг. в связи с нарастающим идеологическим гнетом резко падает уровень работ даже таких талантливых художников, каким был, напр., Федор Кричевский (1879–1947), первый ректор Украинской академии художеств, В то время, как напр., в картине «Семья» (1925–1927) он развивает творческим образом стиль своего учителя Густава Климта, уровень его соцреалистических работ резко падает.

Политический гнет отразился также в области театра. Его жертвой стал талантливый режиссер А. С. Курбас, стремившийся создать в Харькове — тогдашней столице восточной Украины — психологический тип театра. Будучи обвинен в буржуазном уклоне, он был арестован, сослан в концлагерь на Соловках и в 1937 г. расстрелян.

6) Политическая оттепель конца 80-х гг. и прежде всего возникновение самостоятельной Украины в декабре 1991 г. ознаменовались огромным подъемом творческих сил во всех областях культуры. Как будто бы все то, что не могло реализоваться в политической и экономической областях, сконцентрировалось именно в музыке и изобразительном искусстве. Это касается даже поколения авторов, рожденных в тридцатые годы, какими являются виднейшие композиторы Валентин Сильвестров (1937, Киев) и Мирослав Скорик (1938). Они достигли больших творческих успехов уже в 60-е гг., но в отличие от заграницы, где они всегда пользовались успехом, дома все складывалось по-другому. Особенно это касается авангарди-

ста В. Сильвестрова, который в 1970 г. был исключен из Союза украинских композиторов. Только в 1989 г. он стал Народным художником Украины, а в настоящее время является представителем мелодического пост авангардного направления. Ему вручен орден «За интеллектуальную отвагу», о нем снят ряд фильмов дома и за рубежом.

М. Скорик, выпускник Львовской консерватории, также является видным теоретиком. Кроме вокального творчества он пишет музыку к кинофильмам, а таковых уже более сорока. Особенно впечатляет его музыкальное сопровождение фильма Параджанова «Тени забытых предков» (1964), в интернете доступен его замечательный балет «Перекресток», развивающий символику ненависти и все поглощающей суматохи нынешней жизни. Его исполнение театром «Современный Киев» подтверждает высокий уровень не только традиционного, а также современного украинского балета.

Современное украинское искусство развивает лучшие традиции своего прошлого. Среди классиков современной скульптуры выделяется Инна Коломиец (1921–2005), в творчестве которой запечатлена память о сожженной во время войны деревне Корюкивцы в области Чернигова, и скульптуры блестящих барочных композиторов Максима Березовского и Дмитрия Бортнянского, созданные ею совместно с Г. Хусидом и А. Игнащенко. Отличительная черта современной скульптуры — чувство юмора — характерно для творчества Олега Пинчука (1960).

Барочный подход, наиболее ярко проявившийся в популярных изображениях казака Мамай, и изобилие растительных мотивов в народной резьбе, вышивке и росписи, нашли в XX веке широкое отражение в изображениях на декоративных жестяных тарелках и подносах, а также в фаянсовых наборах и фигурках скульптора Фелии Фальчук (1922). Определенный наивистический подход иногда встречается также в религиозных мотивах, ставших с 90-х гг. опять популярными. К сожалению, к этому времени можно отнести и расцвет китча, появившегося даже на страницах книги «Художники України» (2001), стремившейся показать современное искусство страны. Однако в той же самой книге имеются также работы мастеров кисти, получивших признание дома и за границей. Таковы, напр., работы Алексея Анди (1962), посвященные мистическим видениям таинственных красавиц типа картины «Царица спящих стёкол» (1996). Противоположным полюсом являются сюрреалистические работы Сергея Пояркова (1965), с определенной долей иронии развивающего импульс Сальвадора Дали. Его картины пользуются на Западе, прежде всего в США, большим спросом.

Многие художники до сих пор покидают Украину, а некоторые из них находят приют и в Чешской Республике. Интересно творчество супружеской пары Татьяны Высоцкой (1959–2007) и Александра Галчанского

(1959–2008), нашедших новый дом в г. Брно. Их творческий стиль настолько разный, что оба могли работать на одной и той же картине. Крымское происхождение Татьяны оставило в ее работах солнце, цветы и счастливых людей, определенной стилизацией напоминающих героинь известной модернистской группы «Мир искусства». Запорожец Александр внес в композиции Татьяны строгие линии своего родного края и фантазмагорический космос книг К. Дойла и Г. Д. Уэллса, которые иллюстрировал. Часть французских или английских предложений Александр вписывал в картины как будто бы обломки разговоров, уносимых ветром¹². К сожалению, оба скоропостижно умерли. Остались лишь их работы, находящиеся в разных частях земного шара. Некоторые картины украинских художников, живущих в настоящее время в Праге, были опубликованы на страницах журналов «Пражские огни» и «Русское слово» или в отдельных изданиях, вышедших при поддержке пражского издательства «Русская традиция»¹³, однако лишь создать их перечень — довольно сложная задача, равно как изучение огромного количества примеров материальной и духовной культуры восточных славян, находящегося в чешских и словацких музеях, галереях и архивах. Это огромная задача, стоящая перед поколением молодых исследователей.

Список литературы

Книги

1. БАНЦЕКОВА, А.: *Art Déco у Львові. Львівська галерея мистецтв*. Червень–Жовтень 2001.
2. G. Alexander & T. Wissotzky (Galchansky, Alexander, Wissotzky, Tatiana), Raanana, Israel: Art Focus Ltd., 2000, 144 p.
3. ДИМИТРИЙ: *Іконопис західної України 12–16 в. Друкарські куншти*, Львів 2005.

¹² G. Alexander & T. Wissotzky (Galchansky, Alexander, Wissotzky, Tatiana), Raanana, Israel: Art Focus Ltd., 2000, 144 p. OSTROVSKY, G.: *Foreword*, p. 4–9. *Introduction*, p. 10–11. ВИСОЦЬКА, Т., ГАЛЧАНСЬКИЙ, О.: *Художники України. Живопис, Графіка, Скульптура, Декоративно-прикладне мистецтво*. Творчо-біографічний довідник. Вип. 2, ІПРЕЗ, Київ 2001, с. 62–63.

¹³ См. ДОБУШЕВА, М.: *Жизнь интереснее цирка*. Пражские огни 2003, № 5, с. 36–37 (Тарас Плиш); та же: *В плену джаза*. Русское слово 2006, № 1, с. 30–32 (Михаил Микора); та же: *Обыкновенное чудо*. Русское слово 2009, № 10, с. 10–13 (Козлова Наталья, Козлов Александр). МКОРА, М.: *Jazz Art. Ruská tradice*, Praha 1906 (katalog). NIKOLENKO, A.: *Do Afriky. Moderní pohádka*. НИКОЛЕНКО, А.: *В Африку. Новая сказка*. Иллюстрации: Наталья и Александр Козловы. Русская традиция, Прага 2009.

4. ZILYNSKYJ, B.: *Ukrajinci v Čechách a na Moravě (1894). 1917–1945 (1994)*. Praha: X-Egem pro výbor „Oni byli první“ 1995.
5. *Історія української культури у п'яти томах*. Т. 1–2: Наукова думка, Київ 2001; Т. 3: 2003; Т. 4, кн. 1: 2008; кн. 2: 2005; Т. 5, кн. 1: 2011.
6. KŠICOVÁ, D.: *Z dějin ukrajinské kultury. Umění – divadlo – hudba*. MU, Brno 2014, 282 s. ISBN 978-80-210-7494-1 <http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/131868>.
7. http://www.rozhlas.cz/brno/zelnyrynk/_zprava/z-dejin-ukrajinske-kultury-1460539.
8. <http://www.radiosvoboda.org/content/article/26984400.html>
9. MIKORA, M.: *Jazz Art*. Ruská tradice, Praha 1906 (katalog).
10. НИКОЛЕНКО, А.: *В Африку. Новая сказка*. Иллюстрации: Наталья и Александр Козловы. Русская традиция, Прага 2009.
11. ПЕЛЕНСЬКА, О.: *Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині*. Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, Національна бібліотека Чеської Республіки — Слов'янська бібліотека, Нью-Йорк – Прага 2005.
12. POP, I.: *Dějiny Podkarpatské Rusi v datech*. Libri, Praha 2005, 504 s.
13. VAVROUŠEK, B.: *Církevní památky na Podkarpatské Rusi*. Kvasnička a Hampl, Praha 1929.
14. *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze*. Národní knihovna, Slovanská knihovna, Praha 2005.
15. *Художники України. Живопис, Графіка, Скульптура, Декоративно-прикладне мистецтво*. Творчо-біографічний довідник, вип. 2, ІПРЕЗ, Київ 2001, 221 с.

Статті в збірниках

16. BEREZOVSKÁ, Z.: *Ukrajina v české literatuře 19. a začátku 20. století*. In: Kšicová, D. a kolektiv: *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. MU, Brno 1997, s. 119–154.
17. КШИЦОВА, Д.: *От Модерна до Ar Deko. — Нарбут — Львовский Ar Deko*. Ukrainistika – minulost, přítomnost, budoucnost. Ukrainica Brunensia I, Brno, MU, FF, Ústav slavistiky 2004, 357–375.
18. ВИСОЦЬКА, Т., ГАЛЧАНСЬКИЙ, О.: *Художники України. Живопис, Графіка, Скульптура, Декоративно-прикладне мистецтво*. Творчо-біографічний довідник. Вип 2, ІПРЕЗ, Київ 2001, с. 62–63.
19. *Ukrajinská svobodná univerzita (1921–1996)*. Vědecký sborník z konference věnované 75. výročí založení univerzity. Národní knihovna ČR, Slovanská knihovna, Praha; München: Ukrajinská svobodná univerzita v Mnichově 1998.

Журнальные статьи

20. ДОБУШЕВА, М.: *Жизнь интереснее цирка*. Пражские огни 2003, № 5, с. 36–37.
21. ДОБУШЕВА, М.: *В плену джаза*. Русское слово 2006, № 1, с. 30–32.
22. ДОБУШЕВА, М.: *Обыкновенное чудо*. Русское слово 2009, № 10, с. 10–13.
23. КШИЦОВА, Д.: *Украина, послание искусства*. Русское слово 2015, № 2, с. 32–39. <http://www.ruslo.cz/articles/1135>.

Problems of Studying Ukrainian Culture

Danuše Kšicová

In the process of studying Ukrainian culture a number of problems were identified that need investigations: the relationship of Moravian and Ukrainian culture; monuments of Byzantine and Eastern European iconography preserved in Moravia; typological comparison of Moravian and Western Ukrainian wall paintings; relation of folk and church culture; Ukrainian-Czech cultural relations in the historical process; the fate of Ukrainian musicians and artists in the Czech Republic and their artistic heritage.

Key words: Moravia, Western Ukraine, iconography, wall paintings, folk and church culture, Ukrainian – Czech cultural relations.

Мар'яна Левицька

Проблемні питання історії українського мистецтва XIX століття. Присутність чи відсутність в центральноєвропейському контексті?

Статтю присвячено аналізу критеріїв визначення українського мистецтва в XIX ст. у порівнянні з мистецтвом інших недержавних народів, а також — вивченню історіографії, присвяченої українському мистецтву XIX ст. в центральноєвропейському дискурсі. Серед головних критеріїв були визначені такі, як самоідентифікація художників, формування художнього ринку та нових організаційних інституцій. Зміни жанрової структури, відбір стилістичних пріоритетів також відобразили перетворення в українському мистецтві XIX ст.

Ключові слова: національне мистецтво, ідентичність, центральноєвропейський контекст, жанрова структура.

Сучасне українське мистецтвознавство переживає період переосмислення старих догм, переглядає усталені в історіографії твердження, опираючись на нові підходи. Серед головних питань, які хвилюють сучасного дослідника українського мистецтва є питання: яке наше місце в ширшому європейському контексті, як виражений національний характер мистецтва? В умовах бездержавного існування українців у межах імперій XIX ст. пошук національного виразу мистецтва набуває особливої актуальності [5, с. 73–74]. Але й іншим народам Центрально-Східної Європи в XIX ст. довелося жити при відсутності національних держав, вони також стикалися зі схожими проблемами пошуків власної ідентичності в мистецтві. Тим більше, що класична мистецтвознавча історіографія (започаткована французами, англійцями, німцями) довгий час воліла «не помічати» незрозуміле й непопулярне мистецтво слов'ян, або пояснювати його розвиток виключно західними чи східними впливами [3; 9; 10; 13]. Така західно-центрична історіографія звертала свою увагу на найбільш оригінальні явища, яким не було аналогів у західній культурі. Насамперед, це був іконопис у його візантійському вимірі [3]. Відголоски великих європейських стилів як Ренесанс чи бароко, на периферії цікавили західних дослідників менше, адже сприймалися ними як вторинні процеси наслідувань. Щодо

українського мистецтва різних епох, пошуки його стилістичної виразності в широкому європейському контексті започаткували ще Д. Чижевський та Д. Антонович [1; 7].

Одним із найбільш «проблемних» періодів у сенсі розмитого характеру визначення «українське» у стосунку до мистецтва є період т. зв. «довгого ХІХ ст.» (1789–1914). Перед дослідниками цієї епохи одразу постають питання:

а) як висвітлювати історію українського мистецтва того часу, що власне вважати «українським» в умовах відсутності національної держави?

б) які фактори можуть бути визначальними: територіальний, етнічний, конфесійний?

в) яка роль іноземних митців у процесі становлення національної мистецької школи?

Задля пошуків розв'язання поставлених питань, варто звернутися до досвіду країн Центральної Європи (Польща, Чехія, Угорщина) [9, с. 52–53; 10, с. 68–69; 15; 17]. Для нас важлива постановка проблеми та з'ясування місця української проблематики в мистецтвознавчій історіографії цих країн. Тобто, наше завдання — подолати розрив поміж зовнішнім та внутрішнім поглядами на українське мистецтво ХІХ ст., який ще існує в історіографії.

В умовах конструювання нової ідентичності виникає потреба доводити, що українська художня культура не була провінційна чи «імпортována» [1]. Проблема в тому, що розроблений художніми центрами (Париж, Відень, Лондон, Петербург) погляд на історію мистецтва можна розглядати як своєрідний відголосок концепції «ядро-периферія». Приміром, у книзі «History derailed: Central and Eastern Europe in the long nineteenth century» автор говорить про Захід як «ідеальну модель наслідування» для Сходу, про «*підйом Заходу / Rising West і сплячий Схід / Sleeping East*», протиставляє «західний погляд і локальні цінності» — по суті говорить про відсутність модернізації [8, с. 5–6]. У такій парадигмі мистецтво країн Центрально-Східної Європи сприймається як «відгомін» західних впливів, а українське мистецтво ХІХ ст. практично відсутнє як явище. Але й відмова від існуючої парадигми та наполягання на «національній унікальності» несе загрозу скотитися до провінціалізму. Адже саме через порівняння себе із «західними» моделями/явищами Центрально-Східна Європа з кінця ХVІІІ і впродовж ХІХ ст. конструювала свою ідентичність [8, с. 24].

Зараз постало питання не про «*відсутність, але про умови присутності*» [9, с. 52], про запит на нову репрезентацію українського мистецтва ХІХ ст. В останнє десятиліття подібні питання репрезентації мистецтва Центрально-Східної Європи були актуалізовані у ряді публікацій. Найрадикальніші заголовки статей (із заходу) звучали так: «*Does Eastern (Central) European Art*

Exist?» [11]. Таке ж питання можна сформулювати й щодо укр. мистецтва XIX ст.

Оскільки впродовж XIX ст. українці були позбавлені власної держави, розділені між імперіями, відповідно, наші мистецькі твори також увійшли в художній контекст цих імперій. Різні історичні, релігійні, культурні традиції народів та національних меншин, що проживали на цій території наклали свій відбиток на українське мистецтво. Тобто, якщо хочемо довідатися більше про мистецтво Галичини — мусимо вивчати австрійські, польські джерела, про мистецтво Закарпаття — дізнаємося із чеських, словацьких чи угорських джерел, про мистецтво Лівобережжя — з російських.

Нову перспективу дослідження відкрив збірник, присвячений мистецтвознавчій проблематиці Центрально-Східної Європи в XIX та XX ст. [15]. Там висловлена думка, що елементами творення національного мистецтва були не самі лише твори, а й процеси: заснування культурних і дослідницьких інституцій: перші колекції та збірки, товариства шанувальників мистецтв, художні школи й виставкові ініціативи, музеї, періодика, врешті — створення наукової бази при університетах. Тобто, чим більше самі художники артикулювали свою діяльність, тим легше потім дослідникам говорити про «національний характер», «національну ідентичність мистецтва», тим більше є обґрунтованих аргументів [17].

Одним із характерних прикладів «присутності» українського мистецтва в контексті досліджень спадщини Центрально-Східної Європи стало питання «*карпатської ікони*». Хоч ця група пам'яток стосується XVII — поч. XVIII ст., але вона добре відображає термінологічні й методологічні труднощі окремого питання. Поняття «*карпатська ікона*» існує в польській, словацькій, угорській історіографії з 1970-х рр. (термін вперше вжила Я. Кло-сінська 1973 р.) [12, с. 123]. Йдеться про терени південної Польщі, Словаччини, північно-східної Угорщини (Марамораш) і Буковини, тобто, землі з переважно етнічним українським населенням. Практично до більшості раніших ікон із цього ареалу львівський вчений І. Свенціцький застосовував визначення «Галицька», «Галицько-руська ікона», польський вчений М. Соколовський виділяв її як регіональну школу «Червоної Русі» [12, с. 123]. Угорська дослідниця Б. Пушкаш зазначає, що терміни «Карпатський регіон», «Карпатська ікона» — навмисно уникають визначення національної/етнічної ідентичності, оскільки в ту епоху (до XIX ст.) чіткого самовизначення не було. За конфесійним визначенням — це ікони православних або ж греко-католицьких храмів, тобто, по-суті українські ікони XVI–XVIII ст. з ознаками локальних особливостей культури етнічних погранич. Початкове уникання терміну «українська/русинська» ікона, в останні роки поступово зменшується. Так польські дослідники Р. Біскупський, Я. Гемза використовують термін «українська ікона» для позначення творів давнього іконопису з теренів Польщі та Словаччини, так само сло-

вацький дослідник Вл. Грешлік і угорська дослідниця Б.Пушкеш рівнозначно вживають терміни «*карпатська ікона*» та «*українська ікона карпатського регіону*». Українські дослідники (Л.Коць-Григорчук, В. Овсійчук, Д. Степовик та ін.) критично не сприймали термінів «Карпатський регіон», «карпатська ікона», навпаки вважаючи цей корпус пам'яток невід'ємною частиною української культури [12, с. 125].

Але інші дослідники уникають національних маркерів. Приміром, конфесійне визначення є головним у праці С. Тердіка «Греко-католицькі єпископські центри в Угорщині у 18 ст.: мистецтво і репрезентація» [14]. Адже цілком очевидно, що у випадках мистецтва «*греко-католиків, чи православних*» йдеться про етнічні громади українців, конфесійна самоідентифікація яких проіснувала до кін. XIX ст. (навіть до I Світової війни, після якої настало формування національних держав на руїнах Австро-Угорської чи Російської імперій). Не випадково більшість із цих ікон мають кириличні церковнослов'янські інскрипції.

Звісно, що окрім зовнішнього конфесійного чинника, у релігійному мистецтві важливими були іконографічні та стилістичні чинники, які відрізняли українське мистецтво від тогочасного російського чи балканського православного мистецтва і свідчили про певне засвоєння західних взірців [3]. На прикладі цієї дискусії щодо «карпатської/української» ікони, яка триває кілька десятиліть, можна побачити, як «українська присутність» пробиває собі шлях у центральноєвропейську історіографію.

У рамках визначеної нами проблематики розглядаємо два русла дослідження: «українське мистецтво XIX ст.» та «мистецтво в Україні XIX ст.». Такий підхід був прийнятий, наприклад, мистецтвознавцями в Угорщині. Приміром, угорська дослідниця Н. Вешпремі називає «мистецтвом в Угорщині» мистецтво до 19 ст., а явища та твори, що з'явилися після формування національної інституційної бази вже претендують на національний характер «угорського мистецтва» [17]. Зрозуміло, що в першому випадку йдеться про існування тривалої традиції національного мистецтва, у другому — про мистецтво, творене на етнічній території України, представниками різних націй, шкіл, певним чином космополітичне. Звісно, така інтерпретація логічна, але й певним чином спрощена. Наприклад, як бути з творами, що постали поза етнічною територією, але несуть виразний відбиток національного мистецтва. Зокрема, ще Д. Антонович окреслив феномен існування українського мистецтва поза етнічною територією — у Петербурзі кін. XVIII — поч. XIX ст. Він повернув історії українського мистецтва імена Дмитра Левицького, Володимира Боровиковського, Антона Лосенка [1]. Український характер їх творчості не обмежувався фактом народження в Україні, а визначався саме манерою та стилістикою, тобто художніми ознаками, засвоєними як продукт «української традиції».

Для переважної більшості поціновувачів мистецтва безсумнівно українським митцем XIX ст. є Тарас Шевченко. Хоча Шевченко-художник дещо менше відомий, ніж Шевченко-поет. При цьому Шевченко-художник був учнем К. Брюллова й Петербурзької академії, і, насправді, увібрив чимало з кількасот-літньої європейської традиції. Але малюючи своїх петербурзьких друзів, чи мешканців казахських степів, Шевченко залишився українським художником за сумою формальних ознак його творів.

На перший погляд, здається, що все решта, поза Шевченком, мистецтво України пер. пол. –середини XIX ст. розпадається на строкату регіональну мозаїку [6]. У пошуках цілісності художніх процесів може допомогти аналіз за категоріями:

- 1) яким було середовище замовників творів мистецтва;
- 2) хто були митці, які працювали в той час; які художні традиції вони репрезентували;
- 3) які жанри й теми домінували, які тенденції художньої культури вони відображали.

У результаті — що із цієї сукупності явищ, імен, творів можна виділити як українське.

Мистецтво XIX ст. ще сильно залежало від замовника. Найбільшими тогочасними замовниками було кілька соціальних груп:

- 1) церква та духовенство, церковні товариства.

Вони замовляли ікони, розписи храмів, скульптуру та декоративну різьбу, портрети, надгробки. На рівні релігійного мистецтва етнічний/національний характер буде позначений конфесійним «маркером».

- 2) аристократія, шляхта, дворянство.

Як би ми не назвали, це будуть представники вищих суспільних сфер, представники різних націй. У цьому середовищі замовників у XIX ст. мистецтво найбільш орієнтоване на класичні європейські стилі чи напрямки. Це мистецтво провідних академій — віденської, мюнхенської, римської, петербурзької... Із цією групою замовників пов'язана діяльність художників-іноземців. А середовище місцевих митців зацікавлено «імпортувало» нові тенденції.

Наприклад, на запрошення Й.К. Чарторийського прибув на Волинь (Корець, мануфактура порцеляни) австрійський портретист Й.Пічман (1758–1834). Його кар'єра розвивалася по лінії Трієст–Відень–Корець–Варшава–Львів–Кременець. Працюючи виключно на польську аристократію, Пічман із легкістю був зарахований до «польських художників», але факт викладання у Кременці на Волині (у той час у складі Російської імперії) не зробив його українським художником аж ніяк. Орієнтований на англійську портретну школу традицій Т.Гейнсборо, Пічман зробив значний внесок в оновлення портрета в українському мистецтві.

Діяльність Кременецького ліцею взагалі рясніє цікавими прикладами впливу іноземців... Наприклад, англієць Дж. Саундерс, який викладав у Кременецькому ліцеї в пер. пол. XIX ст. († 1854 р.) був автором першої мистецтвознавчої лекції в Центрально-Східній Європі, прочитаної у Вільно в 1810 р. [15, т. 1, с. 11–12]. Проте, Дж. Саундерс, хоч і викладав у Кременці тривалий час, не став від цього «українським» чи «польським» істориком мистецтва. Але важливо, що усвідомлюючи ці історичні факти, ми ставимо свої художні процеси в зовсім інший контекст, перестаємо бути ізольованими...

3) середовище «середнього класу»: люди вільних професій, академічна спільнота, митці, прості міщани.

Дуже різномісна група, більше орієнтована на відображення в мистецтві реалій навколишнього, уважна до збереження традицій, але й відкрита до нових впливів. У цій групі виділяються творчі особистості — літератори, музиканти, актори, художники, які поступово роблять мистецтво більш індивідуалістичним, відходять від репрезентативності офіційного стилю. Характерно, що саме із цією групою пов'язане жанрово-тематичне розширення малярства: родинний портрет, автопортрет, краєвид, жанр, історична картина [4, с. 97–100].

До середини XIX ст. цим трьом групам замовників умовно «відповідали» провідні жанри тогочасного живопису:

1) Іконопис, релігійна картина.

Оскільки релігійна ідентичність у пер. пол. XIX ст. ще переважала над національною, то серед творів релігійного мистецтва можна чітко виділити українські. При цьому, церковне мистецтво не замикалося в межах візантійської традиції, активно переймало окремі форми латинського церковного мистецтва. Лише наприкінці XIX ст. символізм біблійної тематики отримав нове «прочитання» (наприклад, у картині К. Устияновича «Мойсей» (1887 р. Львів, церква Преображення).

Якщо говорити про світські напрямки й жанри, то впродовж XIX ст. провідні позиції зберігав портрет, розвивався краєвид та побутова картина, зароджувався історичний жанр. У світському мистецтві пер. пол. XIX ст., насамперед у портреті, спостерігаємо певний рівень космополітизму... Якщо порівняти портрети із тогочасної території України з творами із чеської, польської, угорської національних шкіл XIX ст., не побачимо практично жодної різниці. Портрети будуть схожими й за формою репрезентації особи, і за композиційними схемами, навіть за антуражем. Порівнюючи твори з різних міст у межах умовної України XIX ст. також не спостерігаємо суттєвих відмінностей [2, с. 44–45, 47–48, 62–63].

Особливою ознакою актуалізації питань національної ідентичності в портреті середини XIX ст. стало зображення важливих особистостей національного руху, тогочасних діячів політики чи культури: А. Мокрицький —

портрети Є. Гребінки чи М. Гоголя (1840-ві рр.); Т. Копистинський — портрети А. Петрушевича, Б. Дідицького (1870–1880 рр.). Таке явище було притаманне практично усім недержавним народам у XIX ст. [5, с. 96–97].

Пряму кореляцію з національним за формою та змістом мистецтвом можна виводити з етнографічної тематики в живописі [8, с. 64–65]. Те, що виникло, як документальна фіксація типажів населення, етнографічних особливостей побуту, вбрання, звичаїв, поступово перетворилося в жанрову картину: В. Тропінін «Портрет українця» поч. XIX ст.; Є. Крендовський «Українка» (1840-ві рр.), І. Сошенко «Хлопчики-рибалки» (1857 р.), «Бандурист»; К. Устиянович «Бойківська пара» (1870-ті рр.); Т. Копистинський «Петрування» (1880-ті рр.). Український етнографізм у живописі набув значної популярності з др. пол. XIX ст. із поширенням реалістичних тенденцій, уваги до соціального контексту.

Інтерес до історичної тематики в живописі проявився в Галичині під впливом діяльності різних проукраїнських політичних угруповань. Невипадково, у 1870–1880-х рр. К. Устиянович представив головні моменти української історії в картинах «Хрещення Руси», «Козацька битва», «Шевченко на засланні».

Національний характер пейзажу визначався самим об'єктом зображення: мальовничі куточки українського ландшафту, історичні й культурні пам'ятки славного чи трагічного минулого. У Наддніпрянщині засновником українського краєвиду став В. Штернберг — німець за походженням, випускник Петербурзької академії. Він звернув увагу на типові пейзажні мотиви українського села, на його просту стриману красу. У Галичині красу місцевого краєвиду також розкрив іноземець — австрієць Антон Ланге. Його спостережливість, чисто німецька педантичність у зображенні важливих топографічних деталей поєдналася з умінням будувати пейзажі епічні й романтизовані. Обов'язковим елементом краєвиду мали бути історичні пам'ятки чи їхні руїни [6, с. 314–317]. Цю лінію історичної ведуги продовжив Наполеон Орда — поляк, який репрезентував світу образ України. Зазначені твори стали основою до зацікавлення символічним та епічним українським степовим краєвидом наступного покоління художників, зокрема в творчості поляка Я. Станіславського та грека А. Куїнджі.

Проте найвидатнішими українськими пейзажистами кінця XIX ст. можуть вважатися Іван Труш і Сергій Васильківський. Митці, що представляли протилежні географічні точки тогочасних українських земель: Харків у складі Російської імперії та Львів у складі Австро-Угорської. Вони були з різних культурних середовищ. Але їхня освіта (І. Труш вчився в Кракові, Відні, Мюнхені; Васильківський — у Петербурзі, побував у Франції, Італії) привела їх, врешті, до досить подібного розуміння розвитку пейзажу та його завдань.

Наведений короткий огляд основних тенденцій у мистецтві XIX ст. на території України дозволяє зробити кілька висновків. По-перше, впродовж XIX ст. українське мистецтво представляли різні жанри. Спочатку й майже виключно це були ікони та церковні артефакти, трохи — портрет. Після занепаду цехової системи підготовки й відсутності навчальних закладів нового зразка, провідні позиції на художньому ринку зайняли іноземці. Певна зупинка національної мистецької школи в першій третині XIX ст. (у час домінування неокласицизму чи стилю ампір) компенсувалася новаціями, які принесли іноземні митці. Але поступово ситуація змінювалася і, із пошуком форм національного самоутвердження, під впливом ідей романтизму, формувалася нова генерація художників. Ці художники (незважаючи на їх етнічне походження) ментально пов'язали себе саме з українським контекстом, вони стали відображати «українськість» в її різних, дещо найвних формах.

Ризикнемо стверджувати, що навіть характер стилістичних уподобань може також свідчити про національний вираз мистецтва. Від українського бароко, частково рококо кін. XVIII ст., через майже не сприйнятий класицизм у малярстві (навіпаки — насаджуваний на території України обома імперіями), розквіт символізму й неоромантизму наприкінці XIX ст. до «вибуху» українського авангарду на поч. XX ст. прослідковується перевага символічно-алегоричної образності. Емоційна складова образу (наприклад, у романтизмі) має більше значення, ніж інтерес до раціональних побудов (у класицизмі).

Додатковим доказом «легітимізації» національного за змістом українського мистецтва став розвиток організаційних структур. Такі спільні явища спостерігаємо практично синхронно на протилежних кінцях України, що політично була відсутня. Але, паралельно з політичною самоідентифікацією та пошуком «власного обличчя», українці почали утворювати національні мистецькі товариства та гуртки:

- «Товариство для розвою руської штуки» у Львові — 1898 р., художники-ініціатори І. Труш, Ю. Панькевич;
- Товариство «передвижників» і нові суспільні завдання мистецтва (І. Крамської, І. Рєпін, М. Ге);
- художня школа Миколи Мурашка в Києві (1875 р. серед учнів — І. Їжакевич, В. Серов, М. Врубель);
- Київське Товариство художніх виставок (1887 — 1893 рр.)
- в Одесі — 1865 р. заснування художньої школи, у 1890 р. — Товариство «Южнорусских художников», К. Костанді).

Незважаючи на різниці в цілях і засобах, всі ці товариства стали «цеглинками» для наступного формування власної художньої ідентичності українців при спробі творення незалежної держави на основі УНР та ЗУНР. Так

протягом XIX ст. на територіях неіснуючої на політичних мапах країни, відбувалися мистецькі процеси, які заслуговують на увагу в контексті інших подібних країн регіону Центрально-Східної Європи. І українське мистецтво все ще чекає на своє повноцінне «включення» в цей контекст.

Список літератури

1. АНТОНОВИЧ, Д.: *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Український університет, Прага 1923. Доступно з URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.html
2. ЖАБОРЮК, А.: *Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX століття*, Київ 1983.
3. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, В.: *Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва*. Незалежний культурологічний часопис, Львів, число 7, 1996. Доступно з URL: www.ji.lviv.ua/n/7texts/zalozetsky.htm
4. ЛЕВИЦЬКА, М.: *Образотворче мистецтво слов'янських народів доби романтизму: жанрові і тематичні аналогії*. Проблеми слов'янознавства, ЛНУ ім. І. Франка 2009, № 57, с. 95–109.
5. ЛЕВИЦЬКА, М.: *Українське мистецтво у європейській культурній «матриці»: курс лекцій Д. Антоновича і сучасний стан мистецької освіти в Україні*. In: *Dmytro Antonovych a ukrajinská utěnověda: vychází ke 130. výročí narození D. Antonovyče*. Národní knihovna ČR — Slovanská knihovna, Praha 2009, s. 73–85.
6. ОВСІЙЧУК, В.: *Класицизм і романтизм в українському мистецтві*. Інститут народознавства НАН України, Київ 2001.
7. ЧИЖЕВСЬКИЙ, Д.: *Культурно-історичні епохи*. In: *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.*, у 3 кн., Рось, Київ 1994, кн. 3, с. 609–620.
8. BEREND, I. T.: *History derailed: Central and Eastern Europe in the long nineteenth century*. University of California Press 2003.
9. ERJAVEC, A.: *Eastern Europe, Art, and the Politics of Representation*. *Boundary*, 2, 2014, Volume 41, Number 1, p. 51–77. URL: www.boundary2.dukejournals.org
10. KODRES, K.: *Two art histories: the (Baltic) German and Estonian versions of the history of Estonian art*. In: *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. (Ed. by Jerzy Malinowski). Torun 2012, vol. 2, s. 67–72.
11. MURAWSKA-MUTHESIUS, K.: *Does Eastern (Central) European Exist?* *Third Text*, Vol. 18, Issue 1, 2004, p. 25–40.
12. PUSKAS B.: *Questions Related to the Research of Greek-Catholic Art: Debate about the Concept of the Carpathian Region and its Lessons*. URL: http://byzantinohungarica.hu/sites/default/files/puskas_angol_nilles.pdf

13. RAMPLEY, M.: *Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art History in Central Europe*. Journal of Art Historiography, Number 8 June 2013. URL: <https://arthistoryography.files.wordpress.com/2013/06/rampley-introduction.pdf>
14. TERDIK Sz.: *Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században. Művészet és reprezentáció*. Nyíregyháza, 2014.
15. *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. (Ed. by Jerzy Malinowski). Vol. 1–2, Torun 2012.
16. VYBÍRAL, J.: *What is "Chech" in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and defensive mechanisms of Chech artistic historiography*. In: *Kunst Chronik* (59. Jahrgang), Januar 2006 Heft 1 URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/vybiral.pdf>
17. WESZPREMI, N.: *What is Hungarian Art history anyway?* URL: <https://hungarianarthist.wordpress.com>

**The Problematic Issues of the Ukrainian Art History of the 19th Century.
Availability or Absence in the Central European Context?**

Maryana Levytska

This article analyzes the criteria of the national identification of the 19th century Ukrainian art in comparative perspective to the other non-state nations of the 19th century. Among the main criteria were defined the self-identification of the artists, formation the art market and appearance of the new institutions. Changes in the Ukrainian fine art of the 19th century were reflected by changes in the genres structure and in the selection of the stylistic preferences.

Key words: national art, identity, Central-European context, genres structure.

**Проблемные вопросы истории украинского искусства XIX века.
Присутствие или отсутствие в центральноевропейском контексте?**

Мар'яна Левицька

В статье анализируются критерии национальной идентичности украинского искусства XIX в. в сравнительной перспективе к другим негосударственным нациям того периода. Среди главных критериев были обозначены такие, как самоидентификация художников, формирование художественного рынка и новых организационных структур. Изменение жанровой структуры живописи, отбор стилистических приоритетов также отображали изменения в украинском искусстве.

Ключевые слова: национальное искусство, идентичность, Центральноевропейский контекст, жанровая структура.

Оксана Левчук

Етноестетика образу коня в українських народних піснях

У статті досліджено етноестетичні параметри образу коня в українському пісенному фольклорі. Представлено інтерпретацію думок фольклористів щодо естетичної вартості аналізованого зображення. Виявлено, що серед тваринної образно-символічної системи пісенних текстів зображення коня відзначається найвищим рівнем естетизації.

Ключові слова: етноестетика, образно-символічна система, образ коня, національна специфіка фольклору.

Етноестетичні категорії займають одне з найважливіших місць в утвердженні національної специфіки української фольклорної традиції. Внаслідок зіткнення психічної енергії людини та природи *«відбувається формування еталонного етноестетичного фонду фольклорно-пісенної образності»* [5, с. 342–343]. Щодо актуальності дослідження етноестетичних вимірів народної творчості ще в середині XIX століття Максим Рильський стверджував, що аналіз естетики українського народу *«дасть далекосяжні висновки» і тому має бути «предметом пильного вивчення»* [24, с. 100].

Зазначеній проблематиці присвячені праці сучасних дослідників: мистецтвознавця Тетяни Орлової, яка у своїх культурологічних розвідках започаткувала дослідження народної естетосфери в гуманітарній науці та подала перше найповніше визначення категорії «етноестетика» [21], та фольклориста Ярослава Гарасима, який у низці статей, монографії та докторській дисертації простежив генезу етноестетичних уявлень і критеріїв українського народу та проаналізував національну специфіку естетики української народної пісні [1–6].

Услід за Т. Орловою під етноестетикою розуміємо *«систему естетичних уявлень і критеріїв, властивих тому чи іншому народові, котрі лежать в основі будь-яких проявів його життєдіяльності, матеріальної, духовної культури, в тому числі народного і професійного мистецтва, обумовлюють їх національну своєрідність та сприяють непересічності в контексті світової культури»* [21, с. 18].

«Витоків національної специфіки фольклору, — на думку професора Івана Денисюка, — слід шукати передусім у менталітеті його творця й носія — у національних особливостях певного етносу» [11, с. 3]. Міфопоетичний світогляд кожного народу відображений, зокрема, і в образно-символічній системі фольклорних текстів. Образи та символи — це національні одиниці, які відображають специфіку усної народної творчості, тому їхнє першочергове дослідження дає змогу аналізувати самобутність українського фольклору, виявляти його етноестетичні цінності.

Актуальність нашої розвідки зумовлює те, що, попри широкий спектр дослідження народної естетики у фольклорних текстах, в україністиці немає праці, присвяченої вивченню етноестетичних параметрів образу коня в уснословесних пісennих творах.

Поетичне переосмислення фольклорних образів детермінується, як стверджує Руслан Марків, процесом їх функціонування в межах відповідної культурної етнотрадиції [19, с. 155]. Образи не залишаються статичними, вони еволюціонують від міфологічних до власне поетичних, тривале функціонування яких зумовлює ускладненість значеннєвих домінант, розширення семантичного поля й ампліфікацію образних ознак [19, с. 155]. «Будь-який фольклорний образ є кодом цілої системи міфологічних уявлень, що існували раніше і продовжують існувати у свідомості сучасної людини в прихованих формах» [22, с. 16]. Наявність специфічного зоологічного коду в національній культурі не викликає заперечень у сучасній фольклористиці. Розшифрувати цей код означає знайти своєрідний ключ до розуміння багатьох нез'ясованих моментів у формуванні етичних та естетичних критеріїв етнічного світогляду.

Фольклорний образ коня посідає одне з центральних місць народної поезії українців. Досліджуючи поетичне слово в українських народних піснях, сучасний мовознавець Ніна Данилюк зауважує, що й лексема *кінь* та її похідні набули найбільшого поширення серед назв тварин, ужитих у народнопісennому мовленні [9, с. 427]. У поетичній творчості українського народу *кінь* — символ швидкості, витривалості, степової волі, тобто «релікт наїзницького способу життя» [11, с. 18]; символ вірності та відданості.

Дослідниця давньоукраїнського бестіарію Оксана Сліпушко доводить, що поряд із образами бика (вола, тура) та кози образ коня залишається домінантним протягом усього генезису уявлень людей про тварин. Саме цей образ представляє «загальну структуру національного характеру: любов до праці й землі та потяг до волі й незалежності» [26, с. 16–17].

Животворення, особливо інтимний зв'язок людини з природою, відображені у фольклорі, теж належать до прикметних властивостей етноестетики українців. «Природа у фольклорі служить основою багатьох високопоетичних образів, у яких чуття природи, любов до неї як до краси метафори-

зовано й символізовано в душі етноестетики» [11, с. 16]. Слушно зауважує І. Денисюк, що в українському фольклорі «дуже часто козак може ,з конем розмовляти'». А, везучи весілля, кінь зупиняється під зеленим гаєм, щоб помилуватися куванням зозулі, відтак повчає: — *Коб мені так сваненьки заспівали, Як мені тая зозулька закувала!* [11, с. 17–18].

Я. Гарасим вважає образ коня «безсумнівним еталоном серед естетизованих тваринних символів» [5, с. 131], що пояснюється його зовнішньою атрибутикою та місцем у житті етнічної спільноти упродовж майже двох тисячоліть. «Ідеалізація як один з основних принципів формульної уснословесної поезики при описі, зокрема, обрядового коня не знає ніяких меж художньої умовності чи емоційної стривоженості» [5, с. 131]. Це так званий диво-кінь в українських обрядових піснях [Див.: 18]: ... *ушеньками радоньки слухав, Золота грива перси покрила, Шовковим хвостом сліди замітав, Срібним копитом камінь пробивав. Камінь пробивав, Хотин добував* [27, с. 134].

Зростання естетичної вартості образу коня подекуди досягається засобами художньої умовності. У такому випадку портретизацію одного з провідних зооморфних персонажів весільної драми творять через моделювання очікуваних обрядодій, відсутність яких *de facto* не дає цьому зооперсонажеві можливості брати участь у ритуалі. Таким чином, естетичне тут виступає як невід'ємний атрибут міфопоетичного: ... *Єще мої ноженьки всі чтери не ковани, Єще моя гривонька не розчешена, Єще моє сидільце не гаптовано, Єще мій хвостонько не зав'язаний, Єще моє чолонько не закрашено* [27, с. 215].

«Це майже сакральна тварина» [11, с. 18], — говорить про значення коня для українського етноситу І. Денисюк. Сакральність зображу фольклорист підтверджує й текстами весільного репертуару села Тур Ратнівського району Волинської області. Із записів Турського весілля, а саме етапу, в якому син просить материнського благословення в далеку «дорожейку», ми дізнаємося, що його вже «Бог благословив і **сивий** кось [конь]» [12, с. 72]. Сивий колір, за народним уявленням, часто має значення праведного діда, духа предків, а не раз і божественного світу загалом: — *Чого ж я маю боятися? Сив кінь підо мною, мил Біг надо мною* [12, с. 220]. «У селі Сенчицях такого сакралізованого коня вводили навіть до хати свекра разом із невісткою. Кінь стає оберегом від отрути, чарів, «злих мислей», сублімованих у напиту, яким вітає тесть зятя, але той виливає чашу на гриву свого коня, аби трунок потік «по копитойку», бо кінські копита спроможні потоптати зло» [12, с. 14]. Власне в такому процесі «своєрідного весільно-обрядового освячення, включення у божественно-сакральний контекст» символіка образу коня «досягає найвищого ступеня своєї етноестетичної досконалості» [5, с. 132].

Аналізуючи засоби українського фольклорного стилю у студії «Національна специфіка українського фольклору», І. Денисюк розглядає три типи образності: *loci communes* (постійні епітети, порівняння, метафори тощо);

loci raritates (підкісні гіперметафоричні утворення); слова та словосполучення, що виконують роль символів [11, с. 11]. Образ коня дослідник розглядає в межах усіх трьох художніх площин. *Loci communes*, що безперечно створюють специфічний фольклорний мікросвіт, для аналізованого зображу це й звичні для нас епітети коник *вороний*, *шовковий хвостик*, *золота грива*, і метафора коником *грати*. Але І. Денисюк навіть серед цих традиційних фольклорних елементів образу коня зумів побачити цілі *loci raritates*, яким до нього майже ніхто не приділив належної уваги.

Образ вороного коня, який так часто трапляється в ліричному фольклорі, слугує переважно для естетизації фольклорного мовлення. Епітет *вороний* настільки узвичаївся в ліричних текстах, що не сприймається як барва, а є клішованою частиною народнопоетичного зображу. І хоча дослідження символики чорного кольору (а *вороний* — це «*чорний із синюватим полиском*» [16, с. 117]) в українському народному мисленні стверджують, що ця барва має переважно негативне символічне навантаження, *вороний кінь* — це один із найпрекрасніших позитивних образів українського фольклору: *Ой у саду, саду-винограді Стояв кінь вороний у наряді* [27, с. 521].

Професор І. Денисюк доводить, що «*ефективним засобом активізації постійного епітета вороний є переведення його у ранг метафори чи метонімії*», наприклад: *А вже ж твого пана да й коня ведуть, А вже ж твого пана й **ворона** ведуть* [11, с. 12]. У цьому контексті не лише розірвано постійний епітет зі словом, з яким він зрісся, а й обіграно значення художнього засобу. *Ворона* означає *вороного* коня, тобто чорного, як ворон. Елемент порівняння приглушив колір масті, а метафора посилила його [11, с. 12]. Продовжуючи думку, фольклорист наводить приклад умовного відокремлення постійного епітета з метою його усамостійнення, певної мистецької гри з ним: *Став **вороний** під **зеленим** Зозуленьки слухати* [11, с. 13]. Із контексту довідуємося, що тут прикметник *вороний* виступає у значенні іменника *кінь* і так само *зелений* у значенні *гай*. Пісня в цьому випадку абсолютно «*покладається на естетичну свідомість слухача, на його компетентність в етноестетиці*» [11, с. 13].

Розвиваючи думку Богдана Рубчака, висловлену в трактаті «Уваги до засобів народної поезії» [Див.: 25], й аналізуючи гіперметафору «Виоремнивку чорними орли», І. Денисюк доводить, що під «чорними орли» мисляться вороні коні. Про коней уже не згадується, хоч ще залишився епітет *чорними*, що має функцію мосту між кіньми та орлами [11, с. 14]. Чарівний кінь у народній казці уміє літати, навіть має крила. Крилатий кінь — це метафора, присутня в українських міфах та символіці ще з давніх часів. Пояснюючи ґенезу крилатого коня у фольклорі, В. Пропп доводив, що відбувається накладання двох образів: раннього образу птаха та пізнішого образу коня. У фольклорному мовленні коня називають птахом, тобто переносять старе слово на новий образ [23, с. 257].

Народна пісня коней різної масті також порівнює з птахами адекватної барви, що має ефект творення певної етноестетичної еквівалентності, художньої тотожності: *Єсть у мене три коні на стайні: Єден коник, як ворон, чорненький, Другий коник, як голуб, сивенький* [27, с. 544]. У цих контекстах простежуємо не лише колір тварини, а й уподібненість до птаха за силою динаміки.

Про динамічність образу коня в українському фольклорі дізнаємося з пісні, що відтворює передчуття розставання молодої з ріднею, де все «сповнене потенціального руху, жаги від'їзду, дороги» [10, с. 69]: *Стукнули коничейки на стайні, — Брязнули скляничейки на столі, Полинули лебедета на ріки, Розплела косойку на віки...* [10, с. 69].

Постійні метафори коником грає і море грає, що паралельно функціонують у народних піснях, також створюють динамічні картини: «чудові образи граціозного «танцю» коня й бурхливості водяної стихії» [11, с. 13].

В образі надзвичайного диво-коня з українських обрядових творів переважають золоті та срібні атрибути. Грива такого коня золота, золотосяйна, сріблом поплутана, копита та сідло теж золоті чи срібні: *За ворота на мураві Шовком коні попутани, Сріблом гривоньки поплутани* [27, с. 103]. Але «нас не дивують такі атрибути казковості, як ,золота грива', ,срібні підківки', ,шовковий хвостик'. Це наші добрі знайомі — постійні епітети, epitheta ornamentia» [11, с. 15].

В одному з гіперметафоризованих портретів коня зі щедрівок І. Денисюк відшукує гепак кленові ушка (Золота грива коня укрила, Срібні підківки землицю пишуть, **Кленові ушка** ради слухають, Шовковий хвостик сліди замітає [11, с. 15]) і здійснює цікаву спробу прочитання генези цього унікального художнього засобу в українському фольклорному тексті. «У піснях подибуємо оті поетичні вуха кінські то ,листянії', то ,букові листки', більше подібні до натури, ніж ,кленові'. Але поет (народ — О. Л.) знехтував реалістичною правдоподібністю, адже букові листки не гармонізували б із вишуканим стилем портрета королівського коня, до того ж бук у нашому фольклорі не так сильно естетизований, як клен-дерево (наявність постійного епітета — то вже ,заслужчина', кажучи мовою народної пісні, **вирізненого слова**)» [11, с. 15–16]. Щоправда походження епітета «кленові вушка» деякі вчені трактують по-іншому. Микола Дмитренко зазначає, що на Полтавщині під час купальських свят «хлопці плели собі з кленового листя вінки» [14, с. 199]. Відтак, Я. Гарасим припускає, що цілком імовірно, що в певний момент обряду парубки могли прикрашати цими вінками й своїх коней, створивши таким чином реальні умови для виникнення унікальної метафори [5, с. 298].

Сучасна дослідниця мови фольклору Світлана Ермоленко вважає, що «естетичний вплив народнопісенних образів захований у повторюваності асоціацій і водночас у їх оновленні в контексті конкретної пісні» [15, с. 26]. Але, як слушно зауважує Я. Гарасим, в українській народнопоетичній традиції

асоціативний зв'язок не завжди поверхневий, тому необхідно розрізняти пряму та опосередковану асоціацію [5, с. 286]. Так, наприклад, слово *вірненький* за законом прямого асоціативного зв'язку поєднується з суб'єктом *коник*. Але в рядку *«Вірненьким плужком ба й пооремо»* [20, с. 36] бачимо нестандартний образ, утворений на основі опосередкованої асоціації зі словом *коник*.

Образ коня-товариша, який виносить воїна з трьох боїв живим і неушкодженим, *«виробляє чуда, перескакує через море, копитами розбиває скали»*, Михайло Грушевський зачислює до гіперболічно-казкових, що добре зберегли ознаки міфопоетичного світогляду при переході в метафоричну площину фольклорної естетики [7, с. 262]: *Як ім-тя виніс із трьох побоїв [нагадує кінь господареві] [...] — За нами мечі як ясні свічі! Як ми тікали, землю спороли, Та як я тікав з крута берега, К крута берега чрез синє море, Не замочив я білі копита. Білі копита, шовковий хвостик* [17, с. 203]; *Золота грива всю землю вкрила, Срібні копита камінь лупають, Камінь лупають, церкву складають, З трьома верхами, з трьома хрестами...* [8, с. 160]; *Що храпойками звірейка страшив, Що оченьками звіздоньки читав, Що ушеньками гірлоїки слухав, Що копитцями біл камінь лупав, Що оконяйком слідки замітав, Що гривойкою все поле вкривав* [20, с. 53]. У першому контексті представлено портрет лицарського коня, який нагадує господареві про пережиті критичні ситуації в боях. Друга та третя портретні характеристики представляють коня для мирного життя, коли головними цінностями є не сила, швидкість, відвага, а господарність, мудрість, освіченість, уважність, розсудливість. *«Такий дуалістичний погляд на образ коня очевидно спричинений основними принципами етнічної ментальності, яка сформувалася в результаті впливу ,хліборобського‘ і ,наїзницького‘ способів життя»* [5, с. 297].

Досліджуючи відображення реліктів лицарсько-дружинної поезії в поліському фольклорі, професор Іван Денисюк дійшов висновку, що такі народні образи весільної поезії, як *«сив кінь»* та *«кони вороний»* «адекватні величальному образу літописного коня — «диву подобен», а *«сиделко золоте»* та *«коник вороний»* з іншої весільної пісні є регаліями приналежності їхнього власника *«до highlthlife'у, до вищих, аристократичних сфер»* [13, с. 508].

Отже, серед тваринної образно-символічної системи пісенного фольклору зображення коня відзначається найвищим рівнем естетизації. Цей образ є різностороннім як на формальному, так і на смислово-рідні. Навіть незвичайні морфологічні, акціональні та «соціальні» характеристики коня сприймаються як засоби естетизації народної пісні. Ознаки *золота грива, срібні копита, шовковий хвостик* стають постійними епітетами, а міфологема трансформується в поетичний образ.

Список літератури

1. ГАРАСИМ, Я.: *Етноестетика «Лісової пісні» Лесі Українки*. In: Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2004, Вип. 35, с. 406–410.
2. ГАРАСИМ, Я.: *Етноестетика в теоретичній концепції Івана Франка*. In: Українознавчі студії, 2002–2003, № 4–5, с. 275–279.
3. ГАРАСИМ, Я.: *Етноестетика українських повстанських пісень*. In: «Муза і меч»: національний рух у фольклорних та літературних джерелах: Збірник наукових праць. Львів 2005, с. 162–168.
4. ГАРАСИМ, Я.: *Етноестетичні особливості українського пісенного фольклору у концепції О. Потебні*. In: Вісник Харківського університету. Серія «Філологія», 2000, № 491, с. 423–428.
5. ГАРАСИМ, Я.: *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*. НВФ «Українські технології», Львів 2010.
6. ГАРАСИМ, Я. І.: *Етноестетика українського пісенного фольклору*. Автореф. дис. докт. філол. наук. Київ 2010.
7. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури: В 6-ти т., 9-ти кн.* Либідь, Київ 1993, т. 1.
8. ГРУШЕВСЬКИЙ, М.: *Історія української літератури: В 6-ти т., 9-ти кн.* Либідь, Київ 1993, т. 4, кн. 1.
9. ДАНИЛЮК, Н.: *Поетичне слово в українській народній пісні: монографія*. Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк 2010.
10. ДЕНИСЮК, І.: *Амазонки на Поліссі*. In: Денисюк, І. О.: *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах*. Львів 2005, Т. 3: *Фольклористичні дослідження*, с. 58–78.
11. ДЕНИСЮК, І.: *Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції)*. In: Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів 2003, вип. 31, с. 3–22.
12. ДЕНИСЮК, І. О.: *Пісні з-над берегів Турського озера: Пісні і коментарі*. Надстир'я, Луцьк 2004.
13. ДЕНИСЮК, І.: *Релікти лицарсько-дружинної та билинної поезії у поліському фольклорі*. In: *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті: У 2-х ч.* Світ, Львів 1999, ч. 2, с. 505–512.
14. ДМИТРЕНКО, М.: *Символи українського фольклору. Клен*. In: Дмитренко, Микола: *Українська фольклористика: Акценти сьогодення. Розвідки, статті*. Сталь, Київ 2008, с. 198–200.
15. ЕРМОЛЕНКО, С.: *Місце фольклору серед інших форм існування національної мови*. In: Ермоленко, Світлана: *Фольклор і літературна мова*. Наукова думка, Київ 1987, с. 22–34.

16. ЖАЙВОРОНОК, В.: *Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Довіра*, Київ 2006.
17. *Колядки і щедрівки. Т. 1, 2. Зібрав В. Гнатюк. Ін: Етнографічний збірник, Львів, 1914, т. 35.*
18. ЛЕВЧУК, О.: *Диво-кінь в українських обрядових піснях. Ін: Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали Міжнародної наукової конференції у рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». Мистецька агенція «Терен», Луцьк 2010, с. 332–338.*
19. МАРКІВ, Р.: *Сфера трансформації міфологічно-фольклорних образів у структурі характеру літературного героя. Ін: Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 38. Присвячений дослідженню творчої спадщини Л. Ф. Дунаєвської, Київ 2013, с. 154–163.*
20. *Народні пісні в записах Івана Вагилевича. Музична Україна, Київ 1983.*
21. ОРЛОВА, Т.: *Етноестетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства. Ін: Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Музей Івана Гончара, Родовід, Київ 1996, с. 13–18.*
22. ПОНОМАРЕНКО, В. В.: *Еволюція хтонічного образу в українському фольклорі. Автореф. дис... канд. філол. наук. Київ 1999.*
23. ПРОПП, В. Я.: *Исторические корни волшебной сказки. Ленинград 1986.*
24. РИЛЬСЬКИЙ, М.: *Народ і краса. Ін: Рильський, Максим: Народ і краса: Збірник. Мистецтво, Київ 1985, с. 98–102.*
25. РУБЧАК, Б.: *Уваги до засобів народної поезії. Ін: Сучасність, 1963, № 4, с. 25–42.*
26. СЛІПУШКО, О.: *Таємнича мова тваринних символів. Ін: Сліпушко, Оксана: Давньоукраїнський бестіарій. Дніпро, Київ 2001, с. 6–26.*
27. *Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). Наукова думка, Київ 1974.*

Ethnoaesthetics of the Image of Horse in Ukrainian Folk Songs

Oksana Levchuk

The article considered the ethnoaesthetic parameters of horse image in Ukrainian folk songs. The interpretation of folklore researchers' points of view is presented concerning the aesthetic value of the analyzed horse image. It was found that the horse image is represented by the highest level of aesthetics among the animal symbolic images in the system of song texts.

Key words: ethnoaesthetics, symbolic image in the system, parameters of horse image, national specifics of folklore.

Этноэстетика образа лошади в украинских народных песнях

Оксана Левчук

В статье исследованы этноэстетические параметры образа коня в украинском песенном фольклоре. Представлена интерпретация мыслей фольклористов о эстетической ценности рассматриваемого зообраза. Выявлено, что в рамках животной образно-символической системы песенных текстов изображение коня отмечается самым высоким уровнем эстетизации.

Ключевые слова: этноэстетика, образно-символическая система, образ коня, национальная специфика фольклора.

Наталія Лісняк

Образний потенціал назв дерев у народних піснях лемків

У статті описано образно-символьний потенціал назв дерев у пісенному фольклорі лемків. Доведено, що назви дерев майже не використовуються для створення пейзажної палітри, а їх функціональне призначення полягає у відображенні відносин між хлопцем і дівчиною.

Ключові слова: лексеми-флороніми, мотив, образ, символ, флоролексема.

Останнім часом в українському мовознавстві зростає інтерес до вивчення народнопоетичної мови в різних аспектах. Цій проблемі присвячено монографічні дослідження та окремі статті [3; 5; 7]. Науковці приділяють увагу образно-символьному потенціалу різних тематичних груп лексики в пісенному фольклорі. Нашу увагу привернула народнопоетична творчість однієї з етнографічних груп українського народу — лемків. У наших окремих розвідках ми уже висвітлювали образний потенціал лексем яблуні, небесних світлин [6].

Продовження розгляду символічного навантаження назв дерев у лемківській пісні залишається актуальним. Метою наших студій є аналіз образного потенціалу флоролексем у лемківській народнопісенній спадщині. Джерельною базою для опису слугує «Антологія лемківської пісні».

Аналіз поетичної матерії лемківської пісні засвідчує, що часто різні дерева можуть виступати символом того самого об'єкта. Найчастіше вони уособлюють дівчину або парубка. Спостерігається певна співвіднесеність між родовою належністю іменника — назвою певного дерева й біологічною суттю особи. Так, наприклад, дерева *черешня* (*черешенька*), *береза* (*березина*), *липа* (*липка*), *ліщина* (*ліщинонька*), *калина*, *яблунька*, *грушка*, *сливка*, *тополя*, *вишня* (*вишенька*), що є іменниками жіночого роду, у лемківських піснях співвідносяться з особами жіночої статі — частіше йдеться про дівчину до заміжжя. Водночас такі дерева, як то: *бук*, *дуб*, *явір* відповідно у контексті народних пісень ототожнюють з особами чоловічої статі. Аналіз лемківських пісень свідчить, що номінації дівчат, представлені в кількісному плані повніше, ніж номінації парубків. На нашу думку, це пояснюється тим,

що дівчата, з одного боку, викликають багатші емоції, а з іншого, у цьому вбачається данина прадавній традиції — ототожнення людини з деревами [2, с. 131].

Незважаючи на те, що у піснях виявлено так багато номінацій дерев, однак у текстах вони використовуються з різною частотою. Найчастіше функціонують такі назви, як-от: *черешня, калина, яблуня, ліщина, явір, дуб*.

Цікавим, на наш погляд, є той факт, що лемки частіше обирали на позначення дівчини назви плодкових дерев. Це символічно, оскільки дівчина — майбутня мати, яка народжуватиме дітей. У цьому спостерігається зв'язок між плодючістю дерев і здатністю жінки примножувати рід людський. Можна стверджувати, що тут розкривається специфіка менталітету лемків як етнографічної групи українського народу. Так, образ дівчини-берези сприймається як загальнослов'янський образ, чого не скажеш про дівчину-черешню або дівчину-сливку.

Своєрідність використання назв дерев на позначення певної особи полягає у тому, що вони не виступають власне прямими назвами осіб, тобто практично не спостерігається процес персоніфікації цих назв. Імовірніше в них має місце лише «натяк» на особу або її ознаки. Для цього дуже влучно використано форму паралельних рядів, які саме наштовхують на ідею співвідношення назви дерева й особи. Наприклад: *Горіла липка і явір, сподобав мі ся кавалір* [1, с. 62], *Шуміла береза, кед ся розвивала — Плакала дівчина кед ся оддавала* [1, с. 100].

Наведені приклади засвідчують, що уособлення назв дерев відбувалося в поєднанні їх з дієсловами певної семантики.

Назагал увесь процес символізації аналізованих одиниць контекстуально зумовлений. З одного боку, він проявляється, як уже згадувалось, у сполученні з дієсловами, причому спостерігаємо й процеси метафоризації. Наприклад: *ялиці плачуть* [1, с. 223], *явір зеленіє* [1, с. 319], *ліщина оріхи родила* [1, с. 223], *зашуміла ліщина* [1, с. 223] тощо.

З іншого боку, поєднання аналізованих іменників з атрибутивною лексикою, підсилює символічний потенціал цих одиниць. Найбільш регулярно вживаються слова з прикметниками-кolorонімами, серед яких домінанту становить прикметник *зелений*. Зазвичай *зелений* колір у фольклористиці трактується як колір радості, щастя, багатства [3, с. 180]. Щодо лемківських пісень, то тут *зелений* колір розуміється однозначно — як синонім до прикметника *молодий, юний* літами. Це стосується як дівчини, так і парубка. Тому зеленими можуть бути як *черешня* (*наша черешенька верхом зелененька*, [1, с. 104]), *грушка* (*зелененька грушка*, [1, с. 258]), *ліщинка* (*зелена ліщинка*, [1, с. 302]), *сосна* [1, с. 369], так і *явір* (*явір зелененький* [1, с. 345]), *бучок* (*зелений бучок* — [1, с. 452]). В окремих випадках на підтвердження висловленої думки є співвіднесення атрибуту *зелений* з атрибутом *молодий*:

*Ліщина, ліщина, зелена ліщина,
Ей, сподобалась мі ся молода дівчина [1 с. 302].*

Незважаючи на те, що дерева є елементом пейзажу, у лемківських піснях, пейзажні картини практично відсутні. Дереву тут виступають як локалізатори певної події, або як символи особи. Саме цим пояснюється дуже обмежена, бідна колористична гама, в якій подаються дерева в піснях. Окрім *зеленого* кольору, трапляється зрідка *червоний* і *білий*. *Білий* колір має традиційне тут трактування — означає чистоту, незайманість. Так у пісні «Юж білий квіт з черешні впав» втрата *білого* квіту черешнею означає втрату дівочої чистоти, цнотливості.

Дещо по-іншому сприймається образ *білої* берези в баладі «Чия то хатина». Цей образ символізує рідний край, і дівчину:

*На сині садила явір зелененький,
На чужій-чужені — березу біленьку,
Рости березонько, високо, широко
І свого милого прихилий до боку [1, с. 355].*

Червоний колір у контекстах лемківських пісень трапляється із так званими жіночими деревами й означає любов, кохання. Наприклад:

*Мила моя, як ся маєш,
Випровадь ня, де лем знаш,
Там на лучку зелену, зелену,
Під черешню червену, червену [1, с. 321].*

Мотив суму, печалі створює образ сухого дерева або зламаного, чи такого що горить. Наприклад:

*Дивися, дівчино, де суха тополя,
Як вона лист пустит, втовди будеш моя [1, с. 281].*

Тут суха тополя асоціюється з відсутністю взаємних почуттів. У цій пісні образ *сухої тополі* дуже цікаво обігрується, втілює дещо абсурдну ідею відродження почуття прихильності:

*Втоди я, мій милий, втоди буду твоя,
Як на нашім полі виросте тополя [1, с. 281].*

В окремих випадках образ тополі позбавлений негативної конотації, а зберігає тільки семантику жіночості:

*Кукай же мі, кукай, в лісі на тополі,
Жеби ся мі розвив вершок яворовий [с. 188].*

Словосполучення «розвив вершок яворовий», буквально означає — «полюбив молодий хлопець». Отже бачимо, що «вершок» символізує юного, ще незайманого парубка. Ламати, стинати дерево або ж палаюче дерево все це означає зраду, втрату чистоти, розрив у стосунках. Схожу семантику втілює в собі й образ похиленого дерева. Приклад у пісні «На широкій межи груша конариста»:

*На широкій межи груша конариста,
Юж ся похилила доєдна галузка.
Доедна галузка і вершок ся зламав [1, с. 237].*

Найбільш виразно виявляється мотив втрати кохання через образ втрати деревом коріння. Приклад:

*Під облачком явір зеленіє,
Посмотр, мила, як тот вітер віє,
Може вирвац його з коренями,
Моя мила, што то буде з нами [1, с. 320].*

Назви дерев, які трапляються у народнопісенній словесності лемків, утворюють два синонімічні ряди за родовою характеристикою: Перший ряд — *тополя, липка, ялиця, калина, вишня, черешня, сосна, береза, верба, яблуня*, другий ряд — *дуб, явір, бук*. Зрозуміло, що ряд «жіночих» дерев представлений багатше. Це стосується не лише кількості одиниць, а ще й якості. Так, більшість із «жіночих» дерев мають їстівні плоди. Це пояснюється намаганням ототожнити плодючість дерев зі здатністю жінки народити дітей. Саме тому закономірним є той факт, що символом чоловічого ества виступають неплодові дерева.

Отже, синонімія іменників назв дерев призводить до їхньої дистрибуції в тексті. Ми спостерігаємо, що у варіантах тієї самої пісні замість *черешні*, використовується лексема *вишня*, замість *липки* — *сосна*. Наприклад, два варіанти однієї пісні відрізняються наявністю синонімічних назв дерев у назвах. Приклад: «Зелена липка горіла» і «Зелена сосна горіла» [1, с. 64].

Однак не можна не помітити, що в дискурсі народної пісні іменники-флороніми набувають додаткових відтінків значення, що зумовлює можливість їх зіткнення в місцях одного контексту. Так, наприклад, *вишня* може протиставлятися *черешні*: *Там на горі вишня, Чому ж не черешня?* [1, с. 354]; *вишенька* — *каліні*: *В городі вишенька, в городі калина* [1, с. 223]. Сюжетна лінія пісні дозволяє зробити висновок, що *калина* символізує прихильність дівчини до хлопця, тоді як *вишня*, навпаки, прихильність хлопця до дівчини:

*В городі вишенька, в городі калина,
Люблю я дівчину, а мене дівчина [1, с. 223].
Ой на горі калина любить мене дівчина
Любить мене сердечні, возьму я конечні [1, с. 259].*

Зауважимо, що таке розмежування символічного значення не є сталим чи обов'язковим. Так, в іншій пісні лексема *калина* — нерозділене кохання, і страждання самотньої дівчини:

*Зісталася без милого,
Як в полю калина...
А там в полю вітер віє,
Калина колише,
Сидит дівча над водою
Дрібний листок пише [1, с. 352].*

Цей же ж мотив нерозділеного кохання може передавати й образ *черешні*, який протиставляється *вишні* як символу взаємного кохання:

*Там на горі вишня,
Чом же не черешня?
Ей, кой єс мя полюбив
Чому ж не береш мя? [1, с. 354].*

Другим додатковим відтінком, яким збагачується символічний потенціал аналізованих флоролексем, є мотив зради. Так, у баладі «*Зозуленько сива*» лексема *калина* означає дівчину (жінку), котру кохає одружений чоловік, при цьому образ *берези* (*березини*) символізує страждання зрадженої дружини:

*Калиночку ламлю, березина гнеся,
Чужи жени люблю — своєї не хоче ся [1, с. 323].*

За лексемами *калина*, *явір*, *ялина*, *сосна*, *дуб* закріпилося значення «рідний край». Саме тому ці дерева часто згадуються в емігрантських піснях, символізують тугу за домівкою.

*Мою смутну думку неси на лемківськи двори.
Там спочинеш, моя думко, в зеленій ялині...
Там ти скаже стара сосна, вся деревина,
Як там грало серце моє у світлу годину.
Там ти скаже і дуб старий, і єден, і другий,
Як я жила там з миленьким без журби, без туги [1, с. 469].*

Також ці дерева традиційно садять на могилі, особливо якщо вона знаходиться на чужині:

*Де ж ся, сину, жовнярино, кажеш поховати?
Занесте мя, поховайте на низку долину,
Посадіть мені в головах червону калину* [1, с. 397].

*Або: Посад мені в головах калину,
Буде цвисти на всю Україну* [1, с. 391].

Назагал *калина* з-поміж усіх дерев увібрала в себе глибоке символічне значення України й українства. Це простежується в українських народних піснях незалежно від їхнього територіального поширення.

В образно-поетичній канві народних пісень спостерігається й розмежування рідний — нерідний через символіку дерев. Так, лексема *явір* майже завжди має позитивну конотацію, і тому саме під ним ховає мати свого сина. Невістка чи чужа дитина асоціюється з образом *берези*, який у контексті пісні сприймається як негативно конотований:

*Тобі, сину, рада, бось моя дитина,
Невістці не рада, бо чужа дитина.
Сина поховала поміж яворами,
А чужину — чужину поміж гороньками.
На сину садила явір зелененький
На чужій — чужині — березу біленьку* [1, с. 345].

Окремо треба зауважити про колядки, щедрівки. Дослідження засвідчує, що тут рідко трапляються назви дерев. Однак у тих випадках, коли ці назви презентуються, то вони зосереджують у собі глибокий символічний зміст. Так в одній із колядок образ *калини* асоціюється з Україною. Приклад:

*Із-за горочки, з-за калиночки
Колядники йдуть з Україночки* [1, с. 22].

Отже, ці лексеми передають любов до рідного краю, їм характерна висока емоційно-експресивна насиченість.

У колядці «*Як панна Марія по світу ходила*» трапляється образ *осики*:

*Лем ся не вклонила нещасна осинка,
Бодай ей ся трясла до судного вінка!* [1, с. 18].

Невипадково цей образ трапляється саме в релігійних піснях, оскільки зосереджує в собі символіку біблійної легенди, згідно з якою саме осика

приймала Іуду. Через те осика вважається нечистою, проклятою, вічно дрижить і без вітру тріпоче. [4, с. 422].

Привертає увагу образ райського дерева, який має місце в колядці «Ну тсе, браття — сусіди». Як і осика це дерево біблійного походження. Райське дерево — це дерево життя, яке росте посеред раю [2, с. 140]. У лемківській колядці цей образ пов'язується з Євою, яка з'їла заборонений плід, що мало певні наслідки для подальшого життя людини:

*Сему вина нещасна Ева,
Що з'їла овоч з райського древа
Ввела в неволю всі свої діти...* [1, с. 39]

Флоролексеми в пісennих текстах нерідко реалізують семантику локальності. Саме під тим чи тим деревом (під явором, під дубом, під березою) відбуваються певні події або ж описуються зустрічі парубка з дівчиною (*Там під лісом, під білом березом... / Там стояла вродлива Маруся, про любов їй милий говорив* — [1, с. 329]; *Ой там долом під явором / оре дівча єдиним волом* — [1, с. 340]).

Дерева, як відомо, можуть слугувати матеріалом для виготовлення різних предметів, але насамперед — музичних інструментів. При цьому не втрачається зв'язок із тим, що чи кого вони символізують. Так, наприклад, *гуслі*, зроблені з *явора*, зберігають у собі елементи чоловічого начала:

*Заграйте, заграйте, гуслі яворови,
Най ся витанцюють, ей, ножки шугайови* [1, с. 87].

У пісні «Дробний дожджик падат» спостерігається глибоке символічне наповнення словосполучень *пискавка дубова/яворова* (сопілка, зроблена з дуба чи явора). У дискурсі пісні бачимо протистояння не власне дерев, а парубків, яких вони символізують:

*Пискай же мі, пискавко дубова,
Ой, бо як ти не будеш, буде яворова* [1, с. 179].

Проведений аналіз засвідчує, що в дискурсі лемківських пісень лексеми-флороніми несуть у собі глибоке символічне значення. Найчастіше вони символізують чоловіче або жіноче начало, отожднюючись із образами дівчини (жінки) чи парубка (чоловіка). Таке символічне поповнення флоролексем назагал властиве пісенному фольклору. Привертає увагу той факт, що назви дерев майже не використовуються для створення пейзажної палітри, а їхнє функціональне призначення полягає у відображенні відносин між хлопцем і дівчиною.

Контексти аналізованих пісень засвідчують, що більшість лексем — назв дерев мають багатий символічний потенціал, який по-різному розкривається у фольклорному дискурсі. На особливу увагу в цьому сенсі заслуговують флоролексеми *яблуня* та *дуб*, які в словесній творчості лемків виявляють свою полісимвольність.

Список літератури

1. *Антологія лемківських пісень*. Упорядник М. Бойко. Афіша, Львів 2005.
2. ВОЙТОВИЧ, В.: *Українська міфологія*. Либідь, Київ 2005.
3. ДАНИЛЮК, Н.: *Поетичне слово в українській народній пісні: Монографія*. Волин. націон. університет ім. Лесі Українки. Луцьк 2010.
4. ЖАЙВОРОНОК, В.: *Знаки української етнокультури: словник-довідник*. Довіра, Київ 2006.
5. ЄРМОЛЕНКО, С. Я.: *Мова: українознавчий світогляд*. Монографія. НДПУ, Київ 2007.
6. ЛІСНЯК, Н. І.: *Символіка образів яблуні та яблука у лемківських піснях*. In: *Наукові записки університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. с. 163–166.
7. ПАНЦЬО, С. Є.: *Символіка образу дуба в лемківській уснопоетичній словесності*. In: *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія Філологічна: збірник наукових праць*. Острозька академія, Острог 2014. Вип. 44. с. 220–223.

Figuratively Potential Names of Trees in Folk Song of Lemky

Nataliya Lisnyak

This article describes figurative and symbolic potential names of trees in Lemky folk songs. It is proved that the names of the trees are hardly used to create landscape palette and their functionality is the reflection of the relationship between a boy and a girl.

Key words: token-floronimy, motive, image, symbol, floroleksema.

Образный потенциал названий деревьев в народных песнях лемков

Наталія Лісняк

В статті описан образно-символьний потенціал названий дерев'яв в песенном фольклоре лемков. Доказано, что названия дерев'яв почти не используются для пейзажей, а их функциональное предназначение состоит в отображении отношений между парнем и девушкой.

Ключевые слова: лексеми-флороними, мотив, образ, символ, флоролексема.

Людмила Одинецька

Соціоморфна метафора як засіб концептуалізації суспільно-політичних процесів в Україні

Стаття присвячена дослідженню соціоморфної метафори в когнітивній лінгвістиці. Розкрито терміни концептуальна метафора, соціоморфна метафора, концептуалізація, концепт. Виділено та охарактеризовано моделі соціоморфної метафори суспільно-політичних процесів в Україні.

Ключові слова: метафора, соціоморфна метафора, концептуалізація, суспільно-політичні процеси.

Вивчення метафори є одним із пріоритетних напрямків сучасної науки, насамперед когнітивістики. Цій проблемі присвячені праці багатьох українських (О. О. Селіванова, Л. В. Кравець, І. О. Філатенко, Х. П. Дацишин, О. М. Чадюк) та зарубіжних учених (Дж. Лакофф, М. Джонсон, Н. Д. Арутюнова, А. Н. Баранов, Ю. М. Караулов, А. П. Чудінов).

Нині метафору розглядають як один із найпродуктивніших засобів збагачення мови, лінгвістичний інструмент та ментальний механізм, який формує мовну та концептуальну картину світу. Людина не лише висловлює свої думки за допомогою метафор, а й думає ними, створюючи світ, в якому вона живе [9, с. 1]. О. О. Селіванова зазначає, що у метафорі вбачають ключ до розуміння основ людського мислення та процесів створення мовного світобачення [5, с. 101]. Дослідниця вважає, що метафора є *«виявом економії, семіотичною закономірністю, що виявляється у використанні знаків однієї концептуальної сфери на позначення іншої, уподібненої до неї в якомусь відношенні»* [5, с. 97].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю ґрунтовного дослідження соціоморфної метафори як засобу концептуалізації суспільно-політичних процесів в Україні періоду 2001–2009 років. Кожен політичний процес цього періоду (вибори, соціальні напруги) характеризується певними сталими тенденціями метафоротворення.

Метою статті є виявлення лінгвокогнітивної специфіки соціоморфної метафори українського публіцистичного дискурсу за 2001–2009 роки на матеріалі суспільно-політичного журналу «Україна».

Сучасні лінгвокогнітивні дослідження переважно ґрунтуються на концепції Дж. Лакоффа та М. Джонсона, викладеній у праці «Метафори, якими ми живемо». Вчені доводять, що метафора не просто троп чи поетичний інструмент, а спосіб мислення. На думку Дж. Лакоффа та М. Джонсона, концептуальні метафори пронизують все наше життя та нашу діяльність [3, с. 25].

Метафора є засобом концептуалізації різних суспільно-політичних процесів. Концептуалізація — це один із процесів пізнавальної діяльності людини, що полягає в осмисленні й упорядкуванні результатів внутрішнього рефлексивного досвіду людини й уявлень про об'єкти, явища дійсності та їхні ознаки [4, с. 258]. Результатом концептуалізації є формування концептуальної системи, елементами якої є концепти (сукупність знань про об'єкт пізнання) [4, с. 265]. Концепти, які керують людським мисленням, можуть впливати на нашу повсякденну діяльність. Вони структурують поведінку, ставлення до інших людей. Цим концептуальна система відіграє важливу роль у визначенні реалій повсякденного життя. На думку Дж. Лакоффа та М. Джонсона, наша концептуальна система метафорична, проте метафора — це один із способів створення нових концептів у мовній картині світу [3, с. 25].

Концептуальна метафора — це ментальне явище, *«стійке та зафіксоване в мовній, культурній традиції етносу, а отже, і в мисленні людей, використання мовного знака одного концепту на позначення іншого, що передбачає розуміння сутності позначуваного за аналогією до позначуваного»* [1, с. 43].

Метафори публіцистичного дискурсу чітко відображають сучасні суспільно-політичні процеси України початку ХХІ ст. Політична метафора є об'єктом вивчення багатьох українських та зарубіжних учених (І. О. Філатенко, О. М. Чадюк, Х. П. Дацишин, А. П. Чудінов, Е. В. Будаєв).

Базовим у нашому дослідженні є традиційний поділ на антропоморфні, центром для котрих є людина, природоморфні метафори, донорськими зонами яких є структури знань концептосфери природа та артефактні метафори, де основою є концептосфера предмети [1, с. 126–163].

Різновидом антропоморфної метафори є соціоморфна метафора, яка моделює світ за подібністю до різних сфер суспільного життя. Цей різновид метафоричних переосмислень виокремився на пізніх етапах розвитку людства. Первісними сприйняттями світу були анімїзм, фетишизм, тотемізм, теріоморфізм. Згодом прояви зовнішнього світу почали розглядати за аналогією до людини, що співвідноситься з антропоморфним типом метафори, коли людина усвідомила себе як соціальну істоту, сформувався соціоморфний різновид антропоморфної метафори. І в антропоморфній, і в соціоморфній моделі людина та світ тісно пов'язані між собою [1, с. 131]. Обидві метафоричні моделі є продуктивними в публіцистичному дискурсі.

Основою для формування різновидів соціоморфної метафори є складність та багатогранність різних економічних і політичних взаємодій між соціальними суб'єктами [1, с. 131]. Метафора розвивається із конкретного контексту, народжуючись із нього [7, с. 194]. Контекст є не її оточенням, а є самою суттю [6, с. 34]. Тому для виявлення того чи того різновиду метафори велику роль відіграє її контекстуальне оточення.

У публіцистичному дискурсі найчастотнішими є такі різновиди соціоморфної метафори: театральна, спортивна, ігрова, мілітарна, музична та метафори родинності. В аналізованому періоді метафоротворення має свої певні піки та причини з'явлення. Так, наприклад, робота парламенту або парламентські вибори зображують за аналогією до театру, вибори президента нагадують спортивні змагання, соціальну напругу характеризують мілітарні метафори.

Найчисленнішу групу становлять *театральні метафори*, які моделюють дійсність за аналогією до театру. У термінах театру журналісти осмислюють політику. Українські суспільно-політичні процеси часто метафорично характеризують той чи той різновид театральних видовищ. Театральна метафора є однією з найпродуктивніших типів інтерпретації суспільно-політичних процесів у публіцистичному дискурсі (А. Н. Баранов, А. П. Чудінов, Х. П. Дацишин, О. І. Андрійченко).

Зафіксовано такі метафоричні моделі:

політика — театр: *А поки що в політичному театрі криза жанру і крім режисури братання й розлучення акторів нічого іншого не вигадали* (Україна, 2001, № 12); *Надто тому, що ця політика час від часу нагадує театр Абсурду* (Україна, 2003, № 2); *Уже практично всі політичні сили включилися в «театральні ігрища», хоча офіційно виборча кампанія почнеться тільки в січні 2002 року* (Україна, 2001, № 12);

політики — актори: *Щодо можливостей спрогнозувати події у політичній виставі треба назвати та охарактеризувати всіх учасників цього балагану або середньовічного судового засідання, результати якого неможливо передбачити, бо всі актори грають поза правилами, без послідовного дотримання законів: політичної етики, користуючись вузько егоїстичними інтересами тощо* (Україна, 2003, № 6); *Іншим політичним силам залишається в цьому спектаклі роль статиста, вони можуть тільки приєднатися до «Єдиної України»* (Україна, 2002, № 5);

політики — режисери, драматурги: *У першу чергу, це доповідач моніторингового комітету Ханне Северінсен, режисер дебатовання українських проблем у Парламентській асамблеї* (Україна, 2003, № 2); *Іншим драматургом української демократії на останній сесії стала фінський депутат, колишній міністр освіти Тутті Ізогакана-Азунма, яка готувала для ПАРЄ доповідь про свободу слова в Європі* (Україна, 2003, № 2);

політичні процеси — театральний сценарій: Політологи стверджують, що й оксамитова революція з подальшим створенням пропрезидентської більшості, і референдум 2000 року — відбудуться за сценарієм банкової (Україна, 2009, № 2); Але далеко не всі поділили думку, що це буде військовий сценарій (Україна, 2009, № 2); І сценарій, який пробувала реалізувати команда Медведчука-Януковича за командами з Кремля, мав на меті також послаблення експортного потенціалу України та мінімізацію ахметовського-пінчуківського бізнесу (Україна, 2004, № 11–12);

політичні процеси — театральні реквізити: А сам Президент, що на початку касетного скандалу притих і ніби затаївся в глибині владної тіні, щоб згодом вийти на авансцену в гордій позі тріумфатора (Україна, 2002, № 9); Щодо останніх, то необхідно врахувати, що після тривалої кризи на театральному подіумі, пов'язаної із загадковим, таємничим майором Мельниченком, згуртуванням політичної опозиції, її невдалими виступами проти діючої влади, на авансцену знов вийшов «імператор» і вже відверто махнув на них рукою, як це робить господар брикливої корови (Україна, 2003, № 6).

Театральна метафора використовується як засіб аргументації, маніпулювання людською свідомістю. За допомогою таких концептуальних метафор мова публіцистичного дискурсу набуває іронічності. За допомогою театральної метафори виявлено ще одну з основних її функцій у публіцистичному дискурсі — характеризувальну, яка дає змогу охарактеризувати той чи той період.

Спортивну та ігрову метафору в публіцистичному дискурсі використовують для характеристики суспільно-політичних процесів у термінах спорту або гри. Велика кількість метафор орієнтована на командні спортивні ігри. Найпродуктивніші такі моделі:

політика — спортивні змагання: Можна сміливо стверджувати, що всеукраїнські змагання за владу у 2002 році підійшли до свого логічного завершення (Україна, 2002, № 4); Осінній політичний марафон в українському політикумі розпочався з утілення в життя літніх політичних заготівок учасниками забігу (Україна, 2003, № 10); **гра в шахи:** У тому, як швидко, навипередки, вони грають цю шахову партію, примушуючи опозицію йти за ними, відчувається, що це була цілеспрямована акція (Україна, 2003, № 11); **гра в карти:** На думку багатьох політологів, аналітиків та журналістів партія «Єдність» уже сьогодні, як для молодшої політичної сили, має непоганий рейтинг, і при владній «розкрутці» може суттєво вплинути на розклад наміченого «політичного пасьянсу» (Україна, 2001, № 11);

політики — спортсмени: З цієї точки зору зрозумілими стають ініціативи щодо перегляду Конституції, перетворення України з президентсько-парламентської на парламентсько-президентську республіку, формування парламентської більшості не на основі об'єднання переможців виборів за партійними списками, а на базі злиття аутсайдерів мажоритарно-пропорцій-

них виборчих перегонів з переможцями по мажоритарних округах (Україна, 2002, № 11); *Гра атлетів-політиків на грані можливого в народі все ще викликає довіру* (Україна, 2002, № 2).

Представлені матеріали показують високу продуктивність спортивної та ігрової метафори. Суспільно-політичні процеси розглядаються як той чи той вид спорту, в якому є змагання, перемога найсильнішого, а політики є аутсайдерами або атлетами. За допомогою терміну «аутсайдер» автори хочуть показати слабкість учасників виборчих перегонів. Політиків, які викликають довіру до людей називають атлетами.

Зафіксовано високу частотність *мілітарної метафори*, що моделює дійсність за аналогією до війни:

політична діяльність — війна: *На тлі економічних труднощів, політичних баталій, словесних перестрілок, війни компроматів йому впродовж п'яти років поспіль вдається уберегти місто і його жителів від катаклізмів перехідного періоду* (Україна, 2001, № 7–8); *Отже, серпень — пора воєнничої підготовки політиків до передвиборчої війни, збирання й підготовки до оприлюднення компроматів, PR-компаній, моделювання ситуацій* (Україна, 2001, № 7–8); *Інформаційні війни та їхні фронти можна поділити на внутрішньо-політичні, лінія фронту яких проходить між елітою та її групами в середині певної країни, та міжнародні, активними учасниками яких є держави й підконтрольні їм інформаційні структури* (Україна, 2002, № 2).

Мілітарна метафора актуалізує конфронтаційні стереотипи вирішення тієї чи іншої проблеми в суспільстві [8, с. 52], виражає негативну оцінку подій.

Музичні метафори використовуються у публіцистичному дискурсі для характеристики суспільно-політичних процесів за аналогією до музики: *Однак робота обранців народу мало не перетворилася на какофонію: солісти, дуети, квартети, один поперед одного виконували емоційні партії домашніх заготовок партитури опозиціонерів, які прагнули внести до порядку денного найближчих засідань гарячі питання про імпічмент, звіт уряду та створення спеціальних слідчих комісій* (Україна, 2002, № 7–8); *Адже, диригентську паличку тримає голова адміністрації Президента, другого Кабінету міністрів, що дозволяє Віктору Медведчуку вплинути на формування державної політики* (Україна, 2003, № 6). Більшість метафор цього типу також мають негативне емоційно-оцінне забарвлення.

Продуктивні в публіцистичному дискурсі й *метафори родинності*: *Скажіть, чи часто ви в будь-яких ЗМІ стикалися з виразом типу: «українці брати росіян» або «українська і російська — братні нації»* (Україна, 2002, № 4); *Панська психологія Москви, її безапеляційне втручання у внутрішні справи України, спонукання до того, аби наша держава визнала себе «молодшим братом» або сестрою, тобто насадження ідеології васалізму, не може призвести до порозуміння і назавжди залишиться каменем спотикання у взаємних від-*

носінах двох братніх слов'янських народів (Україна, 2002). Метафори родинності належать до концептуальних метафор і мають надпотужний вплив на читача.

Отже, узагальнюючи все, можна стверджувати, що концептуальна метафора українського публіцистичного дискурсу є не тільки продуктом, а й процесом пізнання реальності за допомогою концептів. Вона є мовним, лінгвокогнітивним феноменом, який характеризується своєю образністю, експресивністю, емоційністю, багатозначністю та контекстуальною зумовленістю. Метафора здатна творити нову дійсність. Аналізована соціоморфна метафора використовується для концептуалізації суспільно-політичних процесів в Україні. За допомогою такого різновиду досягається високий рівень аргументації висловленої думки. Метафоричні моделі концептуалізують суспільно-політичні процеси в Україні, формують певні оцінки, створюють іронічність тексту, зневажливе ставлення до політичних подій, а також до їхніх учасників.

Список літератури

1. КРАВЕЦЬ, Л.: *Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.* Монографія. ВЦ «Академія», Київ 2012.
2. КРАВЕЦЬ, Л.: *Метафора у лінгвофілософських теоріях 20 століття.* Ін: Українська література в загальноосвітній школі, 2006, № 6, с. 42–45.
3. ЛАКОФФ, Дж.: *Метафори, котoryми ми живем.* Монографія. Едиториал УРСС, Москва 2004.
4. СЕЛІВАНОВА, О.: *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія.* Довкілля-К, Полтава 2006.
5. СЕЛІВАНОВА, О.: *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми.* Підручник. Довкілля-К, Полтава 2008.
6. СКЛЯРЕВСКАЯ, Г.: *Метафора в системі мови.* Наука, Санкт-Петербург 1993.
7. ТЕЛИЯ, В.: *Вторинна номінація і її види. Мовна номінація. Види найменувань.* Наука, 1977, с. 129–221.
8. ЧУДИНОВ, А.: *Росія в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000).* Монографія. Екатеринбург 2001.
9. ЧУДИНОВ, А.: *Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации.* Монографія. Екатеринбург 2003.
10. ЧУДИНОВ, А.: *Российская политическая метафора в начале XXI века.* Политическая лингвистика, 2008, Вып. 1 (24), с. 86–93.

Список назв джерел

Суспільно-політичний журнал «Україна» за 2001–2009 рр.

Sociomorphic Metaphor as a Way of Conceptualizing Socio-Political Processes in Ukraine

Liudmyla Odynetska

The article investigates sociomorphic metaphor in cognitive linguistics. The following terms are disclosed: conceptual metaphor, sociomorphic metaphor, conceptualization, concept. Models of sociomorphic metaphor of socio-political processes in Ukraine are isolated and characterized.

Key words: metaphor, sociomorphic metaphor, conceptualization, socio-political processes.

Социоморфная метафора как средство концептуализации общественно-политических процессов в Украине

Людмила Одинецкая

Статья посвящена исследованию социоморфной метафоры в когнитивной лингвистике. Раскрыто определение концептуальная метафора, социоморфная метафора, концептуализация, концепт. Выделены и охарактеризованы модели социоморфной метафоры общественно-политических процессов в Украине.

Ключевые слова: метафора, социоморфная метафора, концептуализация, общественно-политические процессы.

Олег Павлів

Культурно-освітня діяльність української студентської міжвоєнної еміграції в Празі (1921–1939)

У статті відображено становлення та діяльність української студентської міжвоєнної еміграції в Празі в період інтервенції на західноукраїнських землях. У загальному контексті розповідається про створення українською молоддю в еміграції в Празі самостійних і незалежних громадських культурно-освітніх гуртків й організацій, освітніх закладів з метою відновлення національної культури та збереження національної самобутності за межами етнічних західних земель України.

Ключові слова: культурно-освітня діяльність, студентська молодь, українська міжвоєнна еміграція, інтервенція, національно-визвольна боротьба.

Тривалі інтервенції на етнічних землях України в міжвоєнний період минулого сторіччя спричинили масові хвилі міграції українського населення за межі їхньої Батьківщини, української молоді зазначеного періоду зокрема. Будь-яка міграція, якщо вона не пов'язана з соціально-побутовими чинниками її виникнення, вважається політично обґрунтованою міграцією, процеси виникнення якої відбуваються в зв'язку з переслідуванням ідейно зацікавлених в національно-визвольному відновленні суверенітету країни людьми.

Перебування західноукраїнських земель протягом усього міжвоєнного періоду в складі 2-ї Речі Посполитої Польської призвело до масових заворушень серед українського населення, яке прагнуло здобути незалежність у боротьбі з інтервентами. Оскільки прояви національно-визвольної боротьби українського суспільства в складі цієї країни вважалися нелегальною суспільно-громадською діяльністю, це призвело до переслідувань усіх тих, хто був ідейно зацікавлений у національному відродженні України. І для того, щоб уникнути переслідувань та водночас продовжити свою діяльність національно-визвольної боротьби за відновлення самостійної України, більшість ідейно спрямованих людей подались в еміграцію. Серед них значний коефіцієнт політично обумовлених мігрантів складала українська студентська молодь, яка продовжила втілення своєрідних ідей за кордоном.

В силу різних історичних, політичних і культурних причин життя української міжвоєнної еміграції тісно пов'язане з двома великими історичними і культурними центрами Європи — Віднем і Прагою [4, с. 6].

Саме сюди емігрувала більшість української молоді того періоду і саме тут, особливо в Празі, українська молодь проявила себе найбільш активно, втілюючи в життя безліч запропонованих нею ідей. Однак, опинившись в еміграції, українська молодь зіткнулася передусім з вирішенням проблем побутово-організаційного характеру. Водночас її представники усвідомили, що національно-визвольна боротьба, враховуючи їхнє перебування за кордоном, повинна перерости в культурно-національну боротьбу.

Долаючи проблеми побутово-організаційного характеру, українські студенти з кожним роком все більше пересвідчувалися, яке велике значення європейські держави приділяють культурному розвитку суспільства, а молоді зокрема. Українські студентські об'єднання в еміграції активно створювали сприятливі умови для культурної праці своїх членів. Керівництво студентських організацій головне своє завдання вбачало у створенні умов для дбайливого ставлення молоді до української культури та мови, розкритті потенціалу українських студентів у культурному й освітньому плані, залученні до співпраці представників духовних, культурних, мистецьких прошарків українських емігрантів з метою культурного виховання молодого покоління.

Українська еміграція шукала та часто знаходила підтримку в своїй культурно-просвітній роботі серед політиків, громадських діячів, населення країн їхнього перебування. Найбільш показовим може бути позиція президента Чехословаччини Т. Г. Масарика. Культурно-національні питання завжди були для нього пріоритетними. Він відстоював і право українського народу на власний культурний розвиток: «Література і мистецтво, філософія і наука, політика і адміністрація, моральний, релігійний і взагалі духовний характер кожного народу, а отже і українського, мусить бути національний» — підкреслював чехословацький президент Т. Г. Масарик [1, с. 39].

Найбільш важливим досягненням в області культурно-освітньої української студентської молоді було заснування Українського Вільного Університету в 1921 році.

Сьогодні УВУ, без сумніву, є храмом української науки, він був створений і діє за типом державного університету бездержавного народу, був і залишається вільним від будь-яких політичних чи ідеологічних диктатів. Він втримує повну наукову свободу та забезпечує своїм викладачам і студентам волю погляду на вільний напрям думання. Університет береже традицію, закладену українськими емігрантами на початку віку, тими, хто починав в Україні її новітнє відродження [3, с. 74].

Саме цього, у своїй концепції, намагалася досягти українська студентська еміграція в Празі, тобто, не маючи можливостей націоналізації україн-

ської культури на Батьківщині, вона все ж, хоча б частково, зуміла реалізувати свої ідеї за кордоном.

Не менш важливою була для української молоді діяльність ГУНМ (Група Української Національної Молоді), яка підтримувала постійний зв'язок із українськими землями, а її діяльність не вичерпувалася студентськими справами й еміграційною проблематикою. Зокрема, вона дбала про матеріальну допомогу для визвольної боротьби. 7 квітня 1926 року в Празі відбулося передання керівництва цієї організації інж. О. Бойдунику, який, на відміну від своїх попередників належав саме до категорії української студентської міжвоєнної еміграції, навчаючись у Високій Торгівельній школі та проklamуючи в такий спосіб культурно-просвітницьку діяльність цієї категорії української молоді за кордоном [2, с. 332].

Незважаючи на проблеми, з якими зіткнулася українська студентська молодь міжвоєнного періоду минулого сторіччя як у себе на Батьківщині в зв'язку з інтервенцією, так і за кордоном у зв'язку з еміграцією, вона все ж зуміла втілити безліч своїх культурно-просвітницьких ідей, акцептуючи передусім передумови їх виникнення, якими слід вважати національно-визвольну боротьбу, котра в еміграції перетворилася для них в боротьбу культурно-національну.

Список літератури

1. Борковський, В.: *Життя і світогляд Т. Масарика. Масарик про Україну*. Відень–Київ 1921, с. 39.
2. Мельникович, О.: *До історії УВО в Чехословаччині*. Євген Коновалець та його доба, Мюнхен 1974, с. 1021.
3. Рудницький, Л.: *Український Вільний Університет на службі діаспори і України*. Український Вільний Університет (1921–1996), Науковий збірник конференції, присвяченої 75-й річниці заснування УВУ. Прага 1998, с. 74.
4. Сидорчук-Потульницька, Т.: *Віденський та Празький періоди УВУ: умови та специфіка науково-педагогічної діяльності*. Український Вільний Університет (1921–1996), Науковий збірник конференції, присвяченої 75-й річниці заснування УВУ, Прага 1998, с. 6.

Cultural and Educational Activity of Ukrainian Student Intermilitary Emigration in Prague (1921–1939)

Oleg Pavliv

In the article told activity of Ukrainian student intermilitary emigration in Prague in the days of intervention on earth of western Ukraine. Told about founded by the Ukrainian young of education and organizations on emigration.

Key words: cultural and educational activity, student young, Ukrainian intermilitary emigration, intervention, national and liberation fight.

**Культурно-образовательная деятельность украинской студенческой
межвоенной эмиграции в Праге (1921–1939)**

Олег Павлив

В статье рассказывается о деятельности украинской студенческой межвоенной эмиграции в Праге во времена интервенции на территории западной Украины. Сообщается об образовании, основанном украинской молодёжью, и организациях в эмиграции.

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность, студенческая молодёжь, украинская межвоенная эмиграция, интервенция, национально-освободительная борьба.

Анастасія Панкова

Особливості системи міфологічних персонажів у сучасному фольклорі скарбошукачів (варіативність та функції)

У статті розглянуто міфологічні уявлення скарбошукачів. Вивчення пластів сучасного фольклору субкультур обумовлює актуальність дослідження. Міфологічна картина світу скарбошукачів є надзвичайно багатогранною, багатоплановою. Одним із центральних персонажів у ній є Земляний дід, його образ проникає в усі жанри фольклору пошуковців. У досліджуваній субкультурі досить розвиненим є також ритуально-обрядовий пласт.

Ключові слова: сучасний фольклор, субкультура, міфологічна картина світу, міфологічний персонаж, ритуал, обряд.

Говорячи про субкультуру скарбошукачів, наперед варто відзначити, що вона досі не привернула жодної уваги з боку науковців. Соціологічні чи фольклористичні дослідження цього явища в наш час майже відсутні. Очевидно, в першу чергу це пояснюється надзвичайною закритістю скарбошукацького середовища через низку причин, головними з яких є особливості законодавства, конкуренція, уникнення небажаних конфліктів тощо. Скарбошукацька субкультура в першу чергу характеризується тим, що існує в двох часових вимірах: повсякденному й обмежено просторовому. На повсякденному рівні скарбошукач майже ніяк не проявляє свою субкультурну приналежність, на відміну від членів таких субкультур, як, скажімо, хіппі, панки, анархісти тощо. Обмежено просторовий рівень навпаки передбачає замкнуте тісне спілкування між членами спільноти на інтернет-форумах, з'їздах колекціонерів, на зборах пошукових організацій, у тісному колі товаришів по пошуку. Окрім цього, до обмежено просторового виміру відносимо й власне процес пошуку скарбів, коли міфологічні знання, отримані як результат замкненого спілкування, втілюються практично.

Міфологія скарбошукачів одночасно володіє ознаками як казковості так і неказковості. Як відзначає дослідник міфологічної прози туристів І. Є. Феррапонтов: *«Справа в тім, що саме поняття віри/невіри не є абсолютним.*

Навіть скептично налаштована людина, опинившись в екстремальній ситуації (а такою ситуацією не можна не вважати знаходження в чужому для міської людини середовищі) може сприйняти ту ж бувальщину серйозно. Перебування в іншому середовищі, в екстремальній ситуації змінює погляди на життя як на щось повністю зрозуміле і пояснюване» [3]. Таким чином, скептично сприйнята з інтернет-форуму інформація скарбошукачем у результаті пошуку та сильного бажання знайти скарб сприйматиметься однозначно серйозно й, навпаки, може втратити будь-яке практичне значення й ознаки вірогідності по завершенню пошуку.

У скарбошукачкій міфології зустрічається небагато різноманітних міфологічних персонажів. Пояснюється це тим, що в сучасному вигляді скарбошукацтво є відносно молодим явищем, на українському ринку металощукачі стали вільно доступними лише на початку дев'яностих. Між скарбошукачким бумом кін. XIX – поч. XX ст., коли скарбошукацтво було способом професійного заробітку й теперішнім періодом відзначається певний занепад цього явища. Пояснюється він у першу чергу мінімалізованим рівнем вільних ринкових відносин в СРСР і проблемою грошової реалізації знайдених речей.

Видове різноманіття демонологічних істот — жіночого та чоловічого роду, із позитивним та негативним семантичним навантаженням, характеризується запозиченнями в подібних субкультурах (рибальських, мисливських). Окремі міфологічні персонажі властиві лише досліджуваній спільноті. Головною серед них є постать Земляного Діда — покровителя скарбів, глиняні та дерев'яні фігурки якого бажано мати із собою під час пошукових робіт для привернення удачі. Міфологічні уявлення скарбошукачів про Земляного Діда присутні в багатьох фольклорних жанрах — від коротких (приказок, примовок, прикмет) і до великих за обсягом міфологічних наративів. Вони реалізуються за допомогою різноманітних сучасних засобів — від демотиваторів, дерев'яних, глиняних фігурок-талісманів — до відео із сюжетом жертвопринесень у подяку Дідові.

Образ Діда в загальнослов'янській традиції — «одне з ключових слів в словнику народної культури, особливо в міфології, демонології, астрології та метеорології, календарі, народному праві» [2, с. 41]. У всіх слов'ян слово «дід» слугує евфемізмом нечистої сили — у досліджуваній субкультурі це нечиста сила, що охороняє скарби, «genius locus». Спостерігаємо також семантично подібний ряд образів — «дідусь», «старий», «нищий», «покійник», «предок», «дух предків», використовується в парі зі словом баба — у фольклорі скарбошукачів — Земляна Баба.

Витоки подібного міфологічного персонажа-покровителя скарбів у картині світу скарбошукачів лежать у самій структурі людської психіки. В українській демонології етимологічно образ Земляного Діда напряму пов'язаний з віруваннями у Скарбника — надприродного духа, що оберігає

скарби. Народні уявлення про нього могли мати поліваріантне трактування: від вірного охоронця скарбів, що здатен затримувати й карати грабіжників, й аж до уособлення нечистої сили — домашнього чорта, чийми послугами користується господар. [1] Досить нечітке уявлення стосовно образу охоронця скарбів — Земляного Діда спостерігається і зараз: *«На вопрос, кто такой земляной дедушка, никто не даст конкретного ответа. Кто-то говорит, что это дух земли, который как жури, думает поделиться монетками с кладоискателем, или нет. А кто-то говорит, что это дух, который заведует всеми кладами. Как бы там не было, я в него верю, и перед копом часто задобряю дедушку монетками и обедом»* [4].

У середовищі скарбошукачів існує множинна номінація цього міфічного персонажа: Дід Хабар, Земляний Дід, Хабар, Дедушка, Лісовий Дід і т. д. В основі уявлень про нього покладено вірування про існування сили землі та духа-покровителя, який розпоряджається багатствами землі. Цей персонаж постає в уяві копачів надзвичайно багатограним: від суворого, караючого за неприйнятну поведінку, до такого собі добряка-алкоголика, який безперестанку вживає спиртні напої та потребує похмелянь від копачів. З уявленнями копачів про Земляного Діда пов'язаний один із найдревніших архетипів — Мудрого Старого (За К. Юнгом), він відноситься до сфери колективного несвідомого, яке виходить за рамки особистого. Знаходимо також у цьому образі відголоски анімізму — віри в одухотвореність природи, адже його часто називають духом землі, гір.

Принцип реципрокності, тобто взаємного обдарування між суб'єктом (скарбошукачем) і божеством, детально досліджений як особливий, найдавніший вид комунікативного акту С. Новик, присутній у багатьох обрядах і ритуальних діях сучасних скарбошукачів. Релікти прадавніх жертвоприношень духу місцевості складає зміст багатьох наративів: *«обязательно благодарю уходя домой. не важно хоть и жбони жменька все равно благодарю. и главное все делают искренне, не лукавить в мыслях типа на те карамельку щас я сундучек урву»* [5].

Серед скарбошукачів існує певний комплекс правил комунікації з міфологічними персонажами, що складає основний зміст групи фольклорних текстів. У подібних текстах акцентується й особливо регламентується початок і кінець. Обов'язковим є вітання при потраплянні на «територію» духа, очищення думок і подяка йому: *«і обов'язково заходячи в ліс здороваюсь здрастуй ліс і його жителі, здоров дід Хабар і всі інші гноми. А як дійду до місця присідаю, обов'язково настраюсь. Так сказати медитація, щоб на серці було легко, спокійно. От тільки ти і коп і більш нічого в світі немає. Любить дід доброту і чистоту наших помислів»* [6].

Роздуми скарбошукачів над спорідненими міфологічними персонажами:

— А я чув, що перед копом треба зарити в землю пару монет. Земляний дух, він же дід є якимсь різновидом нечистої сили і виливаючи в ямку стаканчик горілки можна дуже класно його задобрити!

— А ніхто не пробував земляному діду молоко в тарілку наливати і хліб класти як домовому, вони ж наче родичі якісь? [5].

Скарбошукачі переконані, що від налагодження контакту із духом місцевості, де відбуватиметься пошук, залежить їхня удача. Якщо поведінка недостойна й контакт не налагоджений, то, навіть, техніка та закони раціонального світу не діють: *«Вот это точно!!! Место свое имеет свой дух, тоже так думаю. Но тут ничем не задобришь его, если ты ему приглянешься или может еще как — тогда клад оно тебе отдаст, а нет, так и георадар не поможет... Короче, спокойно ходи, не кричи, не мусори и будет тебе по делам твоим»* [6].

В інших текстах функції Земляного Діда зближуються із функціями верховного й єдиного Бога монорелігій: *«если говорит производственным языком... с любой просьбой (заявление на отпуск, отгул, материальную помощь) можно обратиться к ген. директору или его заму, но вряд ли они ей займутся... поэтому обращаемся к мелким начальникам (а они уже там сами решают). так же и здесь... земляной дед, как элементаль земли помогает на своем уровне. не будешь же просить Бога, чтоб с находками помог»* [7].

Один із найчастотніших способів реалізації уявлень про Земляного Діда серед копачів — міфологічні наративи. Комунікація з Дідом має свою розгорнуту ритуалістику й обрядовість, що виконують функцію структуризації часу, упорядкуванні світу відповідно до міфологічних уявлень пошуковців. У досліджуваній спільноті ми знаходимо як обряди пошуку й викопування скарбів, так і т. зв. «антиобряди». У них втілюються уявлення про те, що аби знайти скарб, не потрібно його шукати — він сам тебе знайде, «якщо так має бути». Своєрідна заборона на пошукові дії може призвести до бажаного успіху.

У досліджуваній субкультурі скарбошукачів прослідковується наявність індивідуальних позакалендарних обрядів, ритуальних дій, що супроводжуються всіма трьома структурними елементами ритуалу: словесним (вербальним), предметним (реальним), дійовим (акціональним). Так, скарбошукачі вірять, що викопати щось цінне можна, тільки попередньо, або пост-фактум (як виняток), задобривши Земляного Діда, рідше — Земляну Бабу. Для цього потрібно дотримуватись певних обрядів: *«Самые кладные места кладоискатели чувствуют шестым чувством. Главное — не нарушать обряды»* [5].

Певні табуйовані дії в ритуальному пригощанні Діда дають можливість частково розкрити семантику цього образу: *«Смотри хлеб на стакан не клади. Обидется на всегда!»* [8]. Така заборона пов'язана з ритуальним поминанням мерців — коли на склянку зі спиртним зверху кладуть шматок

хліба — тоді до такої склянки заборонено торкатись живим. Отже, можна припустити, що імпліцитно уявлення копачів про Земляного Діда не відносяться до культу предків — адже це пригощання підкреслено відрізняється від поминальних пригощань.

Набагато рідше зустрічаємо серед копачів уявлення про Земляну Бабу, Бабу Копаніду, що має подібні функції, що й Земляний Дід. Виникнення та поширення цього образу серед скарбошукачів із позиції концепції архетипів К. Юнга в першу чергу слід пов'язувати з архетипічними уявленнями про Матір-Землю чи «земляну матір». В окремих випадках міфологічні образи Земляного Діда та Земляної Баби становлять своєрідну опозицію, що пояснюється поширеними в суто чоловічому колективі стереотипами про сварливу дружину. У такому випадку комплекс міфологічних уявлень розвивається за загальнопоширеним у фольклорі сценарієм: «Жили собі дід і баба...», де допускається досить широка смислова навантаженість образної системи.

У картині світу сучасної людини відбувається накладання, дублювання й перекодування багатьох когнітивних моделей. Подібне дублювання й перекодування різностадіальних вірувань спостерігаємо й у фольклорних наративах, присвячених Земляному Діду та Земляній Бабі. Часто ці персонажі постають типологічно близькими до таких міфологічних істот як домовик чи лісовик, а то й зовсім замінюються ними. У нечисленній групі шукачів скарбів, захованих у водоймах, поширеними є вірування у водяних духів, котрі можуть допомагати чи перешкоджати пошуку скарбу. Найчастіше ці вірування є еквівалентними народним уявленнями про водяників і русалок, однак без особливої конкретизації й образної усталеності. Останнє пояснюється тим, що пошук скарбів під водою — явище відносно молоде, необхідні для нього аксесуари та пристрої лише недавно стали з'являтися на ринку, а тому приналежні до нього міфологічні уявлення перебувають на початковій стадії формування чи перекодування.

Окремою групою доцільно виділити скарбошукачів, котрі через власні релігійні перестороги в якості покровителів у пошуковій роботі обирають для себе православних святих. Християнськими покровителями скарбошукачів вважаються святий Апостол Симон Зілот і Архієпископ Новгородський, а також Святитель Іоанн. Під час пошуку доцільно мати з собою іконки із зображеннями цих святих для привернення удачі. Звертатись до них слід через промовляння напам'ять комплексу молитов і замовлянь, серед яких наприклад: *«Во имя Отца и Сына и Святого Духа. На море, на океане, на острове Буяне лежит сундук деревянный, в сундуке лежит ключ оловянный. Клад лежит, рогатый черт сторожит. Встану я, помолясь, выйду, перекрестясь. Бог в уме, крест на мне. Иду, спешу, глаз не поднимаю, Господа не забываю. Господи, одолей рогатого, одолей черта богатого. Рогатого побилай, богатство его забирай. Дай этот клад мне, моей грешной душе. Пусть*

заклятье любое разобьется, к душе моей грешной не подберется. Бог в уме, крест на мне, Божией рабе. Кто девять раз заговор этот прочтет, того ни одно заклинанье не возьмет. Дело мое крепко, слово мое цепко. Ключ, замок, язык. Аминь. Аминь. Аминь» [8].

Простежується своєрідна міфологічна штучність в образно-семантичному навантаженні цих міфологічних персонажів, що в першу чергу проявляється на функціональному рівні. Образи православних святих у скарбошукацькій міфології в першу чергу є необхідними в якості альтернативи Земляному Дідові й за функціональними навантаженнями є найчастіше інваріантами останнього. Популярністю вони користуються лише в досить незначній скарбошукацької аудиторії, прихильної до канонічних християнських традицій. Явище одночасного побутування образів православних святих і Земляного Діда є допустимим, проте надзвичайно рідкісним, що пояснюється образно-функціональним взаємодублюванням.

Дещо видозміненим є поняття «скарбу» в найбільш втаємниченій групі копачів — шукачів реліквій на місцях колишніх боїв. Так, скарбом може вважатися будь-яка цінна річ — рідкісна нагорода, іменна зброя, цікаві предмети воєнного побуту тощо. Особливим місцем для пошуковців завжди було військове кладовище, нерідко навмисно чи випадково розкопуються місця масових поховань. Для успішного пошуку в такому місці поведінка скарбошукача ритуалізується: потрібен і дозвіл хазяїна кладовища (своєрідного духа померлих) й обіцянка не робити нічого поганого: *«в принципе кладбища бояться не надо, надо только разрешение у хазяина просить зайти, сказать, что ничего плохого я делать не буду, кстати надо спрашивать всякий раз, когда туда заходишь и ничего не подцепишь» [9].*

Поширеними є уявлення про духів-покровителів місць колишніх боїв як про душі померлих. Для успішного пошуку та задля уникнення протидії зі сторони померлих душ необхідною є т. зв. «заупокійна» молитва: *«есть оберег простая молитва по усопшим, или отче наш, это может какая заблудшая душа или может быть и похуже; прочитай в слух молитву Успокой души усопших, раб твой проживающий на сей месте и всех православных христиан и прости им все прегрешения вольные и не вольные и даруй им царствии. Аминь. Три раза перекрестись. Это поможет в поиске, поверь мне. Если что, извините Друзья. Пишу то, что сам верю и постоянно делаю» [9].*

Система міфологічних персонажів субкультури скарбошукачів характеризується трьома основними рисами: запозиченнями зі споріднених субкультур — мисливської, рибальської, що склали базу на початковому етапі розвитку; наявністю міфологічних персонажів, властивих лише досліджуваній субкультурі (Земляна Баба, Земляний Дід); накладанням, дублюванням і перекодуванням християнських релігійних моделей.

Список літератури

1. СКРИПНИК, Г. А.: *Словник української демонології*. Українознавство. Зодіак-Еко, Київ 1994.
2. ТОЛСТОЙ, Н. И.: *Славянские древности: этнолингвистический словарь*. В 5 томах. Том 2. Москва 2009.
3. ФЕРАПОНТОВ, И. Е.: *Мифологическая проза туристов*. In: <http://www.ruthenia.ru/folklore/ferapontov5.htm>.
4. <http://lenpas.ru/vse-o-kope/zemlyanoj-dedushka.html>.
5. <http://kladoiskateli.com/index.php?showtopic=9786>.
6. <http://olgaz901l.narod.ru/skaskoterap.html>.
7. <http://250.org.ua/page.php?69>.
8. <http://konan.3dn.ru/forum/15-40-1>.
9. <http://mdrussia.ru/index.php/topic/5655-земляной-дедушка>.

Special Features of the System of Mythological Characters in Modern Treasure Hunter's Folklore (Variability And Functions)

Anastasiia Pankova

This paper tells about mythological conception in treasure searchers' folklore. The relevance of topic lies down in insufficiently studying of contemporary subculture folklore. Mythological world-view of treasure searchers is very multilayered and versatile. And one of the main characters is "Zemlanuy Did". It worms in all treasure searchers' folklore genres. There is also developed ritual layer with its own peculiarities in treasure researchers' subculture folklore.

Key words: contemporary folklore, subculture, mythological world-view, ritual, rite.

Особенности системы мифологических персонажей в современном фольклоре кладоискателей (вариативность и функции)

Анастасия Панкова

В статье рассмотрены мифологические представления кладоискателей. Изучение современного фольклора субкультур обуславливает актуальность исследования. Мифологическая картина мира кладоискателей очень многослойна и многогранна. Одним из центральных персонажей является Земляной дед, его образ присутствует во всех жанрах фольклора поисковиков. В исследуемой субкультуре достаточно развит ритуально-обрядный пласт.

Ключевые слова: современный фольклор, субкультура, мифологическая картина мира, мифологический персонаж, ритуал, обряд.

Уляна Парубій

Варіативність замовлювально-заклинальних текстів у селах Західної Бойківщини

Статтю присвячено проблемі варіативності замовлювально-заклинальних текстів у селах Турківського району Львівської області (Західна Бойківщина). У процесі аналізу описано й охарактеризовано основні варіативні елементи текстів від вроків.

Ключові слова: варіативність, варіант, замовлювально-заклинальна поезія, Бойківщина.

Починаючи з 2008 року члени кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси організовували низку експедицій на терени Західної Бойківщини. Матеріали цих фольклористичних експедицій сьогодні зберігаються в архіві Лабораторії фольклористичних досліджень, створеної при кафедрі української фольклористики імені Філарета Колесси у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

У процесі фіксації фольклорних явищ цього етнографічного району протягом п'яти останніх експедицій велику увагу приділяли дослідженню замовлювально-заклинальної традиції. Завдяки роботі волонтерів та членів експедиції було простежено стан її збереження у 42 селах Турківського та Старосамбірського районів Львівської області й опитано близько 25 респондентів.

Найактивніше побутування замовлянь можна простежити в селах Турківського району. Зокрема в селах Вовче, Жукотин, Лімна, Хащів, Лопушанка вдалося зафіксувати локальні особливості жанрово-тематичного розмаїття замовлювальних текстів.

Проте аналіз зібраного матеріалу окреслює не лише проблему фіксації, систематизації фольклорних текстів, а й функціональних особливостей окремих фольклорних зразків. Перш за все слід звернути увагу на текст замовляння від вроків. Польові фольклористичні дослідження, проведені на вказаній території, засвідчують 13 варіантів цього замовляння. Хоча така мала кількість записів не дає змоги робити якісь остаточні висновки, однак

можна припустити, що їхнє узагальнення та коментарі додадуть і свою частку в розгляд проблеми варіативності фольклорних творів. Олександра Юріївна Бріцина, торкаючись цієї проблеми у монографії «Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства», лаконічно окреслила суть самого поняття, його особливості, і що найголовніше, основні завдання та принципи фіксації варіантів фольклорних текстів: *«Варіативність є однією з найістотніших рис фольклору. Адже традиційні твори в кожному новому виконанні актуалізуються по-іншому, водночас зберігаючи змістову та поетичну традиційну спадкоємність, що дає підстави визначити їхні взаємини як варіантні. Оскільки жоден з варіантів не може бути визначений як такий, що єдино правильно відбиває твір, а кожен із численної їх сукупності є рівноправним його втіленням, варіантна різноманітність фольклору має максимально відтворюватися записами. Тактика пошуку та фіксації лише „кращих“, „найдовершеніших“ небездоганна з огляду на варіантну природу фольклору. Водночас при перших спробах запису збирачі орієнтувалися передусім на запис найдовершеніших зразків»* [1, с. 100]. І хоча варіативність найчастіше досліджували на прикладі повторних фіксацій після окремих збирачів чи експедицій (так званий діахронний ракурс) (більш детально на це звернули увагу, наприклад, К. В. Чістов, О. Ю. Бріцина), цей матеріал дає змогу простежити інші тенденції при розгляді поставленої проблеми. Справа в тім, що ми маємо фіксації варіантів певного зразка від носіїв певної традиції, у певний час, у межах окресленої території (так званий синхронний ракурс), про що писав Б. Н. Путілов у праці «Фольклор і народна культура». Він стверджував, що *«фольклорна традиційна культура у своєму конкретному наповненні завжди регіональна і локальна. Її природне, нормальне життя пов'язане з життям певного, обмеженого тими чи іншими межами колективу, включене в його діяльність, необхідне йому і регулюється характерними для нього соціально-побутовими нормами»* [3, с. 144]. Трохи більше в розуміння специфічних рис фольклору певної територіально окресленої культурної групи заглибився К. В. Чістов, який говорив про «фольклорний діалект». *«Фольклорний діалект утворюють „специфічні“ ареали, які не вписуються в етнічні межі і які не покривають всю етнічну територію»* [5, с. 41].

Межі фольклорних діалектів проходять на перетині областей «свій»/«чужий». Носії традиції часто усвідомлюють свою несхожість із сусідами. Природа фольклорного діалекту неоднорідна: у фольклорному діалекті є ядерна й периферійна області, відмінність природи яких помітна для дослідника, але несуттєва для носіїв традиції. Власне, аналізуючи фольклорний матеріал зазначених експедицій, можна стверджувати, що певна тематична група замовлювально-заклинальних текстів (тексти від вроків), які були зафіксовані в названих селах, утворюють такий «специфічний ареал» їх побутування. В інших селах Турківського району: Грозьове, Головецько,

Мшанець замовлювально-заклинальна традиція хоч і побутує, але тексти від вроків інші, а ті варіанти, які можна долучити до текстів «специфічного ареалу», вже мають значні варіативні особливості. Хочу зауважити, що в цьому випадку йдеться про вузьку тематичну групу замовлювально-заклинальних текстів, які репрезентують певний жанр фольклору.

На мою думку, саме такі фіксації та аналіз матеріалу в межах певних жанрових груп дають підстави найкраще «2) виділити (на рівні тексту) одиниці варіювання, різні за обсягом, і з'ясувати закономірності їх варіювання; вияснити співвідношення предикативних одиниць і формальний поділ тексту (рядок, строфа, абзац і т. д.) у їхньому варіюванні, з'ясувати закономірності співвідношення формульних і неформульних сегментів тексту в різних жанрах (у нашому випадку в межах одного жанру. — У. П.), різні варіювання закритих і відкритих структур, структур з домінуючою естетичною чи іншою функцією» [4, с. 81], а також ширше говорити про «причини, які породжують варіанти, і про принципи, які визначають відношення між ними, що веде нас до природи фольклорної творчості і законів виникнення фольклорного твору, які є спільні для фольклорної культури різних типів» [3, с. 193].

У контексті розгляду цієї проблеми, залишається відкритим питання термінологічного окреслення явищ, пов'язаних з варіативністю. Опираючись на наукові розробки відомих учених, хотілося б конкретніше охарактеризувати основні терміни, пов'язані з питанням варіативності.

Найширше трактує це явище К. В. Чістов. Усі свої думки науковець концентрує навколо поняття варіативність та варіювання тексту. На відміну від Б. Н. Путілова, розгляд окремого тексту як незалежного фольклорного твору виводить його за межі теорії «інваріантності», в якій основне місце відведено інваріанту — гіпотетичний текст, що містить усі елементи, які трапляються хоча б в одному з варіантів. У межах цієї теорії фігурує і термін «мінімальний варіант» — текст, який містить лише ті елементи, які наявні в усіх варіантах. До мінімальних варіантів не долучають неповні тексти, в яких упущено логічну кінцівку, або перерваний наратив [2, с. 311–312].

Зокрема К. В. Чістов вважає, що «варіанти принципово рівноцінні, і поза ними нема ніякого „унікального твору“, який можна було б реконструювати. Текст фольклорного твору динамічний. Словесні втілення, в яких його відтворюють виконавці, варіюють один щодо одного, а не до якогось вигаданого „первинного“ чи „нормального“ тексту» [4, с. 79].

За його словами «варіант» — це зовсім не антонім терміна «інваріант». Це терміни різного рівня, оскільки інваріантом варто вважати «глибинну», а не «поверхневу» структуру тексту. Однак уявлення про варіант складається не лише при виділенні відносно стабільних елементів, але й при виділенні відносно варіативних елементів.

Загалом дослідження варіативності тексту може відбуватися у двох площинах: 1) розчленування процесу варіювання на рівні: закономірності

побудови сюжетів окремих жанрів і міжжанрова дифузії сюжетів, композиція, мотивування сюжетних ходів, оборотні заміни однофункційних епізодів (мотивів) і на кінець словесний рівень тексту (його словесне полотно); 2) виділення (на рівні тексту) одиниць варіювання, різних за обсягом, і вияснення закономірностей їх варіювання; вияснення співвідношення предикативних одиниць і формального членування тексту (рядок, строфа, абзац і т. д.) у їх варіюванні, з'ясування закономірностей співвідношення формульних і неформульних сегментів тексту в різних жанрах, відмінності варіювання відкритих та закритих структур, структур з домінуючою естетичною чи іншою функцією [4, с. 80–81].

Здебільшого К. В. Чістова цікавить сам механізм варіювання, він навіть виводить типи варіювання:

- варіювання, яке зумовлює суттєві зміни, що мають риси історичних інновацій;
- так зване «вібрування», тобто варіювання як чергування оборотних елементів із однаковими функціями;
- варіювання як чергування редукції та ампліфікації (згортання та розгортання);
- варіювання та так зване перекодування;
- специфіка варіювання явищ, які мають відкрито комунікативний характер, і звідси специфіка варіювання сприйняття та відтворення і т. д. [6, с. 17].

Своєю чергою Б. Н. Путілов вважає, що в процесі вивчення варіативності варто звертати увагу на реконструкцію інваріанта. Він переконаний, що інваріант — категорія операційна, і через цю свою особливість вона важлива для дослідника. Та модель, яка реконструюється з парадигми, відображає певну домінуючу реальність, що приховує закономірну структуру, свою глибинну семантику, пучок значень і зв'язків.

Глибинна ж семантика інваріанта тісно пов'язана зі замислом (термін В. Я. Проппа, Б. Н. Путілов використовує назву семантичне ядро) [3, с. 194], в якому закладено семантичне начало, що заряджене ідеєю. Інваріант — більш формальний, він пов'язаний суто зі змістовними моментами. Замисел обумовлений генетично, він лежить біля витоків творчого життя твору, та між ним і парадигмою — велика дистанція. Інваріант як результат значного розвитку, порівняно із замислом, є у протилежному пункті шляху, втім, і той, і той перебувають у стані перегукування. Можна б було визначити інваріант як замисел, втілений у парадигмі [3, с. 199].

У самому процесі варіативності Б. Н. Путілов виділив чотири ступені: для першого ступеню характерна відсутність значних відмінностей. Науковець визначив його як ступінь варіативних відмінностей близьких до нуля. Власне *варіанти* утворюються від помітних розбіжностей. Наступний ступінь стосується текстів, у яких відмінності такі, що можна говорити про

редакції твору, тобто про відмінності у трактуванні чи передачі замислу. Ще значніші відмінності призводять до виникнення *версій*. І нарешті варіювання може досягнути такого ступеню, коли виникає *новий твір*.

Отже, для точнішого аналізу текстів, зафіксованих у названих селах, введемо поняття *модель варіативності*, яке передбачає будь-яку модель, що характеризує корпус текстових варіантів, де в межах одної структурної схеми протиставлено постійні та змінні елементи. У нашому випадку в записаних зразках можна виділити основну умовну *модель варіативності*: «як щось відпадає, так би вроки відпадали». Вона втілюється двома способами:

1. «Божа Мати на престолі стояла, волоссе чесала, як то волоссе на ній відлітало, так від такого то до такого всьо зле пропало»¹;

2. «Сиділа Божа Мати за золотим столом, на золотім кріслі, мала золоту сіточку, чесала золоте прядівце, як від того прядівця відпало паздерце, так би відпали вроки ци там Касі, ци Маріці, то ім'я»².

Основним персонажем замовлянь цієї тематичної групи є Богородиця, а тому перш за все охарактеризуємо номінативні особливості цього образу.

1. Номінація, яка побудована на словосполученні Божа Мати: *Божа Матінка, Божа Матіночка, Матір Божа*;

2. Номінація, яка містить слово Діва: *Пречиста Діва, Пресвята Діва*;

Трапляється й змішування цих типів номінацій — *Пресвята Діва Матір Божа*.

Описи локусів перебування Богородиці є основою для двох груп. До першої групи можна віднести тексти, де вузько описано місце перебування Матері Божої: *Божа Мати на престолі стояла; Сиділа Божа Мати за золотим столом, на золотім кріслі; Сиділа Божа Мати за золотим столом; Сиділа Божа Мати на золотім стільчику*.

В іншій групі локус описаний ширше й має причетність до води. Таке узагальнення зумовлене не лише вказівкою на море, але й тим, що в одному тексті Божа Мати збирає воду (очевидно повідомлення про час збирання води вказує на її цілющість): *Пресвята Діва Матір Божа на Святий вечір по водах ходила, воду збирала, людей вмивала на золотім стільчику сідала; Море, море, на білім камені, на тім камені золотий пристіл стоїть, за тим пристоном Божа Матінка сидить; На синьому морі, на синьому камені, там сиділа Божа Матіночка на золотім стільчику; Божа Мати на морі сиділа; Сидить Божа Мати на синім морі*.

¹ Записано від Савчин Настуні Федорівни, 1927 р. н. с. Вовче, Турківського району Львівської обл. Записала Парубій Уляна 23 травня 2009 р. с. Вовче, Турківського району Львівської обл.

² Записано від Ксенів Анни, 1923 р. н. с. Вовче, Турківського району Львівської обл. Записала Парубій Уляна 23 травня 2009 р. с. Вовче, Турківського району Львівської обл.

І лише один текст фіксує інший локус, в якому перебування Божої Матері описано через посередництво Господа Бога з вказівкою на його домінантність:

*На горі на Осіянській,
Там є пристіл,
За тим пристолом
Сам Господь Бог сидів,
Навчав сліпих,
Кривих, німих.
По світі розсилаю,
Йдїть вроки
За Червоне море
Там будете їсти, пити,
Красно ходити.
На золотім стільці
Чесала Божа Мати
Золоте прядиво³.*

Знищення хвороби у замовляннях відбувається за принципом вказаної вище варіативної моделі на основі протиставлення. В одних випадках Мати Божа золоте волоссячко чесала; волосє чесала; своє волоссічко чесала, а в інших — чесала золоте прядівце; золоте прядівце чесала; чеше золоте прядиво; святий лен чесала.

Як волосся на ній відпадало; волоссячко розсипалося; як від того прядівця відпало паздерце; як від того прядівця пастіря відпаде; як то паздиря відліт; як від того прядівця паздірійко відлітає; як від того прядівця раздіречко відлітє; святе паздір'ячко розсипалося, розлетілося.

В одному зі замовлювальних текстів знищення хвороби відбувалося не за принципом основної моделі, а за посередництвом вітру, який повівав:

*Там на синім морі золотий прістіл?,
а на сім престолі Пресвята Діва золоте прядиво чесала.
Вітер повівав...
Щоб так відніс він ті паскудні вроки...⁴*

І вроки, а вони є: як мужицькі, так женські, як бабівські, так жидівські, як парубоцькі, так дівочькі, як циганські, так жидівські — чи мужський, чи

³ Записано від Цоні Люби Андріївни 1955 р. н. с. Грозьове, Старосамбірського району Львівської обл. Записали Шума, Л., Мартиник, С., Тягнибок, І. 8 липня 2010 р. с. Грозьове, Старосамбірського району Львівської обл.

⁴ Записано від Кравець Марії Степанівни 1925 р. н. с. Мшанець, Старосамбірського району Львівської обл. Записали Парубій, У., Шума, Л., Мартиник, С., Тягнибок, І. 10 липня 2010 р. с. Мшанець, Старосамбірського району Львівської обл.

бабський, чи дівочий, чи парубочий, чи дитинські чи дневні, чи полуднені, чи нічні — жидівські, парубоцькі, циганські, господині, мами, тата, і всіх-всіх людей — ті паскудні вроки, хоть би були панські, хоть би були циганські, хоть би були попівські, хоть би були жидівські, хоть би були скуцуси, хоть би були скуднуси, хоть би були сторокості, так відпали вроки — зле пропало — заздрість відлітала (заздрість в розумінні вроків, бо кажуть, що вроки є і від заздрості) — вроки розсипали — урочища відлетіло, вроки відлітали.

В окремих текстах можна також виділити характерні для замовлювально-заклинальної поезії формули перерахунку (зокрема такі, що описують просторові локуси відсилання). Їх особливість у тому, що одні чітко вказують на місце відсилання хвороби: *пропади на ліси, на вертепи*, а інші виконують подвійне інформаційне навантаження: вказують, звідки мають піти вроки, і тим називають місце перебування вроків: *з голови, гартанок, серця, печінок і з кожної кістки на самий перед — від її краси, від тіла, від росту, від тлустости*.

Аналіз текстів замовлянь, які були записані в названих селах, доводить, що фольклорна традиція певного «ареалу» має свої особливості. Однією з них є вузьке розмаїття жанрових різновидів замовлювально-заклинальної поезії. Фіксації підтверджують не лише варіативну специфіку замовлянь, які побутують на окресленій території, але також розкривають поетичність замовлянь, котра ґрунтується на «ідеї синонімічних і зворотніх замінів», яку висловив К. В. Чистов [4, с. 85].

Список літератури

1. БРЩИНА, О.: *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ 2006.
2. ЛЕВИНТОН, Г. К.: *К проблеме изучения повествовательного фольклора*. In: *Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа*. Наука, Москва 1975, с. 303–319.
3. ПУТИЛОВ, Б.: *Фольклор и народная культура*. Наука, Санкт-Петербург 1994.
4. ЧИСТОВ, К.: *Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст.* ОГИ, Москва 2005.
5. ЧИСТОВ, К.: *Народные традиции и фольклор: Очерки теории*. Наука, Ленинград 1986.
6. ЧИСТОВ, К.: *Традиция и вариативность*. In: *Советская этнография*, 1983, № 2, с. 14–22.

Variability of Conjuration and Incantatory Texts from the Villages of West Boikivshchyna

Uliana Parubiy

This article is dedicated to the problem of variability of conjuration and incantatory texts popular in the villages of Turka district, Lviv region (Western Boykivshchyna). Through the period of analysis we describe and characterize the main variable elements of divergent texts from black spells.

Key words: variability, option, conjuration and incantatory poetry, Boikivshchyna.

Вариативность заговорно-заклинательных текстов в селах Западной Бойковщины

Ульяна Парубій

Статья посвящена проблеме вариативности заговорно-заклинательных текстов в селах Турковского района Львовской области (Западная Бойковщина). В процессе анализа описано и охарактеризовано вариативные элементы текстов от сглаза.

Ключевые слова: вариативность, вариант, заговорно-заклинательная поэзия, Бойковщина.

Ольга Петришина

Релігійно-філософський дискурс проповідницької творчості Йосифа Сліпого у контексті діалогу епох

Статтю присвячено осмисленню релігійно-філософського аспекту в проповідництві першоієрарха Української греко-католицької церкви Йосифа Сліпого. Експліковано процес максимального розширення проблематики проповідницької діяльності Йосифа Сліпого, що дозволяє кваліфікувати його як багатогранну мовну особистість, творця оригінальних гомілетичних традицій.

Ключові слова: релігійно-філософський дискурс, проповідь, віра, сакральне, концепт.

У сучасних розробках теорії вербальної комунікації актуальності набуває вивчення мовленнєвої діяльності адресанта й адресата в процесі пізнання світу та обміну інформацією. Особливий науковий інтерес викликає здійснення когнітивної діяльності, пов'язаної з процесом мовлення, у сакральній сфері. Об'єкт нашого дослідження — релігійно-філософський дискурс у проповідництві Йосифа Сліпого.

Дослідження актуалізується також необхідністю ґрунтовного мовознавчого студіювання спадщини відомих діячів української національної церкви, зокрема Патріарха УГКЦ Йосифа Сліпого. Йосиф Сліпий — це «[...] світлий ієрей і єпископ свого розсипаного і мученого стада. Він з певністю був найбільшою особовістю свого часу у своїм народі — в Україні. Він був ісповідником Христа, його в'язнили, мучили, морили голодом і холодом, висмикали, понижували, зневажали: він переніс все це для єдності Церкви Христової» [2, с. 166]. У проповідях цього видатного церковного діяча виражено його думки, бажання, поради та вказівки, його незламний дух, саме у них «[...] твориться велика драма життя нашої Церкви поза Україною» [5, с. 6]. Творчий доробок Блаженнішого до останніх десятиліть XX століття був заборонений, а нині претендує на статус зразків духовної писемності.

Стиль проповідницької спадщини Блаженнішого відзначається глибиною думки та доступністю викладу, що доводить багатогранність особистості першоієрарха. У церковних проповідях він уміло проектував основи

християнства на болісні проблеми сучасності: екуменізму, морального зvierднення суспільства, державної незалежності України, її духовного відродження, проголошення патріархату української національної церкви й т. ін. Специфіку осмислення реалій довкілля та їхньої інтерпретації у творчому доробку найвлучніше описали сучасники Йосифа Сліпого: *«Автор не залишається тільки в сфері самих, нехай і глибоких, мислей. Він старається все, передумане і належно обґрунтоване, здійснювати в самому житті, або — іншими словами — створити для творчої мислі і відповідні соціально-правні основи і форми, в яких сама мисль могла б даліше плекатися і систематично розвиватися. Автор, як виявляється, є не тільки мислитель, але також людина практичного чину і невтомний організатор»* [3, с. 7].

Йосиф Сліпий був передусім богословом: 1918 року захистив докторську працю на тему «Поняття про вічне життя в євангелії св. Йоана», 1921 року — габілітаційну працю «Тринітарне вчення візантійського патріарха Фотія»). Закономірно, що в його проповідницьтві натрапляємо на контексти, які розкривають теоретичні аспекти богословської науки, зокрема фрагменти наукового аналізу релігії як явища культури, догматики православ'я. Цікавими видаються фрагменти проповідей, що стосуються догмату Бога, Трійці, есхатологічних уявлень тощо.

Концепт «Бог» вербалізований численними номінантами, які засвідчують його триєдину сутність. Серед них помітно вирізняються лексеми, похідні від основної номінації: «божественний», «Божий», «безбожництва», «побожність» тощо. Зазначена структура в проповідницькій практиці актуалізує питання сутності Бога, відношення до людей і світу, пізнавальної цінності доказів його буття, навіть специфіки розуміння Бога в інших релігіях, наприклад: *«Премудрость созда себѣ дом'... На Сходѣ, в своѣй буйнѣй і мальовничѣй фантазїї, якою люди собі виображують всі свої поняття, розуміння надїї, сподівання і очікування, вони представляли собі і другу Особу Божу, Божу Премудрѣсть, як величаву Царицу, яка «созда себѣ дом». І вона оперла свѣй храм на сімох непорушних стовпах, якими після нашого церковного пояснення є саме сім дарів Святого Духа»* [6, с. 226].

Всеохоплююча, глибинна сутність теологічного начала знаходить вияв у функціонуванні широких синонімічних рядів на позначення назв християнських верховних сутностей. Однією з найбільших є група теонімів для іменування Всевишнього, образів якого відводиться головне місце в проповідях Йосифа Сліпого. Так, теонім *Бог* у більшості проповідницьких контекстів є уособленням трьох божественних іпостасей — Святої Трійці. Найчастіше він використовується як компонент словосполучення зі стилістично виразним епітетом, метафоричного чи фразеологічного виразу, наприклад: *«В тому також лежить велич Божоявлення, що предвічний Бог, всесильний, всемогутній, об'явився у трьох особах»* [7, с. 265]; *«Богу дякуємо, що*

від попередньої річниці уродин, за останній рік зайшли деякі зміни на краще в наших релігійнім і церковнім житті на поселеннях» [8, с. 172].

Рівнозначно використовується лексема *Господь* як вербалізатор досліджуваного концепту: «Як і ми нині нераз не знаємо, чому Господь зсилає на нас такі важкі досвіди. Але як з Лазарем, так і з нами Господь має свої пляни» [6, с. 46].

Блаженніший послуговується досить могутнім мовним арсеналом для найменування Бога-Сина. Передусім це його євангельське ім'я — *Ісус Христос*, яке у відповідних контекстах реалізує біблійні концептуальні смисли: «*Перебув Ісус у гробі три дні, а в неділю блискавкою проноситься вістка: Христос воскрес!*» [6, с. 222]; «*Пречиста Діва породила Ісуса Христа в стайні*» [8, с. 87]. На перший план виходять відомості про страждання Ісуса, його жертвовну місію, подвиг в ім'я відкуплення людського роду: «*Він, що голосив найчистішу любов Бога, високе братолубіє, і обіцяв Боже царство на землі, скінчив найганебнішою смертю. Бо за тодішнім правом розп'яття на хресті було карою для найстрашніших розбійників і за найгірші злочини. Таку смерть прийняв і Христос*» [6, с. 222].

Йосиф Сліпий часто проводить паралель між стражданнями, хресною дорогою Ісуса й трагічною долею української державності, духовності: «*Що так мусіло бути, що Ісус мусів терпіти, страждати, щоб виповнити предсказане; воно було кінечне, установлене Пресвятою Трійцею для відбудови людства [...] Подібні важкі хвилини життя приходиться і нам переживати тепер*» [6, с. 224].

Коли йдеться про Христа як людину, про його земне життя, проповідник використовує словосполучення з лексемою *син*, знову ж таки актуалізуючи біблійні мотиви: «*Найстрашніше й найбільше боліло Христа, що учень, і то поцілунком, зраджує Сина Чоловічого!*» [6, с. 222]; «*Бо Він Син Божий!*» [8, с. 86]; «*Отець Небесний, що є споконвіку, посилає свого Сина на спасіння наше*» [8, с. 10].

Назви Третьої особи Святої Трійці набувають дещо інших стилістичних модифікацій, що зумовлено вищим ступенем ірреальності денотата: якщо Ісус у християнській уяві сприймається як Боголюдина, то уже сама назва *Святий Дух* вказує на перебування поза земним виміром. У смисловій структурі теоніма *Святий Дух* домінантними є семи «душа», «натхнення», «сила», завдяки яким Третя особа Святої Трійці виступає символом божественного одухотворення, стимулом до праведного життя: «*Зіслання Св. Духа — це велика подія, що зробила християн досконалими, бо Св. Дух додав їм стільки сили, щоб ставати в обороні св. Віри*» [7, с. 222]; «*Бо Св. Дух невидимий, приходиться і дає натхнення до доброго, заохочує до праці для нашої Церкви й народу*» [7, с. 223]. В окремих проповідницьких контекстах неприродні властивості референта (невидимість, всемогутність, всюдисущність тощо) підсилюються завдяки актуалізації сем «сила» і «страх»: «Св. Дух

нас провадить і кличе нас до єдності! Св. Дух переміг страх апостолів і тому вони здобули світ!» [7, с. 223]; «Св. Дух зійшов на апостолів, що боялися переслідувань. То було 12 боягузів, а з них один був зрадником! Але після зіслання Св. Духа ці ,боягузи‘ пішли на здобуття цілого світу!» [7, с. 223].

Водночас привертає увагу тлумачення християнства та відповідних явищ із погляду феноменології. Маємо на увазі численні контексти, коли Блаженніший як проповідник вдавався до створення умов для об'єктивного осягнення суб'єктивних суджень про віру, її прояви, спосіб життя, сприйняття теологічного начала, подвижників християнської, у тому числі української церкви, налаштування реципієнтів на почуття спільної віри, відповідальності тощо. Проповідництво Йосифа Сліпого репрезентує своєрідну теологічну практику з виразним гуманістичним складником, коли сакральне інтерпретується з погляду специфіки християнства у світовому та регіональному аспектах та у зв'язку із суспільними проблемами.

Як ніколи актуальними видаються міркування першоієрарха про цінність людини в зв'язку із призначеною Богом місією. Її репрезентує концепт «мир», вербалізований численними номінантами. У проповідях Йосифа Сліпого виявлено значну кількість контекстів, в яких експліцитно чи імпліцитно об'єктивується відповідний концепт. Основні компоненти семантики аналізованого концепту — «Божа ласка», «благодать», «царство Боже». Прикладом може служити моральний додаток проповіді Йосифа Сліпого про мир [6, с. 228–232]. Спочатку проповідник на основі тези з першого послання до коринтян апостола Павла, а також сучасних для слухачів розкрив значення поняття «мир», вдаючись до риторичних запитань із парцеляцією та ампліфікацією: *«Чи ж не знаєте, що несправедливі царства Божого не успадкують? Ані розпусники, ані ідолопоклонники, ані перелюбники, ані розгнущдані, ані мужоложники, ані злодії, ані зажерливі, ані п'яниці, ані зло-ріки, ані грабіжники» (I Кор. 6, 9–10)» [6, с. 231].* Подальша частина тексту містить відповідь, яка стає моральним додатком усієї проповіді Йосифа Сліпого: *«І тому, Дорогі Друзі, на кожному становищі, на якому вас Господь Бог у своєму Провидінні поставить, чи як священика при престолі, чи як вченого на катедрі, чи як робітника при верстаті, чи як фінансиста і ремісника, торговця, селянина і сторожа, нехай кожний виконає своє завдання і використає свої таланти в дусі Христової науки для осягнення миру».*

Експлікацію «миру» в проповідництві Йосифа Сліпого переконливо представляє лексична опозиція *війна — мир*. Показовими в цьому плані є картини глобальних проблем людства, руйнувань: *«Треба сказати зовсім ясно і отверто, що нинішнє людство є вичерпане і обезсилене, а також і знеохочене безнастанними війнами минулих часів, сходиться з світової арени, а ви, молодь, маєте перейняти дальшу працю і керму з відповідальністю за майбутнє людства. А це майбутнє ставить вас нині в перші ряди в боротьбі з голо-*

дом, з анальфabetизмом, з розпустою, з убивством». Досягти миру — означає брати на себе відповідальність, працювати, жити, сповідуючи християнські цінності: *«Ви мусите стати активними творцями мира, бо любити мир, означає — боронити мир і творити мир. Це означає давати всім людям конечні середники для життя духового і матеріального; означає сприяти розвиткові культури і знання, які є незвичайно успішними засобами для духовного піднесення людини. Творити мир означає, отже, жити в мирі з самим собою, і діяти згідно з любов'ю, справедливістю і свободою у відношенні до других»* [6, с. 231].

Цікавим видається інтерпретація співвідношення віри й розуму в гносеологічних поглядах Йосифа Сліпого. Йдеться про розуміння ним значущості раціонального складника у співвідношенні віри та розуму. Когніція в сакральній сфері, на думку Йосифа Сліпого, можлива лише на основі віри. Концепти «віра» й «розум» у багатьох контекстах виступають предметами філософського аналізу Блаженнішого. Грунтовна богословська освіта, філософський склад розуму позначаються на інтерпретаціях віри та релігії як феноменів, які потребують спеціального наукового аналізу: *«Слава Богу, тут створений осередок, який має далі нести тягар науки, а й високий обов'язок, щоб протиставитися безвір'ю. Яке то велике завдання голосити, утверджувати, доказувати правдиву науку у світлі Христової віри! І хоч там в Україні релігія заборонена, заборонена наша Церква, наша віра, то не раз у тюрмах і ляграх я чув професорів і ректорів, а багато їх там було, які вмушені проповідувати й викладати науку, як каже згори правительство й комуна, то не раз вони мене запитували: а як ви думаєте? Значить, і для них важна наша наука! Вона вавжди стане сильним заборолом проти атеїзму... Дай Боже, щоб тією дорогою поступав даліше наш університет та щоб проповідував, «євангелізував», як нині, згідно зі Синодом, говориться, та щоб даліше наукою промощував дорогу вірі Христовій в Україні, амінь»* [7, с. 309]. Розум, наука необхідні передусім для обґрунтування віри. Так увиразнюється значущість раціонального, експлікація його як знаряддя, фундаменту віри: *«Та дуже визначну роль у цьому відіграють і мусять відігравати духовні і наукові установи та школи-університети. Вони силою свого завдання мають плекати і голосити правдиву науку та випростовувати і справляти всякі схиблення і заломання поглядів і переконань також і на суспільному полі і в матеріальній ділянці життя. Бо під покришкою науки і добра пропихаються нині найнеправдивіші твердження і суспільні лади для народів. Якраз всі університети, а зокрема католицькі, мають протиставитися неправді і подавати всім, віруючим і невіруючим, правдивий і дійсний стан наукових дослідів, провадити нові і виказувати, що вони не противляться науці Христа і вірі, голошеній Церквою. Бо той самий Бог є творцем природного розуму і надприродного об'явлення, і тому розум не може доходити до висновків, суперечних Об'явленню»* [7, с. 47]. Це зумовлює синтез і водно-

час розмежування зазначених концептів як двох шляхів пізнання дійсності, причому Йосиф Сліпий акцентує увагу на необхідності наукового підходу до теоретичних аспектів віри, релігії відповідно до розвитку науки.

Проповідництво Блаженнішого засвідчує полісемантичність досліджуваних структур та їхню виразну конотованість. Так, концепт «розум» в аналізованих проповідях об'єктивує низку концептуальних смислів, у тому числі синонімів (часто контекстуальних) до основного вербалізатора: «мудрість», «знання», «наука» та ін., наприклад: *«Вже близько двадцять літ, як цей наш український католицький університет працює наполегливо, щоб збагатити нашу Церкву і Нарід світлом науки і знання, власне, щоб Ім'я Господнє було благословенне; То ціль всякої науки, то ціль тієї мудрости, про яку св. Письмо так часто говорить і заохочує її набувати. Мудрість, або Св. Софія — то великий дар Божий, який Бог нам уділяє так само, як дав нам буття-існування. Бог — то вічне Буття. Бог — то вічна Мудрість. Ви зачепнули її тут, як Божу благодать...»* [8, с. 212–213].

Варто відзначити проблему патріархату як засадничу не тільки для проповідництва Йосифа Сліпого, але й для усього його життя. Вона актуальна й сьогодні для українського християнства. Ідею українського патріархату яскраво репрезентує авторський перифраз, у якому представлено власні переконання Йосифа Сліпого, що це *«історична наша правда, законна наша сила основана на східному церковному праві, богословії і постановах Другого Ватиканського Собору»* [8, с. 183]. Як бачимо, в осмисленні ідеї патріархату Блаженніший використовує історико-критичний підхід, наводить факти, посилається на персоналії, критичні погляди, виявляючи об'єктивне, правове підґрунтя окресленого інституту української церкви, наприклад: *«Якби ви прочитали собі історію про Іларіона, Кліма Смолятича, Рутського й Петра Могилу, Ангеловича, Андрія Шептицького та інших — що вони не робили, яких старань вони не докладали століттями до здобуття патріархату! А ми? Сумно й сумно, що знаходяться такі, які собі легковажать це, клять собі з патріархату й помісності»* [7, с. 315]. У цьому та схожих контекстах зауважуємо тенденцію застосування філософського та раціонального аналізу. Йосиф Сліпий розглядає патріархат як встановлення справедливості, спосіб об'єднання українців, що ґрунтується на вірі в Бога, і водночас як світоглядне та історичне явище, наприклад: *«Ми творимо всі разом один патріархат — і в Україні й на поселеннях, всюди разом належимо. Чому? Бо не хочемо, щоб нас ділили на групи»* [7, с. 283]; *«Рятунком для цілої Києво-Галицької Митрополії на її матірній території і її Церков-дочок в різних країнах і континентах є Патріархат»* [8, с. 119]; *«Отут, як зібрані тільки представників з найдальших країн, що в'яжуть цілу Україну, яка розсипана по цілій земській кулі, — ми творимо щось одне! А те одне, конкретно, це є наша Церква й наш Патріархат!»* [8, с. 141].

Проповіді становлять вагомому частину творчої спадщини Йосифа Сліпого, що дозволяє простежити особливості його мислення та світосприймання, міркування стосовно різних і, головне, актуальних нині життєвих проблем, а також динаміку філософських, морально-етичних та суспільно-політичних поглядів. За словами укладачів збірника «Маємо Блаженнішого Верховного Архієпископа...», присвяченого п'ятдесятиї річниці архієрейських свячень Блаженнішого, «його проповіді відзначаються євангельською простотою, відвертістю і щирістю. Він промовляє безпосередньо до всіх присутніх. Однак з огляду на те, що Він проповідує високі і вічно Божі правди, його проповіді звернені теж і до всіх неприсутніх сучасників і до грядущих поколінь» [1, с. 36].

Проповідницька спадщина Блаженнішого презентує глибоке осмислення й прогнозування складної, конфліктної ситуації у сфері релігійно-церковного життя та водночас демонструє його незламну віру в єднання християнських церков та успішну розбудову централізованої потужної української держави. Багате мовлення Й. Сліпого-проповідника характеризує його як інтелектуала, естета, художника слова, водночас відкриває широкі можливості для вивчення особливостей проповідницького дискурсу.

Список літератури

1. *Маємо Блаженнішого Верховного Архієпископа: У 50-ту річницю з Дня єрейських свячень їх блаженства Блаженнішого Верховного Архієпископа Кардинала Кир Йосифа Сліпого*. Торонто 1967, Ч. 2.
2. ОПАЛКО, Н.: *Йосиф Сліпий. Мученик за Христа й Україну*. In: Тернопілля '97. Регіональний річник. Тернопіль 1997, с. 166–172.
3. *Твори Кир Йосифа Верховного Архієпископа і Кардинала*. Рим 1970, Т. III–IV.
4. *Твори Патріярха і Кардинала Йосифа*. Рим 1980, Т. IX.
5. *Твори Патріярха і Кардинала Йосифа*. Рим 1979, Т. X–XI.
6. *Твори Патріярха і Кардинала Йосифа*. Рим 1981, Т. XII.
7. *Твори Патріярха і Кардинала Йосифа*. Рим 1983, Т. XIII.
8. *Твори Патріярха і Кардинала Йосифа*. Рим 1985, Т. XIV.

Religious and Philosophical Discourse of Josyf Slipyj's Preaching Works in the Context of the Dialogue of Epochs

Olga Petryshyna

The article is devoted to understanding of the religious and philosophical dimension of the office of preacher of the First Hierarchy of the Ukrainian Greek Catholic Church, Josyf Slipyj. There has been explicated process of maximum expansion of the issues of Josyf

Slipyj's sermons that allows to define him as a multifaceted linguistic identity, creator of the original homiletic traditions.

Key words: religious and philosophical discourse, sermon, faith, sacral, concept.

Религиозно-философский дискурс проповеднического творчества Йосифа Слепого в контексте диалога эпох

Ольга Петришина

Статья посвящена осмыслению религиозно-философского аспекта в проповедничестве первоиерарха Украинской греко-католической церкви Йосифа Слепого. Эксплицирован процесс максимального расширения проблематики проповеднической деятельности Йосифа Слепого, что позволяет квалифицировать его как многогранную языковую личность, создателя оригинальных гомилетичних традиций.

Ключевые слова: религиозно-философский дискурс, проповедь, вера, сакральное, концепт.

Наталія Поплавська

Українська публіцистика кінця XVI – поч. XVII ст: теорія та суспільні виклики

У статті досліджуються теоретичні аспекти та суспільні виклики української публіцистики кінця XVI – поч. XVII ст., звернено увагу на жанрову та стильову парадигму, визначено місце в полемічному дискурсі, з'ясовано закономірності її розвитку, окреслено основні складові тогочасного публіцистичного тексту.

Ключові слова: публіцистика, риторика, наративна структура, памфлет, полеміка, апологет, міжконфесійний діалог, комунікація, читач.

Літературний процес кінця XVI – поч. XVII ст. в Україні увиразнився непростими та неоднозначними подіями, пов'язаними з реформаційно-контрреформаційними західноєвропейськими процесами, які активно проникали в усі сфери життя, особливо освіту. Під кінець XVI ст. навіть у братських школах почала культивуватися латинська мова. У непростому, але культурно плідному діалозі з іншими націями, у першу чергу з поляками, у Речі Посполитій почалася самоідентифікація українства, потужним каталізатором якої стала проблема обґрунтування власної релігійної ідентичності, оскільки гостро поставала проблема захисту основ тієї чи іншої конфесії. Православні апологети ретельно вивчали також досвід своїх католицьких і протестантських опонентів. Їх теологічна концепція часто формувалася завдяки адаптації досягнень католицизму, активно вивчалася спадщина його проповідників (наприклад, П. Скарги та ін.), тому володіння польською мовою було звичним явищем. Водночас православні, подібно до католиків, що залишали латину, поступово еволюціонували від уживання церковнослов'янської мови до використання мови живої, народної. Як і в польській словесності тієї епохи, в українському полемічному слові відчувається тиск стихії політичного ораторства, що спиралося на засади елокуції.

Міжконфесійна полеміка кінця XVI – поч. XVII ст. швидко інтегрувала цю складну гаму ідейних, політичних, релігійних, естетичних суперечностей. Своєрідною кульмінацією стала Берестейська унія, що розмежувала полемізування на доберестейський та післяберестейський періоди. Це

позначилося на тематичній, жанровій і стилевій модифікації полемічної публіцистики, яка виражала не тільки конфесійні переконання, а й культурологічний світогляд діячів, тому в ній простежуються головні тенденції: проунійна та антиунійна. Скажімо, у проунійному напрямку проглядаються дві течії: *латино-католицька*, представлена єзуїтськими теологами Бенедиктом Гербестом і Петром Скаргою, і *греко-католицька* (Іпатій Потій, Лев Кревза, пізній Мелетій Смотрицький). Антиунійний напрямок також далеко неоднорідний, хоча, на перший погляд, може здатися, що всі, хто виступав проти унії, творили монолітну спільноту. Проти унії виступили не тільки ті, хто залишився на позиціях вірності царгородському патріархові, а й протестанти (Христофор Філалет і Стефан Зизаній). Існувала потенційна можливість синтезу в одній особі суперечливих інтенцій. Роздвоєність впливала на формування авторської свідомості письменників, орієнтованих як на проунійну, так і на антиунійну поведінку. Вони, за твердженням єп. Ігоря (Ісиченка), *«вельми охоче звертаються до польської мови, асоційованої в XVII ст. для українця з римо-католицькою культурою, легко засвоюють іноетнічний досвід жанротворення й метафоричного опису об'єктів письменницьких зацікавлень, переймаються ідеологією загальнохристиянського універсалізму, тією контрреформаційною свідомістю, котра зобов'язувала відділяти минуле від фундаментальних засад Христової віри»* [1, с. 46]. Польська мова уможливлювала звернення до різних категорій читачів — українців і поляків, уніатів, православних і римо-католиків, які були заангажовані в дискусії щодо унійних проблем.

Українська полемічна публіцистика кінця XVI – поч. XVII ст. представлена настільки неординарними в суспільно-політичному та культурному житті тогочасної України постатями, що неможливо трактувати їх однозначно, проте вони гідно репрезентували тогочасне українське письменство в західноєвропейському культурному просторі. Її основу складають твори, написані православними, римо-католиками, уніатами та протестантами українською та польською мовами з 70-х років XVI ст. до 30-х років XVII ст. та опубліковані у друкарнях Острога, Львова, Вільно, Кракова та Києва. Внесок, наприклад, українців-католиків у національну культуру був не меншим, аніж доробок православних. Як релігійні діячі, з одного боку, та люди, не байдужі до справ своєї Вітчизни, — з другого, вони прагнули осмислювати становище Церкви, пропонуючи різні моделі її майбутнього облаштування. У діалозі з католиками та протестантами в українців Речі Посполитої формувалася плюралістична свідомість. Перманентні конфлікти та компроміси з католиками зумовлювали модернізацію духовного життя України, в основі якого з'явилися визнані за художніми якостями твори Герасима Смотрицького, Василя Суразького, Івана Вишенського, Христофора Філалета, Іпатія Потія, Клірика Острозького, Мелетія Смотрицького та ін. [3].

Незаперечним є те, що вирішальним чинником у формуванні основних ідей, уявлень, цінностей полемічної публіцистики була взаємодія із католицькою та протестантською дискурсивними практиками. Ланцюгово-хронологічна послідовність появи полемічних закидів (Петро Скарга «Про єдність Церкви Божої» (1577), — анонімні православні «Послання до латин», «На богомерзкую, на поганую латину» (1582), — Бенедикт Гербест «Віри костола римського виводи...» (1585), — Герасим Смотрицький «Ключ царства небесного» (1587), — Василь Суразький «О единой истинной православной вере» (1588), — Іпатій Потій «Унія» (1595) — і т. п.) поєднала в єдине ціле їхній доробок, дозволяючи раціонально втілювати конфесійні переконання у «спільні» жанри, в яких простежується орієнтація на античний та західноєвропейський досвід. Тому надзвичайно актуальною до сьогодні є проблема теоретичного осмислення жанрових форм полемічної публіцистики кінця XVI – поч. XVII ст. (полемічних трактатів, епістолярію, памфлетів, послань), які при збереженні домінування стилізації текстів під Святе Письмо, його цитування, спрямовувалися на актуальні тогочасні проблеми. Оскільки усі тексти підпорядковувалися апелюванню і до опонента, і до широкої аудиторії з метою розв'язання нагальних тогочасних проблем відзначалися полемічним форматом. Мусимо визнати й те, що полеміка супроводжувала цивілізацію на всіх етапах її розвитку, будучи однією з ефективних форм реалізації соціальних конфліктів. У масовій комунікації полемічно-публіцистичні форми проявилися як активний спосіб обміну думками та обстоювання власної позиції. Проте тільки наприкінці XVI ст. склалися сприятливі умови для виокремлення полемічної публіцистики в самодостатній комунікативний жанр: можливість тиражування (поява книгодрукування) та формування громадської думки з увиразненням конфесійних акцентів. Це дає підстави мотивувати становлення української публіцистики цим періодом, яка поступово набирала тематичної, жанрової та стильової повноти. За переконливим твердженням Р. Радишевського, домінуючу роль у цьому відіграла Берестейська унія, після якої спостерігається надмірна політизація, *«заангажованість літератури у справи церкви, а звідси функціонування ідеологічних тем і жанрів»* [4, с. 166].

Значний і суттєвий у релігійно-естетичному плані масив полемічно-публіцистичної прози становили адаптовані до релігійно-політичних потреб трактати, в яких подавався аналіз складних конфесійно-теологічних проблем та аргументувалася позиція автора. Вони були «зручні» для пропаганди ідей. Однак цитування, виклад, апелювання до опонентів у них є своєрідними. Це тенденційний жанр, позаяк увесь матеріал подається крізь призму позиції автора. Показовим у цьому плані був полемічний памфлет, зорієнтований одночасно як на середньовічні джерела, так і на досвід ренесансно-барокової літератури Заходу. Його проблематика та стильова палітра, наскрізь пройнята публіцистичним тяжінням, відкрила пер-

спективу розкріпачення авторської індивідуальності, що уможливлювало довір'яне користування історичними фактами, нехтування аргументами опонентів, презентацію полемічної проблематики з власних конфесійних позицій. «Вигідні» факти гіперболізуються, подаються виразніше, а не вигідні — «затушовуються», згадуються лише побіжно, можуть навіть супроводжуватися скептичним коментарем. Оскільки памфлет — жанр, який своєю природою «знижує» високе, тому тут принципові догматичні питання часом миналися, а міжконфесійна критика зводилася до рівня прискіпливих суджень із сфери дріб'язкової обрядовості тощо.

Українська публіцистика кінця XVI — поч. XVII ст. продемонструвала й активне використання епістолярних форм висловлювання, що пояснюється певною мірою їх високою мобільністю, простотою форми та оперативністю в передачі інформації. Епістоли входили в систему тогочасних літературних жанрів. М. Назарук зазначає, що листування кінця XVI — поч. XVII ст. активізував «полемічний спалах» [2, с. 23]. Одним із його важливих завдань була негайна передача відомостей, із авторським коригуванням, задля формування бажаної громадської думки, анонсування найновішої інформації.

Розвиток епістолярних форм був результатом зростання на початку XVII ст. комунікативної відкритості тодішнього суспільства, а також своєрідною реакцією на конфесійні погляди опонентів. Їхня структура засвідчує, що конструювалися вони переважно з метою презентації фактів, в яких найбільш зацікавленим був адресат, а тому переважно були суб'єктивними, бо подавалися з чітко визначених ідеологічних позицій наратора. Епістолярна форма викладу культивувалася у творчості Іпатія Потія, Клірика Острозького. Репрезентатором цього жанру був й Іван Вишенський, із полемічного доробку якого можна зарахувати до епістолярного жанру такі твори, як «Послання до Василя Острозького», «Послання до стариці Домнікії», «Послання львівському братству», «Послання Йову Княгиницькому». Деякі полемісти використовували форму відкритих листів як складову частину в ширших за змістом полемічних писаннях, вплітаючи в контекст твору звернення чи до окремих осіб, «до чительника», а чи до народу. Наприклад, Герасим Смотрицький у «Ключі царства небесного» подав «До народів руских короткая а пилая предмовка».

Характерною структурною прикметою полемічної публіцистики є наявність композиційних блоків: передмов, окремих статей, композиційно незалежних творів, які майстерно вплітаються в канву тексту. Таку модель має «Апокрисис» Христофора Філалета, «Антиризис», «Унія», «Гармонія» Іпатія Потія, «Антиграфи» та «Тренос» Мелетія Смотрицького. Майже кожен твір моделювався у такий спосіб, аби перші розділи впливали на почуття читачів, готували своєрідний емоційний ґрунт до засвоєння тих частин

твору, що подані в іншій жанрово-семантичній площині, де з'ясовуються богословські проблеми.

Усі складові компоненти полемічних текстів (заголовки, передмови, окремі статті) однаковою мірою впливають на їхню композицію. Проте ступінь художності матеріалу залежить від автора, який орудує різними мовними формами: то звертається безпосередньо до своїх опонентів, запрошуючи читачів уважно стежити за своєю розповіддю, подаючи її переважно в теперішньому часі, то вдається до історичних екскурсів. В усьому відчувається суб'єктивна оцінка, особливо при спробі пов'язати цю історію з тодішньою релігійно-політичною ситуацією, коли автори посилаються на документи, цитують достовірні матеріали. Полеміст — реальна дійова особа. Стежачи за його думкою, можна збагнути його вподобання, політично-релігійну позицію. Із перших же рядків творів виразно відчувається власна позиція автора. Він поступово знайомить зі своєю технологією організації матеріалу та творення образів. Стильовою домінантою текстів стало протиставлення антитези твору на тезу твору-закиду, тобто діалог «текстів». Цей принцип можна простежити на різних етапах розвитку полемічної публіцистики. Він активно функціонував як стильовий прийом і виконував функції композиційного впорядкування, що зумовлювало відповідну побудову творів, які ззовні нагадували то трактат, то діалог або явно виражену словесну сутичку, «зіткнення» двох протилежних релігійних догм. Показовою в цьому ракурсі є реакція православних на трактат Петра Скарги «Описание и оборона събору руского берестейского» (Христофор Філалет «Апокрисис») та уніатів на «Апокрисис» Христофора Філарета (Іпатій Потій «Антиризис, або апологія...»). Це стосується й «Отписів» Клірика Острозького.

У такому «діалозі» явно увиразнювалося авторське «я», народжувався неповторний полемічний ідеостиль, пробуджувалось й усвідомлювалось право на особисте судження. Щоправда, це ускладнювалось традиціоналізмом, інерцією середньовічного літературного етикету.

Реалізуючи власні комунікативні наміри, полемісти створювали тексти універсальної структури, кожна частина якої відзначалася сутнісним виявленням авторської індивідуальності, очевидним намаганням обстояти легітимність своєї віри. Полемісти вносили в усталені правила персвазій свої наративні коди. А власні устремління актуалізували в концепції читача, творенні уявного адресата, сповненого життєвої активності, відкритого до сприйняття проголошених автором настанов та небайдужим до усього, що проголошується полемістом. Взірцевою в цьому плані є наративна стратегія Іпатія Потія, який, відштовхуючись від герменевтичного тлумачення Святого Письма, часто вдавався до розгорнутої емоційної оповіді про якісь реалії. А впевненість його переконань проявляється через глибину аналізу подій та аргументацію.

Загальний характер діалогічності, яким позначені ці тексти, реалізувався через намагання сконструювати в тексті позицію опонента, обмін думками та враженнями, захист власної позиції та спростування, на думку автора, хибної, реагування на текст-запит, його цитування, посилення на нього та його перефразування, моделювання ймовірної реакції реципієнта. Таким, зокрема, є «Апокрисис» Христофора Філалета. Наявність уявної аудиторії передбачало використання засобів впливу на неї, зокрема риторичних прийомів, увиразнення проблематики відповідними заголовками, композиційними блоками, в акумуляції та акцентуванні її риторичними фігурами.

Звичайно, риторика церковного письменника не виключала оздоб елементами художнього слова. У такій ситуації багато важила обізнаність авторів не лише з біблійними традиціями, а й обізнаність в античній словесності та поезії. Однак при тім інколи виникали характерні деформації. Сьогодні «риторичний» момент сприймається виключно як «антична спадщина» й може видаватися лише одним із літературно-стилістичних прийомів, на яких будується організація подібних текстів. Доповненням до сказаного є судження Л. Ушкалова: *«Самі полемічні писання зазвичай є барвистою мішанкою різних artes liberales. Досить пригадати бодай славетний «Тренос» Мелетія смотрицького, де пишні риторичні пасажі поряд із вигадливими універсаліями схоластичного богослов'я, ... а «приповіді посполиті»... — із «воськими віршами» Франческо Петрарки»* [5, с. 16–17]. Проте зауважимо, що, по-перше, стилістична «мішанка», про яку говорить дослідник, і є корінною й невід'ємною ознакою прози як такої, саме тому класицисти відмовляли їй у праві на існування в красному письменстві. Завдяки цій свободі проза й стане невдовзі основною формою буття роману й романних жанрів (які не уникали, до речі, й украплення віршових цитат). Тому судити українську полемічну прозу кінця XVI – поч. XVII ст. за критерієм відсутності стильової єдності, та ще й з позицій вибагливого класицистичного смаку, мабуть, не варто, бо на статус красного письменства вона навіть не претендувала. По-друге, розрізняти «риторичний» і «теологічний» моменти в українській полемічній прозі кінця XVI–XVII ст. також некоректно. Адже у філології прийнято іменувати риторичними (у широкому сенсі слова) всі утилітарні (непоетичні) тексти, а не лише ті, які написані за правилами античної риторики. Хоча середньовічні теологи активно опановували досвід античної риторики й вправно будували свої тексти на її засадах, вони додавали до риторичної теорії чимало нового й оригінального. І справа навіть не в наслідуванні тієї чи іншої літературно-книжної, писемної традиції. Слово полеміста, його особистість були тим ферментом, який пов'язував усю цю «мішанку» в щось цілісне. Таким шляхом поступово формувалася європейська суб'єктивна проза Нового часу. Розширену, порівняно з античними нормами, риторику використовували як

опору для своєї творчості полемісти. І саме за правилами, встановленими в стінах середньовічних університетів, а не за завітами Н. Буало або новочасних секуляризованих теоретиків риторики, треба поцінювати їхній творчий доробок, оскільки іншої літературної культури вони, по суті, не знали, а суб'єктивно-поетичну творчість у цілому сприймали з погляду біблійного як забаву. Антично-ренесансний досвід для них тільки-но почав відкриватися. Елементи вільної художньої нарації, як і вільної думки, у полемічній прозі є дуже епізодичними, їх поглинало «суперзавдання» теології, гіпнотизували канонічні ходи думки й інерція традиційних літературних форм, зумовлених риторичними принципами.

Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – поч. XVII ст. — своєрідне культурно-естетичне явище. У текстових форматах вона репрезентувала провідні соціально-політичні ідеї своєї доби та здобутки вітчизняної літератури, що виборювала своє право бути почутою в культурі. Умови, за яких вона кристалізувалася, спонукали її творців до пошуків відповідних жанрових та стильових стратегій, розширення сфери функціонування як засобу соціальної комунікації в загальнокультурному контексті, який і регулював комунікативні властивості полемічної публіцистики, значення якої полягало не в конкретному інтелектуальному змісті, а в тому, що вона стимулювала інтелектуальний розвиток в Україні. Це, у свою чергу, сприяло суттєвому оновленню тематичної парадигми вітчизняного письменства, структурною єдністю якого була полемічно-публіцистична проза з її жанровим розмаїттям та унікальним впливом на реципієнтів. Полемісти використовували всі резерви володіння емоціями реципієнтів, формуючи стійкі текстові структури, які не втратили чинності сьогодні та співмірні з деякими публіцистичними жанрами сучасних ЗМІ. Тому тут доречно, незважаючи на специфічні літературні форми й велику культурно-цивілізаційну різницю, поставити проблему про жанрові аналогії полемічно-публіцистичної прози із сучасною журналістикою.

Безперечно, функціонування полемічно-публіцистичних текстів при їх становленні (кінець XVI – початок XVII ст.) і на сьогоднішньому етапі багатьма вимірами відрізняються, однак при їх аналізі виявилися ключові, найстійкіші риси, які дозволяють твердити про її модифікацію в наступні періоди, саме вони започаткували важливі зміни в інтелектуальному й культурному житті українців і рефлексували в подальшій літературній традиції та суспільному житті.

Список літератури

1. ГОР, єпископ [Ісіченко]: *Берестейська унія і українська література XVII століття*. In: *Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали третіх «Берестейських читань»*. Інститут історії церкви Львівської Богословської Академії, Львів 1996, с. 35–48.
2. НАЗАРУК, М.: *Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст. Автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.01*. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ 1994.
3. ПОПЛАВСЬКА, Н.: *Полемічна проза. // Історія української літератури: У 12-ти томах*. Наукова думка, Київ 2014, т. 2, с. 98–154.
РАДИШЕВСЬКИЙ, Р.: *Греко-католицька барокова агіографія. Яків Суша*. In: *Антипролог: Збірник наукових праць, присвячений 60-річчю чл.-кор. НАН України Миколи Сулими*. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Стилос, Київ 2007, с. 165–182.
4. УШКАЛОВ, Л.: *Феномен української полемічної літератури*. In: *Слово і час*. 2000, № 10, с. 16–22.

Ukrainian Publicism of the End of the XVI Century—the Beginning of the XVII Century: the Theory and Social Challenges

Nataliya Poplavska

The article deals with the theoretical aspects and social challenges of the Ukrainian publicism of the end of the XVI century—the beginning of the XVII century. The genre and stylistic paradigm have been drawn attention to. Its place in polemical discourse has been defined. The patterns of its development have been identified. The main components of journalistic text of that time have been outlined.

Key words: publicism, rhetoric, narrative structure, pamphlet, controversy, apologist, inter-faith dialogue, communication, reader.

Украинская публицистика конца XVI – нач. XVII ст.: теория и общественные вызовы

Наталія Поплавська

В статті досліджуються теоретичні аспекти і соціальні виклики української публіцистики кінця XVI – поч. XVII в. Звернуто увагу на жанрову і стилеву парадигму, визначено місце в полемічному дискурсі, встановлено закономірності її розвитку, позначено основні складові тогочасного публіцистического тексту.

Ключевые слова: публицистика, риторика, нарративная структура, памфлет, полемика, апологет, межконфессиональный диалог, коммуникация, читатель.

Видання Руського народного освітнього товариства в Югославії про українців Галичини (1921–1941)

Русини в Королівстві сербів, хорватів і словенців 1919 р. заснували своє культурно-освітнє товариство (Руске народне просвитне друштво — РНПД), яке в міжвоєнний період відіграло дуже важливу роль у їхньому культурно-освітньому й національному житті. У праці аналізуються вісті, інформації та статті про русинів/українців Галичини й взагалі Польщі, які публікувалися у виданнях РНПД.

Ключові слова: русини в Югославії, «Руске народне просвитне друштво», Руски нови, Руски календар, українці в Галичині й Польщі.

Переважна частина русинів Югославії, сьогодні Сербії й Хорватії, за походженням переселенці з північно-східних комітатів Угорщини, а тільки невелика частина — із Галичини [31]. Із середини XVIII ст. до 70-их рр. XIX ст. вони утримували певні контакти з русинами в північно-східних комітатах Угорщини, але коли тих все сильніше почали заплюскувати хвилі мадяризації, русини Південної Угорщини почали звертатися до русинів/українців Галичини й Буковини та просили надсилати їм газети, часописи й книжки руською мовою. Це був початок їхнього культурно-національного відродження [30; 41].

У 1897 р. до русинів у Південну Угорщину прибув визначний український етнограф і фольклорист Володимир Гнатюк, який тоді зібрав і опублікував у *Збірниках Наукового товариства ім. Шевченка* у Львові дуже багатий і цінний матеріал етнографічних записів і записів їхньої усної народної творчості, який русини у Югославії пізніше фототипічно перевидали у 5-ти томах [29]. Він багато посприяв вихованню невеликої групи молодой русинської інтелігенції в національному українському дусі [38; 39].

Після утворення Королівства сербів, хорватів і словенців 1918 р., у нових суспільно-політичних умовах, які склалися, русини отримали вигідніші умови для свого культурно-освітнього й національного життя. У серпні 1919 р. вони заснували «Руске народне просвитне друштво» (далі РНПД) — Руське народне освітнє товариство, яке у міжвоєнний період було їхньою провідною культурно-освітньою та національною організацією. Воно дотримувалося тієї точки зору, що русини Югославії є частиною

українського народу, але з власною русинською мовою та з власною регіональною ідентичністю [34, с. 4].

У міжвоєнний період РНПД видавало тижневик *Руски новини* (1924–1941) (далі: *РН*) і щорічник *Руски календар* (1921–1941) (далі: *РК*), в яких досить часто подавалася інформація про русинів/українців у Чехословаччині й русинів/українців у Галичині та загалом у Польщі.

Для кращого огляду спробуємо систематизувати головні теми, крізь які у виданнях РНПД подається русинам інформація про русинів/українців Галичини й Польщі, а це: діяльність «Просвіти» та «Рідної школи»; діяльність кооперативів і інших господарських організацій, кредитних задруг і ощадно-позичкових кас; політична діяльність русинів/українців у Галичині й Польщі в боротьбі за власні національні права й за утворення незалежної української держави; українська греко-католицька церква в Галичині й Польщі та її діяльність.

До Першої світової війни українські землі були поділені між двома імперіями, Австро-Угорською та Російською, а у Версальській Європі вони опинилися в складі чотирьох держав: СРСР, Польщі, Румунії й Чехословаччини. Без огляду на прокламоване начало національності, сили Антанти завжди найбільше зважали на свої власні інтереси, часто забуваючи або закриваючи очі перед принципами, які вони проголосили на Мирній конференції в Парижі [35, с. 495]. Про цю «неправду», вчинену міжнародною спільнотою, тобто силами Антанти українському народові, знаходимо міркування в тижневику *РН*.

У *РН* часто на передовій друкувалися принагідні тексти: відзначення річниць визначних українських/русинських письменників, культурних, політичних, релігійних чи наукових діячів за походженням із Галичини й ширше Польщі, наприклад: із нагоди 70-річниці народження Івана Франка [59, с. 1]; вістка про смерть Володимира Гнатюка, [46]; 1-річниця смерті В'ячеслава Липинського [14, с. 1]; 60-річниця народження письменника Богдана Лепкого [65, с. 3], літературні твори якого часто друкувалися в цій газеті; про відкриття надгробного пам'ятника І. Франка [8, с. 2]; про торжество на честь Маркіяна Шашкевича на Білій Горі біля Золочева [19, с. 2] та про його літературну творчість [41, с. 1–2]; про відзначення 25-річниці митрополита Андрея Шептицького [25, с. 2; 48, с. 2] та 70-річниці життя [60, с. 1]; подається вістка про смерть Василя Стефаника [3, с. 1]; про відзначення річниці проголошення об'єднання УНР і ЗУНР 1919 р. [5, с. 1]; про відзначення 100-річниці альманаху *Русалка Дністрова* [18, с. 1–2] та багато інших. Автори таких текстів давали інформацію широкому колу читачів русинів у Югославії про визначних людей і події з історії русинів/України Галичини і ширше у Польщі, і таким чином намагалися збуджувати й розвивати національну свідомість та почуття приналежності до всього русько-українського народу.

У РН досить часто подавалися інформації, вісті, а інколи й досить обширні тексти про Товариство «Просвіта» у Львові, утворене 1868 р. [32], яке, без сумніву, мало певний вплив на заснування РНПД, яке також популярно називалось «Просвіта». У РК за 1926 р. подається досить велика стаття про заснування й діяльність «Просвіти». Дані про неї та про її багату й багатогранну діяльність для читачів-русинів у Югославії мали бути не тільки корисною інформацією, але ще більше стимулом, щоб вони активніше брали участь у діяльності свого РНПД і матеріально підтримували його так, як русини/українці Польщі підтримують свою «Просвіту» й беруть участь у її акціях і діяльності [66, с. 55–57]. У газеті часто друкувалася інформація з річних звітів про діяльність товариства «Просвіта», окремо коли воно відзначало 60- та 70-річний ювілей [71, с. 2; 26, с. 2].

РНПД велику увагу приділяло освіті русинів у Югославії, а у своїх видаваннях часто подавало інформації про освітню ситуацію русинів/українців у Галичині й ширше у Польщі, із метою показати русинам у Югославії, що їхні брати в польській державі вміють дуже організовано боротися за свої національні права й давати багато пожертв, тільки щоб забезпечити для своїх дітей і молоді навчання рідною мовою. У деяких статтях описується як польський уряд після Першої світової війни почав закривати українські школи й замість них для русинів/українців відкривати польські. У Східній Галичині 1922 р. було 3452 українських шкіл (польських було 9754), а відтак міністерство 1500 українських вчителів перевело в західну або центральну Польщу, а 2500 вчителів було звільнено з роботи по різних причинах, і таким чином, ніби через брак українських вчителів, українські школи скорочувалися [35, с. 540]. Тому Українське педагогічне товариство власними коштами почало утримувати українські початкові та середні школи. Народ, незважаючи на бідність, давав багато пожертв, щоб мати школи рідною мовою для своїх дітей [45, с. 1].

У 1926 р. Українське педагогічне товариство перейменувалося на «Рідну школу» [69, с. 2], яка 1932 р. утримувала 171 початкову школу, 18 захоронок, 50 дитячих садків, 10 гімназій, 4 препарандії, 6 фахових шкіл, 7 ремісничих шкіл, одну торгівельну школу й 6 семінарій [43, с. 3–4]. Тільки завдяки великим жертвам свого народу вона могла діяти в такому обсязі, виховувати 14 000 дітей і утримувати 600 професорів і вчителів [47, с. 1].

Польський уряд 1922 р. зобов'язався створити/відкрити русинам/українцям університет, але відволікав із його заснуванням, тому українці заснували свій приватний університет, який працював таємно. Автор статті вважає, що Польща повинна українцям, яких у державі сім мільйонів, дати український університет [63, с. 3].

Конституції Польщі з 1921 і 1935 р. підтверджували правовий статус національних меншин, однак підзаконні акти, які приймалися владою різного рівня, блокували декларативні норми. Влада більше уваги присвя-

чувала, щоб у школах молоде покоління виховувалося в національному польському дусі [35, с. 539].

У виданнях РНПД велика увага приділялася й політичному життю русинів/українців у Польщі. Із приводу виборів до польського сейму 1928 р. Михайло Черняк згадує, що у виборах 1922 р. русини/українці не брали участі, тому шість років не мали своїх представників у сеймі. На виборах 1928 р. вони виступили поділені на декілька партій, тому отримали менше представників до сейму й сенату, ніж могли отримати, коли були б об'єднані [70, с. 1; 67, с. 2–3].

У тижневику *РН* часто подавалися інформація, вісті та статті про господарське життя русинів/українців Галичини, про діяльність їхніх кооперативів, ощадно-позичкових кас, кредитних спілок тощо. Напередодні Першої світової війни русини/українці в Галичині мали 609 кооперативів, а після війни їх кількість постійно зростала й 1939 р. їх було 3455. Кооперативи були об'єднані в Ревізійний союз українських кооперативів [36, с. 578–579].

У кінці 1932 р. у *РН* вперше надрукована стаття про історію українського кооперативного руху [40, с. 1–2], а після цього часто подавалась інформація й вісті про їхню діяльність [21, с. 2], про діяльність «Маслосоюзу» — центрального українського молочного кооперативу [7, с. 3], про кооператив селян «Сільський господар», який допомагав селянам практичними порадами в раціональному обробітку землі й забезпечуванні сільськогосподарськими машинами, насінням тощо [17, с. 3]. Докладно описуючи діяльність українських кооперативів автори статей у *РН* намагалися показати, як добра господарська організація приносить велику користь і всім їхнім членам, і цілій спільноті русинів/українців у Галичині, і це мало бути прикладом для русинів у Югославії, як треба зорганізуватись для кращого господарювання та швидшого економічного й суспільного розвитку [10, с. 2].

У *РН* була опублікована інформація про намір Української нафтової індустрії у Львові взяти у свої руки експлуатацію джерел нафти, щоб таким чином її розвиток у Галичині став вагомим рушієм економічного й суспільного життя українців [20, с. 2].

Михайло Фірак у статті «Нашо у Галичині» досить докладно описує господарську ситуацію русинів/українців у Галичині. За його словами, там постійно відчувається брак землі та велике безробіття. Багато людей хоче емігрувати, або шукає роботу в інших країнах. За міркуванням автора русини в Югославії живуть у кращих економічних умовах, ніж русини/українці в Польщі, тому могли б набагато більше підтримувати жертвами своє РНПД [61, с. 1].

Хоча русини Югославії ніколи не були церковноправно об'єднані з греко-католиками Галичини й Польщі, у цій сфері їхні відносини були дуже близькими. У цьому велика заслуга належить о.Гавриїлу Костельнику, який ціле своє священицьке й творче життя пережив у Львові, але одно-

часно користувався найбільшим авторитетом серед русинів Югославії як їхній передовий письменник, лінгвіст, історик, філософ і теолог [44], та Дионісію Няраді, єпископу Крижевської єпархії (до якої належали русини в Югославії), котрий тісно співпрацював із митрополитом Андреем Шептицьким. Також, на той час у Львові в Духовній академії навчалися студенти-русини Крижевської єпархії.

Із приводу 25-річниці митрополита А. Шептицького у *РН* опубліковано три тексти: про відзначення 25-річниці А. Шептицького на чолі Галицької митрополії [25, с. 2], докладніше про його життя та діяльність [48, с. 2]. Ювілею митрополита присвячено текст і у *РК* за 1927 р. [28, с. 126–129].

На свято св. Йосафата 1927 р. у соборі св. Юра у Львові богослужіння відправляли представники русинів із Югославії: служив єпископ Д. Няраді, диаконував Г. Костельник, а асистували студенти-богослови Максиміліян Буїла та Георгій Дудаш [64, с. 3].

Митрополит Андрей Шептицький 1928 р. відвідав русинів і українців у Югославії у супроводі єпископа Д. Няраді в Руському Керестурі [68, с. 1–2] та Шиді [12, с. 3]. У газеті 1932 р. опублікована вістка про урочисте відкриття в Богословській академії у Львові пам'ятника митрополиту А. Шептицькому [42, с. 3].

Під час голодомору на Україні 1933 р. у *РН* надруковано звернення митрополита А. Шептицького й греко-католицьких єпископів до віруючих, щоб голодуючим помагали молитвою й іншими добрими ділами християнського життя, бо більшовицька влада не дозволяла надсилати голодуючим харчі [11, с. 1–2].

У 1936 р. у *РН* опубліковано кілька текстів про відзначення 70-річниці життя митрополита А. Шептицького [60, с. 1] та його *Послання* проти більшовизму.

Завдяки старанню митрополита А. Шептицького у Львові 1938 р. відкрито український шпиталь, бо українців неохоче приймали в польські державні шпиталі [16, с. 1]. 10 квітня відбулося його урочисте освячення. Шпиталь збудовано жертвами митрополита й цілого українського народу в Польщі [22, с. 1].

Восени 1939 р., коли більшовики захопили Галичину, у *РН* було опубліковано кілька текстів, в яких автори описували злидні, які настали [23, с. 1; 13, с. 1; 9, с. 4]. У газеті опублікована звітка про ув'язнення більшовиками митрополита А. Шептицького [1, с. 1]. На початку 1940 р. у *РН* опубліковано репортаж одного русина з Югославії, який до 28 листопада 1939 р. був у Галичині й досить докладно описував тамтешню ситуацію [2, с. 2–3]. На початку 1941 р. у *РН* опубліковано текст про масові депортації українців із Галичини [10, с. 2–3].

Тематика русинів/українців Галичини й взагалі Польщі була часто присутня на сторінках видань РНПД. У тижневику *РН* тексти досить часто

не підписувались, це були переважно короткі повідомлення, в яких не наводилось джерело інформації. Авторами підписаних текстів найчастіше були греко-католицькі священники Михайло Фірак і Михайло Черняк, обидва за походженням галичани. Очевидно, вони найкраще орієнтувалися в даній проблематиці та для них було важливо, щоб русини в Югославії були добре ознайомлені зі ситуацією русинів/українців Галичини, Польщі та ширше — і Радянської України. Деякі тексти з цієї проблематикою підписували й русини з Югославії: Сильвестер Саламон, Ілько Крайцар, Дионісій Нярді та інші.

Слід зазначити, що РНПД намагалося у своїх виданнях надавати інформацію про всі сфери господарського й суспільного життя русинів/українців Галичини й Польщі, щоб у русинів Югославії виховувати й посилювати відчуття єдності з русинами/українцями їхньої давньої Батьківщини. Дуже часто такі тексти мали за мету стати прикладом господарського життя, кооперативного руху чи описами різних культурних, політичних і національних подій і маніфестацій русинів/українців Галичини й Польщі, впливати на розвиток господарського та суспільного, передусім культурно-освітнього й національного життя русинів у Югославії.

Список літератури

1. [АНОНІМ]: *Большевици заварли митроп. А. Шептицького*. Ін: *Руски новини*, 41/1939, Руски Керестур, с. 1.
2. [АНОНІМ]: *Большевици у Галичини*. Ін: *Руски новини*, 2, 3/1940, Руски Керестур, с. 2–3.
3. [АНОНІМ]: *† Василь Стефаник*. Ін: *Руски новини*, 49/1936, Дяково, с. 1.
4. [АНОНІМ]: *Вири и церква под большевиками у Галичини*. Ін: *Руски новини*, 5/1939, Руски Керестур, с. 2–3.
5. [АНОНІМ]: *Дзень 22. януара*. Ін: *Руски новини*, 4/1937, Руски Керестур, с. 1.
6. [АНОНІМ]: *Живот под большев. Владу у Галичини*. Ін: *Руски новини*, 4/1939, Руски Керестур, с. 2–3.
7. [АНОНІМ]: *Маслосоюз*. Ін: *Руски новини*, 15/1933, Дяково, с. 3.
8. [АНОНІМ]: *Надгробни споменик Франкови*. Ін: *Руски новини*, 21/1933, Дяково, с. 2.
9. [АНОНІМ]: *Львов под большевиками*. Ін: *Руски новини*, 39/1939, Руски Керестур, с. 4.
10. [АНОНІМ]: *Моц наших кооперативох*. Ін: *Руски новини*, 24/1936, Дяково, с. 2.
11. [АНОНІМ]: *Нашо владики за гладних на Україне*. Ін: *Руски новини*, 31/1933, Дяково, с. 1–2.

12. [АНОНІМ]: *Одлични госци у Шидзе*. In: *Руски новини*, 33/1928, Нови Сад, с. 3.
13. [АНОНІМ]: *Под владу большевикох*. In: *Руски новини*, 39/1939, Руски Керестур, с. 1.
14. [АНОНІМ]: *Преслава М. Шашкевича*. In: *Руски новини*, 34/1936, Дяково, с. 1.
15. [АНОНІМ]: *Рочніца шмерци Вячеслава Липинского*. In: *Руски новини*, 26/1932, Дяково, с. 1.
16. [АНОНІМ]: *Руски шпиталь у Львові*. In: *Руски новини*, 5/1938, Руски Керестур, с. 1.
17. [АНОНІМ]: *Сільський господар*. In: *Руски новини*, 15/1933, Дяково, с. 3.
18. [АНОНІМ]: *Сторочніца перебузенья Галицкей Жеми*. In: *Руски новини*, 32/1937, Руски Керестур, с. 1–2.
19. [АНОНІМ]: *Торжество Маркияна Шашкевича*. In: *Руски новини*, 33/1933, Дяково, с. 2.
20. [АНОНІМ]: *Українська Нафтова Индустрія*. In: *Руски новини*, 14/1936, Дяково, с. 2.
21. [АНОНІМ]: *Українски кооперативи (задруги) у Польскей*. In: *Руски новини*, 2/1933, Дяково, с. 2.
22. [АНОНІМ]: *Українски шпиталь*. In: *Руски новини*, 15/1938, Руски Керестур, с. 1.
23. [АНОНІМ]: *Цала Галичина под владу московских большевикох*. In: *Руски новини*, 38/1939, Руски Керестур, с. 1.
24. [АНОНІМ]: *Школи под большевиками*. In: *Руски новини*, 6/1939, Руски Керестур, с. 2.
25. [АНОНІМ]: *Ювильей митроп. Шептицкого*. In: *Руски новини*, 60/1926, Нови Сад, с. 2.
26. [АНОНІМ]: *Ювильей просвити у Львові*. In: *Руски новини*, 10/1938, Руски Керестур, с. 2.
27. [АНОНІМ]: *Як большевики вивозжа наш народ з Галичини*. In: *Руски новини*, 10/1941, Руски Керестур, с. 2–3.
28. БИНДАС, Д. [Ред(актор)]: *25. Рочни ювильей Митрополити дра Андрея Шептицкого*. In: *Руски календар 1927*, Руски Керестур, с. 126–129.
29. ГНАТЮК, В.: *Етнографичні матеріали з Угорської Русі, т. I–V*. In: *Руске слово*, Нови Сад 1985–1988.
30. ДУЛИЧЕНКО, Д. А.: *О єдним жридлє у вязи исторії югославянских Руснакох у XVIII и XIX вику*. Шветлосц, 2, In: *Руске слово*, Нови Сад 1972, с. 159–166.
31. ЖИРОШ, М.: *Три миграції Русинок на територію неішкайшей Югославії*. *Руски календар 1992*. In: *Руске слово*, Нови Сад 1991, с. 64–70.
32. ІВАНИЧУК, Р., КОМАРИНЕЦЬ, Т., МЕЛЬНИК, І., СЕРЕДЯК, А.: *Нарис історії «Просвіти»*. Просвіта, Львів — Краків — Париж 1993.

33. КОСТЕЛНИК, О.: *Допис. 25-рочниця метропоитованя дра Андрея грофа Шептицького*. In: *Руски новини*, 69/1926, Нови Сад, с. 3–4.
34. КОСТЕЛЬНИК, Г.: *Liber memorabilium грекокатоліцкей парохії бачКерестурскей*. Союз Руснацох и Українцох Югославії, Нови Сад 1998.
35. ЛИТВИН, В.: *Історія України (у 3-х томах). Том III*. Видавничий дім «Альтернатива», Київ 2005.
36. МАГОЧІЙ, П.-Р.: *Україна. Історія її земель та народів*. Видавництво В. Падяка, Ужгород 2012.
37. МУШИНКА, М.: Володимир Гнатюк. Життя та діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. In: *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*, Париж — Нью Йорк — Сідней — Торонто 1987.
38. МУШИНКА, М.: *Листування Г. Костельника з В. Гнатюком*. Шветлосц, 3, In: *Руске слово*, Нови Сад 1967, с. 161–177.
39. МУШИНКА, М.: *Зв'язки Володимира Гнатюка з югославськими русинами*. Шветлосц, 3/1971, In: *Руске слово*, Нови Сад, с. 221–239.
40. Р. С.: *Українськи кооперативни рух*. In: *Руски новини*, 49/1932; 50/1932, Дяково, с. 1.
41. РАМАЧ, Ј.: *Прилог историографији о Русинима у Јужној Угарској од краја XVIII до почетка XX века: Русини у штампі и другим публикацијама о самима себи*. In: *Извори о историји и култури Војводине*, Зборник радова, Филозофски факултет Нови Сад — Одсек за историју, Нови Сад 2009, 403–424.
42. САЛАМОН, С. [С. С.]: *Маркиан Шашкевич (1811–1843)*. In: *Руски новини*, 33/1936, Дяково, с. 1–2.
43. САЛАМОН, С.: *Пам'ятник митрополита Кир Андрея Шептицького*. In: *Руски новини*, 42/1932, Дяково, с. 3–4.
44. САЛАМОН, С.: *Рідна школа*. In: *Руски новини*, 1/1933, Дяково, с. 3–4.
45. ТАМАШ, Ю.: *Гавриїл Костельник медзи доктрину и природу*. In: *Руске слово*, Нови Сад 1986.
46. ФИРАК, М. [–АК]: *Борба Русиных у Польскей за свою школу*. In: *Руски новини*, 74/1926, Нови Сад, с. 1.
47. ФИРАК, М.: *† Владимир Гнатюк*. In: *Руски новини*, 97/1926, Нови Сад, с. 1.
48. ФИРАК, М.: *Главна схадзка «Рідней школи»*. In: *Руски новини*, 18/1933, Дяково, с. 1.
49. ФИРАК, М. [–ак]: *Двадцетпейцрочни юбилей Митрополита Шептицького*. In: *Руски новини*, 66/1926, Нови Сад, с. 2.
50. ФИРАК, М.: *Иван Франко*. In: *Руски новини*, 86/1926, Нови Сад, с. 1–2.
51. ФИРАК, М. [М. Ф.]: *Митрополит Шептицьки (3 нагоди 70-рочниця живота)*. In: *Руски новини*, 31/1935, Дяково, с. 1.
52. ФИРАК, М.: *Нашо у Галичини*. In: *Руски новини*, 9/1938, Руски Керестур, с. 1.
53. ФИРАК, М.: *Огляд подійох у швецє за 1938–1939. рок. Большевики заняли Галичину*. In: *Руски календар 1949*, Руски Керестур, с. 183.

54. ФИРАК, М. [-ак]: *Поляци недаю Русином университет*. In: *Руски новини*, 65/1926, Нови Сад, с. 3.
55. ФИРАК, М.: *Преслава св. Йосафата у Львові*. In: *Руски новини*, 49/1927, Нови Сад, с. 3.
56. ФИРАК, М. [-ак]: *Ювильей Богдана Лепкого*. In: *Руски новини*, 45/1932, Дяково, с. 3.
57. ЧЕРНЯК, М. [М. Ч.]: *Даскельо слова о вельким Товариству «Просвита» у Львові*. In: *Руски календар 1926*, Руске народне просвітне дружтво, Руски Керестур, с. 55–57.
58. ЧЕРНЯК, М. [К(апелан)]: *Державни виберанки у Польскей и Русини*. In: *Руски новини*, 24/1928, Нови Сад, с. 2–3.
59. ЧЕРНЯК, М. [К(апелан)]: *Приход Високих Достойникох до Руского Керестура*. In: *Руски новини*, 32/1928, Нови Сад, с. 1–2.
60. ЧЕРНЯК, М. [К(апелан)]: *Рідна школа*. In: *Руски новини*, 6/1928, Нови Сад, с. 2–3.
61. ЧЕРНЯК, М. [К(апелан)]: *Русини у Галиції*. In: *Руски новини*, 15/1928, Нови Сад, с. 1–2.
62. ЧЕРНЯК, М. [К(апелан)]: *60 рочни ювильей «Просвити» у Львові*. In: *Руски новини*, 44/1928, Нови Сад, с. 2.

The Publications of the Ruthenian National Educational Society in Yugoslavia on the Galician Ukrainians (1921–1941)

Janko Ramač

In the period between the two world wars, the Ruthenian National Educational Society was a leading cultural, educational and national organization of the Yugoslav Ruthenians. In its publications, the weekly newspaper *Ruski novini* (The Ruthenian Newspaper) and its annual book *Ruski kalendar* (The Ruthenian Calendar) one could read the news, information and articles on the Ruthenians/Ukrainians in Galicia and generally in Poland. Those texts not only informed Yugoslav Ruthenians on the economic and social life of the Ruthenians/Ukrainians of Galicia and even Poland, but did much more than that: they showed them that even in very inconvenient political and social circumstances, it was possible to be well organized and wisely involved in the economic, cultural, educational, religious and national life. At the same time, those texts had a great influence on arousing and strengthening the national awareness of the Yugoslav Ruthenians and on creating their feeling as a part of the Ukrainian people.

Key words: Yugoslav Ruthenians, the Ruthenian National Educational Society, *Ruski novini*, *Ruski kalendar*, Ukrainians in Galicia.

Издания Русинского народного просветительского общества в Югославии об украинцах в Галичине (1921–1941)

Янко Рамач

В межвоенный период Русинское народное просветительское общество было ведущей культурно-просветительской и национальной организацией русинов в Югославии.

вии. В его изданиях — еженедельнике «Руски новини» и ежегоднике «Руски календар» — часто публиковались известия, данные и статьи о русинах/украинцах Галичины и Польши вообще. Эти тексты не только знакомили русинов Югославии с экономической и общественной жизнью русинов/украинцев в Галичине и Польше, но и более того: указывали им, как и в очень невыгодных политических и социальных условиях можно хорошо организовать и умело действовать в экономической, культурно-просветительской, религиозной и национальной сферах жизни. В то же время такие тексты имели большое влияние на пробуждение и укрепление национального сознания русинов в Югославии и формирование ощущения их принадлежности к украинскому народу.

Ключевые слова: русины Югославии, Русинское народное просветительское общество, Руски новини, Руски календар, украинцы Галичины.

Зоя Рожченко

Листи до невідомого

Статтю присвячено дослідженню невідомих науці листів видатних діячів української культури Михайла Павлика, Софії Русової, Марії Грінченко, Михайла Лобача та Євгена Тимченка за період 1906–1912 рр.; автором здійснена спроба ідентифікації адресата як Дмитра Яворницького.

Ключові слова: національно-демократичний, поступовець, Перша Державна Дума, тижневик «Український вісник», ворог народу.

Розбираючи після смерті моєї хрещеної матері валізу книжок, я натрапила на книжечку в брунатній палітурці. Дивувало, що на обкладинці не зазначалося ні назви, ні імені автора. Розгорнувши її, я злегка розгубилася. То були дбайливо зшиті поживклі листи. Торкатися чужого приватного листування — як підглядати в шпарину, однак відкласти зшиток теж рука не здійснювалася. Було зрозуміло, що листи зберігали як велику цінність. Вони були незвичні: на цупкому папері з водяними знаками, однакового формату, оправлені в палітурку, на кожному листі проставлено інвентарний номер. Одні листи, на найгарнішому папері, — акуратно занизані дрібним, нерозбірливим почерком, інші — написані розгонисто, впевнено, так, що аж чорнило бризкало з-під пера, ще кілька листів — охайні, каліграфічні, наче вчителька дітям прописи готувала, а от кілька листів — ніби від її учня-бешкетника, трохи недбалі, із нерівними рядками, і папір наче промокальний, літери розплилися. Один лист було написано на папері з чорними берегами. Швидше за все, ті папери мали характер офіційного листування. Чому їх так ретельно зберігали? Затамувавши подих, стала придивлятися до них уважніше. Вони охоплювали період від 1906 до 1912 року.

Майже всі листи починалися звертанням: «Високоповажаний добродію!» Були серед них і просто записки з двох-трьох рядків. Усі листи, крім одного, були написані українською мовою, і лише один, жалобний, — російською. Нічого дивного в тому немає, якщо не знати, кому належав знайдений зшиток. Родина моєї хрещеної матері, Романової Надії Петрівни, походила з російського дворянства. Дід її по матері, Антипов Михайло Олексійович, мав ранг надвірного радника й служив у Санкт-Петербурзі. До Києва був змушений переїхати з родиною за порадою лікарів, коли дружина захворіла на сухоти. Батько, Романов Петро Михайлович, був родом

із Іванова (колишній Іваново-Вознесенськ), навчався на бухгалтера в Києві в буремному 1918 році, якось здобувши довідку про своє селянське походження. У це важко повірити, бо був гарним художником-портретистом з академічним вишколом. У родині передавалася легенда, що в Києві Петро Михайлович намагався врятуватися від переслідувань більшовиків. Дивний спосіб утечі. Однак тоді в Радянському Союзі явище так званої внутрішньої еміграції було дуже поширене: москвичі переховувалися від репресій на Далекому Сході, кияни — у Москві, одесити — у геолого-розвідувальних партіях у Сибіру. Петро Михайлович Романов не врятувався, оскільки в 1940 році, працюючи бухгалтером, він накинув на шию зашморг, написавши в передсмертній записці: *«Не судить мене строго. Адже врешті-решт навіть вороги мої не можуть сказати, що я був поганою людиною»*. До Михайла Антипова чи Петра Романова в листах не могли звертатися українською мовою. Кому належали ці листи? Оскільки адресат залишався невідомим, довелося звернути увагу на підписи. Тут мені перехопило подих: Михайло Павлик, Софія Русова, Марія Грінченко, Михайло Лобач, Євген Тимченко. Легендарні імена видатних діячів української культури. Офіційна влада впродовж десятиліть силувалася винищити їх із людської пам'яті. Лише згадка про знайомство з такими людьми, як Софія Русова чи Євген Тимченко наражала на небезпеку владних репресій, оскільки автоматично записувала до кола «українських націоналістів» та «ворогів народу». Адже саме за подібними звинуваченнями був заарештований і позбавлений волі видатний науковець і перекладач Євген Тимченко, який, щоправда, свою приналежність до будь-якої організації вперто заперечував, що на якийсь час і врятувало йому життя. Листи могли слугувати матеріальним доказом причетності до цілої групи антидержавних заколотників. Це автоматично тягло за собою смертний вирок для всіх членів групи. Легше було знищити ці листи: викинути, спалити, врешті-решт відмовитися приймати на зберігання. Отже, можна було зрозуміти, що передав ці листи до родини Романових хтось дуже близький. Але хто саме підмовив у скрутні часи на додатковий ризик жінку з неповнолітньою дитиною? Адже маючи дворянське походження й все своє життя проживаючи на одному місці, вони теж залишалися для радянської влади підозрілим ворожим елементом. Остання ланка встановлювалася досить просто: вірогідніше за все, це була Інна Кульська, племінниця Ніни Михайлівни й двоюрідна сестра Надії Петрівни, старша за свою кузину на 15 років. Зараз мало хто пам'ятає дитячу письменницю, яка писала невибагливі віршики про бджілок, піонерів та колгоспників-трактористів. Однак не все так просто. Інна Костівна Кульська народилася в 1909 році в Петербурзі й походила з освіченої родини: її батько був журналістом і поетом, а мати вчителькою. Можна зрозуміти, що простота й невибагливість дитячих віршиків Інни Кульської також були різновидом внутрішньої еміграції. І все одно залишалося питання: кому були адресовані ці

листи? Виникали й нові питання: хто так прагнув зберегти ці листи й чому? Треба було уважно ознайомитися з їхнім змістом. Найбільше листів було написано Михайлом Павликом, палким послідовником Михайла Драгоманова в питаннях українського державотворення. М. Павлик став одним із засновників Української радикальної партії, разом з І. Франком поклав початок українській журналістиці національно-демократичного спрямування. У багатьох зі знайдених листів М. Павлика йшлося про підготовку ним до видання кореспонденції та творів Михайла Драгоманова в періодичній українській пресі. Крім суто ділових питань видання наукової та епістолярної спадщини вчителя, М. Павлик жваво цікавиться різноманітними громадсько-політичними та культурними подіями, що відбувалися на той час в Україні. Він реагує на скликання, а потім розпуск російської Першої Державної Думи, участь в її роботі та громадську позицію послів (депутатів) від України. Обговорює знайомих. Характеристики, які він дає Іванові Франку та Михайлові Грушевському, далекі від захопливих. Однак і самому Михайлові Павлику доводиться виправдовуватися, поставши перед Франковими звинуваченнями в махінаціях із коштами, призначеними для видання праць Драгоманова. М. Павлик реагує з гостротою й болем, звітуючись за кожну копійку: *«Така служба у земляків, — тяжкі відносини з ними, ба з найближчими з них — тяжчі, ніж з ворогами — нехай бог боронить від такого всяке створіння на світі, не виключаючи й гадини!»* Таким чином, корифеї української культури постають у цих листах не богами та героями, а звичайними людьми зі своїми вадами: вони гніваються, ображаються, пліткують, бувають несправедливими, упередженими та марнославами. Через те, що в певний період свого життя М. Павлик був пропагандистом соціалістичних ідей, у радянській історіографії він оцінювався цілком прихильно. Однак у знайдених листах Михайла Павлика згадано величезну кількість прізвищ, і деякі з них могли становити серйозну небезпеку тому, хто ці листи в себе зберігав. Небезпеку становила й негативна оцінка канонізованих радянською владою постатей І. Франка та М. Грушевського.

Декілька листів були написані Софією Русовою. У Чехії повинні знати цю видатну жінку, життєвий шлях якої закінчився в Празі. Софія Федорівна Ліндфорс народилася в Російській імперії у французько-шведській родині. Її батько був військовим, тривалий час перебував на службі в Омську, де одружився з дочкою генерал-губернатора Ганною Жерве. Софія народилася на Україні, коли батько вийшов у відставку, і пізніше проживала в Києві, увійшовши в українське патріотичне середовище Лисенків-Старицьких. На зібраннях членів українського гуртка Старої (Київської) Громади вона познайомилася з Олександром Русовим, росіянином, народженим у Костромській губернії. У 1874 році Софія й Олександр переїхали до Петербурга, де чоловік працював земським статистом. Якийсь час подружжя проживало в Одесі, потім знову повернулося до Петербурга.

Саме на другий петербурзький період і припадають знайдені листи Софії Русової. Усі вони не датовані, але в них з'являється надзвичайно важлива для подальших пошуків зачіпка — ім'я адресата. Так само, як і Михайло Павлик, Софія Русова виявляє до нього величезну пошану та щирість. Звати цього чоловіка Дмитром Івановичем, і вже очевидно, що він дуже активний і авторитетний в українських колах громадський діяч. Лише в чотирьох листах Софії Русової згадано двадцять прізвищ їхніх спільних знайомих, серед них видатний російський письменник, українець В. Г. Короленко; історик і правознавець, петербурзький академік М. М. Ковалевський; антрополог та етнограф Ф. К. Вовк; професор філології, представник Харківської школи, заснованої О. О. Потебнею, Д. М. Овсяннико-Куликовський; посли (депутати) Державної Думи першого скликання від України І. Л. Шраг та В. М. Шемет. Софія Русова ділиться з Дмитром Івановичем своїми планами та ідеями стосовно видання «Українського Вісника», згадуваного у своєму листі також і М. Павликом. Цей громадсько-політичний та економічний тижневик, орган української парламентарної громади, що виходив російською мовою у Петербурзі від 21 травня до 7 вересня 1906 року, став справжньою подією українського громадського життя. Із першої записки Софії Русової стає зрозуміло, що її адресат — людина дуже мобільна. Ось він перебуває в Петербурзі, але може поїхати до Києва або Катеринослава. Дмитро Іванович... Катеринослав... Чи це часом не Дмитро Іванович Яворницький [1], [3] славетний український історик та археолог? Якщо таке припущення правильне, стає зрозуміло, чому так ретельно зібрані та інвентаризовані усі листи! Ясно, що фанатичний збирач старовини ставився до кожного папірця як до коштовного свідчення швидкоплинного часу. Яворницький чудово усвідомлював, що прості речі, до яких сучасники ставляться з легковажною недбалістю, можуть стати скарбом. Поза сумнівом, саме така людина могла переконати, що подібні дрібнички слід зберігати для нащадків. От, наприклад, лист Марії Грінченко, яка півроку тому поховала чоловіка й переїхала до нового помешкання, вказавши свою нову адресу в Києві на Паньківській: *«Чи немає в Катеринославі такого маляра, щоб ілюстрував українську книжку? Може, через кілька день змогли б вислати Вам «Брат на брата». Чи гарне помешкання маєте? Чи тепле? У нас 11° або 12°. А ще як і морозів більше 7° не було»*. Жінка думає не про те, як купити дрова, не оплакує свою вдовину долю, а міркує над тим, як видати гарну українську книжку!

Викликає щемний сум офіційний лист Михайла Дем'яновича Лобача, який поховав у місті Нальчику на Кавказі дружину й звертається до Дмитра Івановича як до земляка-українця, єдиного, хто може надіслати друківані матеріали про вшанування її пам'яті: *«Я прожив з М. О. близько 36 років і єдиною втіхою в моїй гіркій самотності є публічне вшанування пам'яті моєї дорогої небіжчиці як громадського діяча»*. Дружина Михайла Дем'яновича Марія,

більш відома як українська письменниця Марко Вовчок, була матір'ю його товариша й старшою за свого другого чоловіка на 17 років. Часто в біографічній літературі М. Д. Лобач-Жученко згадується як дрібний чиновник-невдаха, що добре прилаштувався в променах жінчиної слави. Майже нікому не відомо, що заради неї він покинув кар'єру морського офіцера та всиновив її онука, незаконнонароджену дитину її сина, свого друга. У листі до Дмитра Івановича написано: *«До 10 листопада я виїду до Петербурга і буду зимувати в сина»*. Більше дітей у подружжя Лобачів не було. Не змінив ходу історії цей скромний вчинок непомітного чиновника, який так любив свій домашній затишок. Чи, може, все ж таки змінив, надавши можливості талановитій жінці голосно заявити про себе, займатися власною творчістю, ставши прикладом для інших?

Останніми у зшитку розміщено листи Євгена Тимченка, талановитого філолога, одного зі збирачів славетного «Словника Грінченка» й перекладача карело-фінського епосу «Калевала». Із кореспонденції стає зрозуміло, що Тимченко катеринославський земляк Дмитра Івановича, напевно, самотній і безпритульний, як перекотиполе: народився в Полтаві, жив у Петербурзі, Києві та Катеринославі, мріяв осісти в Києві. Із листів видатного науковця видно, що він змушений заощаджувати навіть на поштовому папері найгіршої якості. Листи Євген Костянтинович надіслав із Варшави, де він влаштувався на роботу, однак його весь час переслідують безгрошів'я та проблеми, пов'язані з випискою з попереднього місця проживання в Катеринославі, і він аж у кількох листах звертається по допомогу до свого земляка. Дмитро Іванович зберіг для нащадків це фантастичне свідчення нездоланного вітчизняного чиновницького хабарництва. Із відчайдушного листа Є. К. Тимченка від 29 листопада 1910 року: *«Річ у тому, що ще 1-го ноября за № 597 прогімназія Ковальського удалася до пристава IV части з ,отношенієм', щоб він подав ,справку', коли Є. К. Тимченко ,Выбыл из Екатеринослава'. Справку цю зробити — діло ½ години максимум, але вже місяць минув, а ніякої справки й досі нема. Я просив Вас листом зробити мені таку ласку, поторопити' пристава. Коли Ви мого листа дістали, то я певен, що Ви ,торопили', але з цього, як знати, нічого не вийшло. Але мені, як то кажуть, до зарізу треба ця справка, бо я можу опинитися у дуже критичному стані швидко»*. У таких умовах, сидючи у Варшаві як сорока на кілочку, не знаючи, яким буде завтрашній день, Євген Тимченко мусить займатися підготовкою до складання магістерських іспитів у Києві. А він уже не хлопчик, йому за 40 років. Подальша доля вченого покаже, що це був найкращий, найспокійніший період його життя...

Зібрані та збережені Дмитром Івановичем листи є цінними історичними документами, які становлять собою матеріали для майбутнього вивчення та осмислення істориками та філологами. Особисто мене вразив громадський темперамент Михайла Павлика. Із ним можна погоджуватися

або не погоджуватися, але важливо одне: беззаперечно демократичний спосіб мислення й поведження цієї людини, яка за свої ідеї була покарана ув'язненням, але не скотилася до визнання бунту й анархії як єдино можливого способу спротиву. Навіть ображаючись і гніваючись, Михайло Павлик, селянський син, поводить себе гідно й поважає опонентів, кидаючи їм звинувачення, але не принижуючи їхньої людської гідності. Ось лише два фрагменти листа від 27 травня 1906 року: *«Я в своїм житті бачив чимало російських екземплярів — усяких націй — і то людей, що зачисляли себе до цвіту інтелігенції, — і в цих людей не бачив я й піни почуття законності — в найпоступовішим розумінні; се були типи беззаконників-самовільників — зовсім під пару жандармам, лише хіба з тою різницею, що самовольствували в ім'я народного добра або й науки; а тамті, в ім'я царя й отечества. Ви могли би й тепер побачити друковані документи на те, — але я Вам наведу лише один примір, у 1877 р., коли то найчільніший революціонер С. Ястремський сказав мені: „Помилуйте! Да какая же у вас Конституция, если даже полицейского в морду бить нельзя?!“. В морду бить противника буквально й переносно ось клич дуже багатьох із тих, що побиваються нібито за політичну волю. Сей рис серед суспільності найнебезпечніший для дійсної волі, а він переведеться дуже не зараз. Ми, українці, були б найближчі політичній волі, якби той рис задавили в собі найшвидше! На жаль, на се нема надії...»*. Цьому листу понад 100 років, але сказане тоді цілком дотичне й до нашого сьогодення. І найголовніше: *«Простіть за різкий тон остатку листа — я хорий, та й таки наболіло в моїй душі. Та не лишайте мене без вісток: Ви ж тепер одинокі кільце моєї зв'язі з Російською Україною — нехай буде благословення її ім'я!»* (Жирний курсив мій — З. Р.).

Ще одна дуже важлива риса знайдених документів — інформація, закладена «поміж рядками». Ні, тут не йдеться про спосіб шифрування повідомлень, так звану «Езопову мову». Свої рядки в листи дописала історія. Намагаючись розібратися в прізвищах згаданих у них людей, я готувала довідковий апарат до майбутнього видання. У листах названо близько 50 осіб, 40 із них вдалося ідентифікувати. Майже половина зі встановлених осіб або офіційно була визнана ворогами народу й засуджена на смерть чи до тривалих термінів ув'язнення, або змушена до еміграції, як зовнішньої, так і внутрішньої [2]. Лише кілька прізвищ із листів Михайла Павлика та Софії Русової, фактично це жакливій мартиролог: **Юліан Бачинський** у 1935 р. був засуджений до 10 років і помер 6 червня 1940 р. в таборах; **Георгій Вебер**, відбуваючи покарання в Наримському окрузі в с. Каргасок, був повторно заарештований і звинувачений як «член контрреволюційної кадетсько-монархічної та есерівської організації» і розстріляний 27 серпня 1937 р.; **Євген Вировий** після закінчення Другої світової війни уникнув арешту, вистрибнувши з вікна своєї квартири в Празі і заподіявши собі смерть, **Агатангел Кримський** у 1942 р. помер у лазареті Кустанайської загальної тюрми № 7;

Володимир Науменко був заарештований 7 липня 1919 р. ЧК, протягом 24 годин засуджений та розстріляний за так звану «контрреволюційну діяльність», **Максим Славінський (Славинський)** у віці близько 80 років був затриманий контррозвідкою Радянської армії в Празі й помер у в'язниці в ніч з 23 на 24 листопада 1945 р.

Можна помітити, що серед діячів українського національного руху, які віддали своє життя за національно-демократичні ідеї, дуже багато неукраїнців. Це й подружжя Русових, і петербурзький німець Вебер, і кримський татарин Кримський. Власне український рух формувався насамперед як демократичний і вже потім як національний. Саме цю ідею висловлював Михайло Павлик, а тому українські емігранти були гаряче підтримані в Чехії, знайшовши тут свою другу батьківщину. Софія Русова із сином Юрієм, Євген Вировий, Максим Славінський, — це видатні діячі української еміграції, які стали відомі й у Чехії своїми науковими доробками [2].

Імена та ідеї усіх цих людей намагався зберегти для історії Дмитро Іванович Яворницький — для мене немає вже жодного сумніву, що це був саме він. Цю особу легко ідентифікувати за згадками дописувачів про його життя, наукову та громадську роботу в Катеринославі, Петербурзі, Києві, а також про його конкретні справи, що теж названі в цих листах.

Зараз мені хотілося б зберегти в пам'яті людей імена та обличчя Романової (у дівочтві Антипової) Ніни Михайлівни та Романової Надії Петрівни, росіянок, які впродовж 75 років дбайливо зберігали (і таки зберегли!) в себе вдома в центрі Києва світлу пам'ять про українців, правдивий цвіт нації, людей, чиї імена впродовж багатьох років були умисно запламовані. Це було дуже нелегко. Слабкі й немічні жінки в будь-яку мить самі могли постраждати, і тому ніхто не зміг би піддати їх осуду за те, що вони позбулися важливих доказів звинувачення, просто викинувши листи на смітник, або спаливши їх (як вони зробили з багатьма власними документами). Дбайливі українські господині знають ще й про іншу небезпеку: папірці, припалі пилом, пожовклі, засиджені мухами, тарганами та поточені мишами в старому будинку, псують зовнішній вигляд маленької оселі, а також забирають місце у корисних речей — гарних сервізів і красивої білизни. Ці листи могли викинути як непотріб, забувши про них і наводячи лад у домі. Однак цього не сталося. Саме на часі їхня поява із небуття та їхнє оприлюднення. Події, які проживали й проживаємо тепер в Україні, схожі на ті, про які йдеться в листах. Дмитро Іванович Яворницький добре знав, що робить, зберігаючи пам'ять про невинно засуджених і вбитих, про безглуздо пролиту людську кров, про переслідування за ідею й масовий терор, про ув'язнення десятків тисяч людей та еміграцію сотень їх тисяч. 16 квітня 2015 року, коли я закінчувала цю статтю, у столиці незалежної України серед білого дня біля власного будинку було розстріляно українського журналіста й письменника Олеса Бузину. Він говорив неприємні речі й бага-

тьом не подобався. Він взагалі був неприємною людиною. І в останньому своєму інтерв'ю за два дні до смерті знову говорив неприємні речі. Але він нікого не вбивав і не закликав убивати. Якщо він вчинив злочин проти держави, суспільства або конкретної особи, це треба було довести в законний спосіб, а потім засудити його як злочинця. Як застереження долинає з початку минулого століття голос Михайла Павлика: *«В морду бить 'противника буквально й переносно ось клич дуже багатьох із тих, що побиваються нібито за політичну волю. Сей рис серед суспільності найнебезпечніший для дійсної волі, а він переведеться дуже не зараз»*.

Авторка висловлює щиру подяку пані Галині Мироновій та панові Богдану Зілінському, які десять років тому вперше ознайомили її з основними засадами чеського демократичного суспільства та місцем у ньому представників української діаспори. Ця стаття стала можливою лише завдяки науковій праці та громадській діяльності видатних українців Чехії.

Список літератури

1. АБРОСИМОВА, С. В., ПАРАМОНОВ, А. Ф.: *Дмитро Яворницький та його родовід*. Харківський приватний музей міської садиби, Харків 2009.
2. ЗІЛІНСЬКИЙ, Б.: *Українці в Чехії і Моравії. Стислий нарис історії*. Прага 2002.
3. ШАПОВАЛ, І. М.: *В пошуках скарбів: Документальні оповідання*. Дніпро, Київ 1983.

Some Letters to an Unknown Friend

Zoia Rozhchenko

The article deals with some unknown letters of the famous Ukrainian writers and publicists Myhailo Pavlyk, Sofia Rusova, Maria Hrynchenko, Myhailo Lobach and Evhen Tymchenko. The probable owner of these letters, the correspondent of such famous persons, was identified as Dmytro Iavornytsky.

Key words: national-democratic, liberal, the First Russian State Parliament (Duma), weekly "Ukrainian News", the enemy of the nation.

Письма к неизвестному

Зоя Рожченко

Статья посвящена исследованию неизвестных науке писем выдающихся деятелей украинской культуры Михаила Павлика, Софии Русовой, Марии Гринченко, Михаила Лобача и Евгения Тимченко за период 1906–1912 гг; автором также осуществлена попытка идентификации адресата как Дмитрия Яворницкого.

Ключевые слова: национально-демократический, либерал, Первая Государственная Дума, еженедельник «Украинский вестник», враг народа.

Олена Романенко

Львів як кітч: сакральне vs профане у змалюванні міста Львова в українській літературі XX століття

Статтю присвячено загальній проблемі репрезентації образу Львова в українській літературі XX століття, розглянуто художні особливості образу українського міста у творах Ю. Винничука, Г. Вдовиченко, П. Яценка та інших.

Ключові слова: кітч, образ, Львів, сакральне, профане, топос.

Львів — місто з багатою духовною історією, із цікавим минулим, простір і збережених матеріальних пам'яток, і нерозтраченої духовної міцності. І водночас Львів — місто-кітч у соціокультурному просторі сучасної України. Обстоювання Львова як духовного центру, із якого все починається (Ю. Андрухович) [3], простежується не тільки в процесі дискусії, яка розгорталася на сайті львівського інтернет-видання ZAXID.NET, а згодом була систематизована у виданні *Leopolis Multiplex* (2008), але й у загальному семіотичному просторі сучасної української літератури — і масової, і високої.

Львів — місто, в якому з'єдналися два архетипи — вічного міста та міста, яке повстає із руїн. Це надає образу міста подвійної перспективи: з одного боку, вічність як смислова константа, невіддільна складова образу, з іншого — минуцість усього, пов'язана із цим містом. Відтак топос Львова має подвійну перспективу: ідеалізація та героїзація міста поєднуються із тлумаченням образу міста як території, де владарює містика, таємні знаки й символи, вписані в його історію. Мотиви вічності, безперервності минулого й майбутнього в образі Львова небезпідставні: попри соціальні катаклізми XX століття місту вдалося зберегти свої культурні традиції, вулиці, будинки, міські обряди та церемонії, більше того — витворити нові, зокрема, перетворивши місто на туристичну Мекку всіх українців (чим, до речі, немало посприяли формуванню довкола образу міста кітчевої аури). Львів у XX столітті став фактом національної культури та національної міфології, до того ж історія Львова пронизана міфологічними оповідями (див., наприклад, «Легенди Львова» Ю. Винничука, роман «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича та ін.). «Вічне і духовне — містичне

і проминальне» — ці складові образу Львова, попри спорідненість, містять у собі також протиріччя, їх опозиційність і дала можливість сформувати дві відмінні інтерпретаційні моделі Львова — високо духовну та кітчеву. Ще задовго до того як Львів став міфологічною складовою національної культури, історія міста була насичена містичними переказами, легендами, систематизованими Ю. Винничуком у однойменній книзі [5]. Згодом Львів виходить за межі локального семіотичного простору західноукраїнської культури та літератури та стає складовою загальноукраїнської семіотичної системи, а містичні історії асоціюються у свідомості читача чи пересічного українця з особливим львівським колоритом — містичним і фантасмагоричним. Таємниче й фантастичне, як і вічне, і духовне, відтак формують особливий топос Львова в українській літературі. Це місто поетичного піднесення, із яким пов'язане життя й творчість, натхнення одного з найкращих українських поетів Б. І. Антонича, це місце, де свято зберігається унікальна атмосфера — творчого життя, особливої міської культури, вкоріненої не тільки в питому українські міський простір, але й у західноєвропейський, австрійський, польський. Львів — унікальний міський ансамбль сенсів та семантичних відтінків в українській культурі та літературі: з одного боку, урочистий, парадний, збережений, з іншого — таємничий, відкритий лише корінним львів'янам, містерійний, театральньо-карнавальний.

В українській, як і в польській літературній традиції Львів стає образом втраченого раю, за яким із ностальгією згадують усі, хто так чи інакше був до нього причетний. Особливо виразно цей мотив звучить у вірші Адама Загаєвського «Їхати до Львова», в якому місто постає містичним, раповим («...їхати до Львова, якщо не в сні, на світанку, / коли роса на валізах і, власне, народжуються / експresi й торпеди» [1, с. 472]), деталізованим у численних побутових дрібницях («завжди було забагато Львова, ніхто / не вмів зрозуміти всіх дільниць, почути / шепоту кожного каменя, спаленого сонцем, / церква мовчала вночі зовсім інакше, ніж костьол» [1, с. 473]), а також — вічним містом над рікою часу («кожне місто / мусить стати Єрусалимом і кожна людина — / євреєм, і тільки тепер, поспішаючи, / збиратися, завжди, щоденно, / і їхати швидко, їхати до Львова, адже він / існує, спокійний і чистий, неначе персик. / Львів є всюди» [1, с. 474]). Львів А. Загаєвського, як і Львів Й. Рота, Ю. Віталіна, З. Герберта — це Львів ностальгійний. Місто, втрачене в боях історії та цивілізацій — старої, польсько-єврейсько-української, та нової — радянсько-російської. Ідентичність Львова, довкола якої дискутують історики, соціологи та культурологи [2], насправді нині формується на перетині не тільки цих двох образів, але й у точці сходження двох моделей сприйняття міста Лева: ностальгійно-сакральної та містико-сакральної. Перша — окреслена й художньо виражена в поезії А. Загаєвського. Провідним мотивом у ній є мотив повернення до міста або людини, яка є вигнанцем, або людини, яка пережила в цьому місті свої щасливі

хвилини буття. Такий мотив звучить у поезії В. Симоненка «Український лев» («Сивий Львово! Столице моєї мрії, / Епіцентр моїх радощів і надій!» [8, с. 16]); у ліричній замальовці Н. Федорака «Святої Ельжбети шпилі кам'яні» («та я повертатимусь знову і знов, / Як кров цього міста, отруєна кров!..» [8, с. 37]), у вірші М. Вінграновського «Повернення до Львова» («Мое місто-любове, дороги нам навіки / Ті, хто десь за тобою, ті, хто зараз тут є!» [8, с. 45]) чи в метафоричних образах поезії Ю. Андруховича «Опівнічний політ з Високого Замку» («авжеж не райський сад не світять помаранчі / загублено стежки і втрачено сліди / а все що є у нас ліхтарик на підзамчі / і треба нам туди» [8, с. 56]) та ін.

Втрати-повернення, пригадування-забуття в художньому образі Львова моделюють також і другу модель сприйняття міста Лева — містико-сакральну. Львів постає в ній як місто чарів, химер, дивних подій. Особливо виразно це прозвучало в поезії Б. І. Антонича «Ніч на площі Юра», в якій ліричний герой сприймає Львів то як марево, то як дійсність, то як сон, а місяць різьбить у уяві поета обриси міста тонким лініям світла й темряви («Місяць — таємничий перстень, / вправлений у ночі гебан»; «Це із скла й музик вежі, / це вогонь, що вже не гріє, / це останні світу межі, / це архітектура мрії» [3, с. 115]). В Антонича Львів — це місто нерозгаданого майбутнього, до якого не підійде жоден із ключів, а й його сутність найкраще проступає тільки уночі, під світлом місяця, у срібних смугах його саява («Дзвонить ніч на площі Юра. / Хрест неначе ключ могутній. / І стає, мов тінь похмура, / нерозгадане майбутнє» [3, с. 116]). Містико-фантастична інтерпретаційна модель у сприйнятті міста Лева — одна з провідних у романі Ю. Винничука «Танго смерті». Просторова картина дійсності в цьому творі — багатощарова. Насамперед Львів — це міфологічний універсум, рай, який втрачено, бо загинули ті, хто його населяли: Орест, Ясько, Вольф, їхні друзі та кохані, батьки й діди. Крім того, Львів — це величезний архіпелаг побутових дрібниць та деталей, які так докладно виписує Орест у своєму щоденнику (свідченням тому — докладні описи буденного життя Львова перед початком радянсько-німецької війни 1941–1945 років). Прикметно, що аура цього Львова — це буяння фарб, мови, це життєдайний простір існування людей, які не усвідомлюють, що живуть у райському місті. Паралельно із цим розгортається історія життя Яроша, який швидше існує, а не живе по-справжньому, поки не потрапляє до саду-раю, успадкованого ним від тітки та не опиняється у полоні кохання і читання щоденника Ореста. Львів як міфологічний універсум та Львів як простір буденної життєдайності поруйновані тоді, коли до нього спочатку вступають радянські, а згодом німецькі війська. Аура Львова була поруйнована, місто як культурно-семіотичний простір розпалося на уламки вражень, вулиць, спогадів корінних львів'ян, немов було втрачено якісь слова, провідну львівську мелодію, яка об'єднувала увесь цей простір в єдине ціле. Однак і за сюже-

том роману Ю. Винничука, і в сприйнятті інтелектуальної чи навіть масової української аудиторії це місто залишається духовним центром, який уміє протистояти чужому просторові. Винничук це показує через опис того, як простір Львова витісняє зі свого простору — чужий, нав'язаний місту спочатку радянським, а згодом німецьким військами.

Роман Ю. Винничука представляє Львів як художній текст, зітканий із описів, легенд, переказів і, власне, мелодії танго смерті, народженої саме у Львові. Мелодії, яка вивільняє з душі людини справжній її сенс, адже *«людська душа — окрема симфонія, період звучання якої триває не тільки від народження до смерті, а й довше, можливо, навіть вічно, треба міняти лише склад оркестру»* [6, с. 102]. У «Танго смерті» змодельовано особливу семіотичну модель Львова як універсального мікрокосму, який вражає кількістю можливих семантичних зв'язків, асоціацій, культурних кодів різних епох, навіть — культурної пам'яті, накопиченої за століття свого існування. Це місто, в якому розпочинається історія не-життя Яроша, що навіть покинув думати про справжнє кохання, і завершується історія зустрічі справжнього в собі — завдяки мелодії, яка душу Яроша та інших персонажів *«проводить закамарками снів і марень, у щось незвідане і солодке, радісне і тривожне»* [6, с. 370] — до самих себе справжніх. На відміну від маслітівської інтерпретаційної моделі Львова — одновимірної, зосередженої винятково на магічно-містичній та карнавальній-театральній його складовій, роман Ю. Винничука розгортає перед читачем Львів як символічний простір і Львів як символічне ім'я в соціокультурному й літературному просторі України. У ньому відсутня поширена боротьба простору природної стихії та простору культури, натомість — є боротьба різних культурних просторів (старольвівського, міжвоєнного, та радянського чи німецького, власне українського — польського, єврейського — австрійського), що надає місту як культурному й літературному топосу особливої перспективності — націленої на вічність і міф одночасно. А це виводить образ Львова далеко за межі стандартизованої й тривіалізованої інтерпретації.

Однак саме на перетині цих двох інтерпретаційних моделей Львова — ностальгійно-сакральної та містико-сакральної — народжується й третя — кітчево-інтерпретаційна модель. Кітч виступає культурним пограниччям, в якому сходяться *sacrum* та *profanum* сприйняття міста Лева як соціокультурного універсального простору. Місце перетину цих двох текстових і словесних площин, як і діалог двох різних способів письма про Львів виявляється особливо виразно в масовій українській літературі, в якій образ Львова гранично тривіалізовано та стандартизовано. Завдяки профанним інтерпретаційним моделям місто Лева подається як простір здійснення мрій, відновлення ілюзій, і власне саме стає ілюзією щасливого буття героїв, як, наприклад, у романах Галини Вдовиченко. Так, із мотивом повернення до Львова пов'язане духовне відродження та віднаходження свого коха-

ння історія героїні роману «Тамдевін», із переїздом до Львова та розкриттям сили акторського таланту й справжнього призначення — сюжет її ж роману «Купальниця», героїня якого Катерина Кужвій тільки у Львові, в атмосфері та колі нових львівських друзів визначається зі своїм майбутнім. Топос Львова є композиційним та ідейно-естетичним елементом сентиментально-мелодраматичного роману Н. Шевченко «Містичний вальс». Героїня роману Світлана Сушко, менеджер-фармацевт ВАТ «Київлікпрепарат», яка в реальному житті — *«не дівка — танк: пре до мети, заплющивши очі, і не дивиться, що там тріщить під чобітьми — гілки чи голови»* [9, с. 8], у Львові отримує можливість перейти *«в той вхід з приреченістю душі на порозі некла»* [9, с. 70] у простір, який манив *«дивовижним спогадом про світло, чимось, що змушувало вірити — саме там, у тому дворі є те, що поверне їй розум»* [9, с. 69]. У Львові Світлані відкриваються ворота до Рутенії (у західних історичних хроніках — назва Русі, території нинішньої України), а там — випробовується коханням її зледеніле серце. Відповідно ідейного задуму авторки таке переродження героїні можливе не в Києві, амбіційному й важкому місті, а лише у Львові — місті, де ще можуть траплятися дива. Таке стереотипне зображення Львова як носія справжньої української ідентичності примножується в масовій літературі, надаючи Львову як топосу складного переплетіння високого й масового, перетворюючи в сучасній культурі та літературі його на складну топокультурну структуру, яка підтримується і ЗМІ, і літературою, і натовпами туристів, однак руйнується у високій літературі.

У культурі та літературі XXI століття Львів отримує новий статус: це місто є привабливою ілюзією здійснення мрій та ностальгічного повернення до втраченого раю. Мотиви, які були провідними в сприйнятті міста Лева тих, хто по-справжньому був причетний до його історії, легко були перейняті масовим стереотипним сприйняттям і трансформовані в профанні кітчеві мотиви, які проявляються, зокрема, у «Львівській сазі» П. Яценка. У цьому творі автор не тільки відтворює бурхливу столітню історію міста Лева (від кінця XIX до початку XXI століття), але й намагається показати його перетворення на Анти-місто, яке руйнується, коли руйнується автентичність міського простору (*«старі стіни замінили каркасом із міцних сталевих балок. ... Проте на дотик стіни були не холодними, як колись, а теплими, з них сипалася крихка вапняна штукатурка, а рельєфна цегла, що проступала деінде, насправді була намальованою. Усередині товсті стіни були порожні»* [10, с. 145]). Руйнування Львова в цьому творі — символізована картина перетворення міста на фруктову річку, що змусила місто Лева *«витекти зі своєї шкаралупи й поплисти до моря»* [10, с. 147]. У цій строкатій картині, яка начебто має містико-ностальгічні мотиви туги за втраченим Львовом насправді більше стандартних канонів сприйняття міста, знайомих асоціацій, повторної естетизації.

Р.Голик зазначає, що мемуарні та художні образи Львова XIX — початку ХХІ століття розвиваються в межах трьох тенденцій: емоційно-естетичного замилювання, національної домінанти та іронічної картини [7, с. 616]. Однак урбаністичний феномен міста Лева в сучасній українській літературі та культурі набуває ще одного виміру — кітчевого. У ній проявляється повторна естетизація ностальгійного мотиву повернення до Львова як втраченого раю, повторна символізація містично-сакральних львівських мотивів, прагнення надати високого емоційного статусу ліричним, містичним, фантастичним та любовно-пригодницьким сюжетним лініям, пов'язаним із життям персонажів у Львові.

Образ Львова в літературі ХХ століття, по суті, транзитний: він і сакралізований у високій літературі, і профанізований, кітчевий — у масовій літературі. Таке визначення дуже близьке до того визначення, яке дає місту Лева Юзеф Віттлін в есе «Мій Львів»: «Тут чекають не тільки на відправлення потягу, але й певною мірою й на саме щастя» [2, с. 13]. У цьому ж творі Віттлін формулює іще одну думку, важливу для розмірковувань про кітчевість Львова в сучасній літературі — «Не за Львовом сумуємо після довгих літ розлуки, а за самим собою у Львові. Немає гіршого фальсифікатора так званої дійсності, як пам'ять» [2, с. 15]. Львів як кітч — це фальшований Львів, місто, яке привласнюють ті, хто сумує не стільки за конкретними будинками, бруківкою чи трамваями, а за емоціями щастя, яке це місто здатне подарувати тим, хто вміє читати його таємні написи та історії.

Список літератури

1. 50 польських поетів: Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка. Видавництво Соломії Павличко «Основи», Київ 2001.
2. JOZEF, W.: *Mój Lwów*. Czytelnik, Warszawa 1991.
3. *Leopolis Multiplex*. Грані-Т, Київ, 2008.
4. АНТОНІЧ, Б. І.: *Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ ст.)*. Веселка, Київ, 2003.
5. ВИННИЧУК, Ю.: *Легенди Львова*. Піраміда, Львів 2010.
6. ВИННИЧУК, Ю.: *Танго смерті: роман*. Фоліо, Харків 2012.
7. ГОЛИК, Роман: *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці ХІХ – початку ХХІ ст.* In: *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 2008, №17, с. 609–617.
8. *На каву до Львова! Вірші українських поетів*. Видавництво Старого лева, Львів, 2012.
9. ШЕВЧЕНКО, Н.: *Містичний вальс: роман*. Нора-друк, Київ, 2008.
10. ЯЦЕНКО, П.: *Львівська сага*. Піраміда, Львів, 2009.

**Lviv as Kitsch: Sacrum vs Profanum in the Depiction of the Lwow
in Ukrainian Literature in 20th Century**

Olena Romanenko

The article is devoted to the general problem of representation of the image of Lviv in the Ukrainian literature of the twentieth century. The author examines the the image of Ukrainian city in the poems and novels of J. Vynnychuk, G. Vdovichenko, P. Yatsenko.

Key words: Kitsch, image, Lviv, sacrum, profanum, topos.

**Львов как китч: сакральное vs профанное в изображении Львова
в украинской литературе XX века**

Елена Романенко

Статья посвящена проблеме репрезентации образа Львова в украинской литературе XX века, рассмотрены художественные особенности образа украинского города в произведениях Ю. Винничука, Г. Вдовыченко, П. Яценко и других.

Ключевые слова: китч, образ, Львов, сакральное, профанное, топос.

Галина Синоруб

Виклики сучасної української аудиторії: візуальний контент у кросмедійній історії

Статтю присвячено аналізу сталим та змінним характеристикам сучасної української аудиторії, особливостям віральності контенту та специфіки візуального контенту в кросмедійній історії. Запропоновано сучасні технічні програми для створення великих мультимедійних статей.

Ключові слова: кросмедійність, мультимедійність, трансмедійність, контент, віральність, інфографіка, лонгрід.

Розвиток інформаційних технологій спровокував переворот у свідомості людей. Сучасна українська аудиторія прагне до двохсторонньої комунікації та вимагає якісного, ексклюзивного, перевіреного контенту. Запровадження інноваційних практик та медіа-стратегій визначає здатність ЗМІ відповідати викликам і тенденціям сучасного інформаційного суспільства та потребам цільових аудиторій.

Важливо враховувати те, що з пасивних споживачів інформації, аудиторія перетворюється в активних модераторів. Її все частіше називають «провайдером журналістики», адже вона стає співучасником процесу виробництва мультимедійної інформації.

Анетт Новак, член ради директорів Всесвітнього форуму редакторів вважає активну взаємодію з читачами такою: *«Старі моделі комунікації показували, що інформація надходить від журналіста до аудиторії, тепер уже все змінилося — тепер аудиторія в центрі»*. Одна з найвагоміших інновацій, яку впровадила пані Новак у газету, — це відкриття процесу виготовлення новин, тобто програма «відкритої верстки» новин на сайті. Таким чином, читач міг стежити, над чим працює журналіст, а також коментувати чи допомагати в підготовці новини [6].

Для багатьох інтернет-користувачів вже настала ера кросмедійного та мультіекранного споживання медіа.

Кросмедійність можна розуміти по-різному, вона має багато аспектів. Це — поєднання жанрів і форм, що сьогодні особливо інтенсивно спостерігається в інтернет-проектах. Можна говорити про зміни в роботі редакції

та про універсальність журналістів, які повинні бути конкурентними на ринку, мають уміти і писати, і знімати, і фотографувати, й монтувати матеріал. Зрештою, це вимога часу.

Західноєвропейські експерти переконані, що рецепт майбутнього — «кросмедійні ЗМІ», що означає об'єднання різних засобів поширення інформації під загальним товарним знаком. Метою є ефективна, не конкурентна взаємодія таких «класиків» як друковані ЗМІ, радіо чи телебачення з інтернетом. У часи кризи галузі та структурних змін ставку на подвійну стратегію роблять насамперед друковані видання, які активно створюють свої веб-сайти.

Сьогодні існує багато наукових досліджень якісного журналізму у світі кросмедіа. Використання кросмедійних технологій у поліграфії та видавничій справі вивчали Л. Гейл, Т. Дефіно, М. Еванс, А. Рихтер; особливості кросмедійної комунікації та кросмедійного виробництва — Д. Девідсон, Г. Гейс, А. Годулла; кросмедійні інновації — І. Ібрус, М. Бахман, Г. Годербауер-Мархнер, К. Сколарі та ін.

Журналіст А. Годулла дослідив роль фоторепортерів у забезпеченні кросмедійних редакцій фотографіями, динамічними зображеннями для різних каналів і перерахував вимоги, яким повинен відповідати сучасний фото- і відеореporter, щоб не втратити свою майстерність у кросмедійній буденності.

Дослідник М. Бахман уточнює, як можна правильно використовувати окремі медіа-канали для майбутніх кросмедійних суспільних відносин [8].

Авторський колектив німецьких дослідників у енциклопедії «Публіцистика. Масова комунікація», окрім структури, чітко описує канали комунікації: *«Мультимедіа — інтеграція усіх можливих модальностей комунікації, усної мови, тексту, відео, аудіо, телекомунікації, розважальної електроніки та комп'ютерної техніки. Зникають наявні до цього часу межі між масовою комунікацією та індивідуальною»* [1, с. 461].

Мультимедіа, кросмедіа, трансмедіа — це нові характеристики сучасної медійності. Мультимедійність веде до інструментальної універсальності платформ, які стають кросмедійними, до того ж в основі виробництва лежить «сюжет», а не тип медіа. Трансмедійність і конвергенція стають філософією контенту, платформ, нових професій і сучасних споживачів медіа.

Для створення якісної кросмедійної історії важливим є вивчення запитів аудиторії, а саме — особливості сприймання контенту на різних інформаційних платформах.

Ніколай Крістенсен (Nikolaj Christensen) — директор телевізійного та медіанапрямків Школи медіа та журналістики (School of Media and Journalism), Данія, та Вілфрід Руєттен (Wilfried Ruetten) — директор Європейського центру журналістики (European Journalism Centre), Нідерланди,

дають поради, серед яких найважливішою є знати свою аудиторію, її технічні можливості, вік, а також звички. У західних корпораціях дослідники audience studies намагаються з'ясувати не лише сталі якості своїх глядачів і читачів, а й змінні:

- досліджувати аудиторію на вищому, психологічному рівні — передбачати її можливі реакції, емоції, почуття;

- залучати аудиторію до числа авторів, активізувати її увагу, підвищити лояльність та постійно підтримувати інтерес. Виробники датської версії міжнародного формату проекту «Х-фактор», окрім телепрограми створили також радіоверсію, твітер-сторінки проекту, організували мобільне голосування та опитування щодо проекту, дебати в мережі, додатки для мобільних телефонів, які надають можливість переглядати контент шоу, відео на YouTube;

- створити креативну культуру. Щоб активізувати аудиторію в кросмедійному продукті, потрібна «надихаюча інтерактивність» — креативні ідеї, покликані формувати культуру конвергентного медіа. Користувач сам обирає, з якою формою інформації хоче працювати. Такий спосіб візуалізації даних використовують як метод привернення уваги користувача та як інструмент конкуренції з іншими відеохостингами;

- генерувати знання й ділитися ними. Будь-яка інформація, викладена в інтернет-виданнях, у блогах, на відеоплатформах потребує кнопок, за допомогою яких можна ділитися матеріалами в соціальних мережах, пересилати знайомим електронною поштою, записувати й завантажувати. Все більше вартість медіа починає вимірюватися соціальними зв'язками [3].

Для популяризації кросмедійного контенту аудиторією, варто враховувати специфіку подачі матеріалу на різні інформаційні платформи.

У глобальній мережі контент становить основний відсоток інформації, яка подається в різних форматах (відео, зображення, фото, анімація тощо). Це дає медіа нові можливості та переваги для передачі повідомлень цільовій аудиторії. Особливості візуального контенту та його впливу на аудиторію досліджувало багато учених, серед яких: Б. Потятиник, О. Калмикова та Л. Коханова, К. Карякіна, Р. Крейг та ін.

Вимогою часу є віральність візуального контенту.

Віральний контент — це публікації, які мають здатність до вірусоподібної самореплікації, тобто до природного тиражування матеріалів відвідувачами соціальних медіа. Аудиторія використовує кнопки «шерингу» (наприклад, «розповісти друзям», «поділитися», «твітнути»), щоб поширювати цікаві публікації [1]. Американські науковці Й. Бергер та К. Мілман проаналізували близько 7000 статей, опублікованих у «Times» аби з'ясувати, якими мають бути матеріали, щоб користувачі ділилися ними найчастіше. Взявши до уваги такі фактори, як час виходу статей, популярність та стать автора, довжина та складність матеріалу, Й. Бергер

і К. Мілкман виявили дві характеристики, які визначають віральність статті. Вчені з'ясували, що популярність матеріалу залежить передусім від того, наскільки позитивною є його основна думка й наскільки сильні емоції він здатен викликати в читача [10].

Загалом визначають кілька факторів, які впливають на віральність інформації в соціальних медіа:

- емоції, які викликає публікація. Більш емоційні матеріали частіше поширюються медіаплатформами;

- життєво важлива інформація. Користувачі соцмереж емоційно реагують на інформацію, яка стосується найосновніших потреб (відповідно до піраміди Маслоу) та подій, які істотно впливають чи можуть уплинути на їхнє життя тощо;

- корисність інформації. Користувачі поширюють матеріали, які можуть бути корисними, цінними та практичними. Зазвичай така інформація подається й поширюється у вигляді списків та коротких нотаток, переліків чи інструкцій;

- найсвіжіша інформація. Першість у публікації ексклюзивної інформації сприяє її популярності серед користувачів соціальних медіа.

Саме віральність контенту називають одним з основних факторів успішного просування медіаресурсу в соціальних медіа. Тому для редактора сайту одним із головних завдань є генерування якісних матеріалів, що повністю відповідали б особливостям медіа та стилю комунікації всередині них.

Варто зазначити, що контент передбачає використання різних засобів передачі інформації, що не обмежуються статтями та оглядами. Контент соціальних медіа на 63 % складається із зображень. Це означає, що майже дві третини оновлень, які ми бачимо в соціальних медіа, являють собою візуальний контент. За результатами досліджень, проведених фахівцями Buffer, близько половини інтернет-користувачів розміщують свій власний візуальний контент, а інша половина репостить фото або відео, які знаходять у мережі. Контент із релевантними зображеннями отримує на 94 % більше переглядів, ніж інформація без зображень. Твіти із зображеннями мають на 150 % більше ретвітів [9].

На сьогодні в журналістській практиці успішним є візуальний контент. В «Енциклопедії електронних мас-медіа» (І. Мащенко) є лише трактування терміна «візуальний» (лат. *visuals* — зорове спостереження) — *«той, що належить до безпосередньо зорового сприйняття (неозброєним чи озброєним оком)»* [4, с. 65].

Візуальний контент є складовою мультимедіа, який разом із текстовим становить частину загального інформаційного наповнення веб-простору та забезпечує віральність інформації.

Існує дев'ять найпоширеніших типів візуального контенту:

- креативні унікальні фотографії — особисті, фото з Інстаграму;
- відео — YouTube, Vimeo, Wistia дозволяють ділитися їх відеозаписами в соціальних мережах;
- скріншоти — точне зображення того, що відображається на екрані;
- інфографіка — ефективний спосіб комбінування тексту, картинки та дизайну для подачі складної інформації;
- візуалізація даних — дозволяє передавати дані в графічному вигляді, зберігаючи при цьому інтерес аудиторії до статистичної інформації;
- комікси — цікавий спосіб для передачі інформації й ефективний для залучення уваги аудиторії;
- меми — зображення з короткою фразою або цитатою, які утримують увагу публіки [5].

Усі типи візуального контенту сприяють кращому засвоєнню інформації, економії уваги аудиторії, але при умові, якщо вони якісні.

Спеціалісти в галузі e-Commerce запропонували п'ять ідей, які підвищують ефективність такого виду текстів.

1. Фотографії повинні бути професійними, якісними, релевантними тексту, не надто яскравими (щоб не відвертати увагу від суті); коректно розміщеними в тексті, з обов'язковими підписами. Використання атрибуту alt для зручнішого пошуку, розпізнавання фото та для мобільних версій, а також відображення в браузері створюють контент віральним.

2. Відео. Відеоконтент має очевидні переваги серед інших типів контенту. Він дозволяє швидко встановлювати контакт із аудиторією, використовуючи формат «питання-відповіді», інтерв'ю, анімацію з можливими короткими текстовими описами та публікуючи відеоконтент на YouTube, або на інших платформах.

3. Слайдшоу, створені за допомогою PowerPoint та інших аналогічних програм, довгий час вважалися контентом, який використовували винятково для проведення офлайн-презентацій. Однак, цей тип контенту трансформувався з вузькоспеціалізованого в універсальний. Якісний дизайн (однаковий розмір шрифту, вдалі колірні схеми), чіткі межі між зображенням і текстом, дотримання орфографічних і пунктуаційних вимог підвищують ефективність сприймання візуального контенту.

4. Інфографіка. Створюючи інфографічні матеріали, варто використовувати зображення, що допомагають аудиторії візуалізувати представлені дані, що, у свою чергу, підвищує візуальну привабливість інформаційних матеріалів. Таблиці, графіки та діаграми залишаються зразковими прикладами інфографічних матеріалів, однак не варто забувати про оригінальність і неповторність такого виду контенту.

5. Меми. Термін «мем» зазвичай використовується для опису інформації, яка має потенціал багаторазового (часто спонтанного) копіювання. Найчастіше їх використовують для вірусного поширення будь-яких даних. Ін-

тернет-мемом можуть стати фотографії, малюнки, фрази, відео й інші типи контенту. Варто створювати меми, які близькі та зрозумілі цільовій аудиторії та використовувати соціальні медіа для їх розповсюдження.

Візуальний контент уже перетворився на один із найефективніших інструментів онлайн-просування бізнесу. Він спонукає аудиторію до взаємодії з брендом, а також стимулює користувачів ділитися один з одним інформацією про компанію.

Сьогодні існує багато технічних програм, за допомогою яких можна самостійно створити візуальний контент. Серед них:

1. **PowerPoint**. За допомогою стандартного PowerPoint можна створювати якісний візуальний контент. Ця програма дає можливість обрати фонове зображення, додати текст і типографіку, помістити різні іконки або графіки.

2. **Canva** допомагає створити відмінні графічні зображення. Це кращий онлайн-конструктор для створення банерів, ілюстрацій, постерів і візиток.

3. **Skitch** — програма, призначена для зручного створення скріншотів і роботи із зображеннями: додати напис, стрілку й позначки, водяний знак, який-небудь ефект.

4. **Photoshop**. Це найпопулярніший інструмент для створення зображень. Програма має у своєму арсеналі безліч корисних функцій та інструментів, які допоможуть створити високоякісний візуальний контент.

5. **Infogram**. Програма містить інтерактивні шаблони, які допоможуть будувати діаграми, фото, відео, карти та багато іншого.

6. **Place It**. Сервіс допоможе створити якісні візуальні ефекти. Можна додати скріншот на вже готове зображення або навіть на інтерактивний фон.

Створюючи або вибираючи візуальний контент, не варто забувати, що такий вид контенту є потужним інструментом для залучення уваги користувачів. Саме він обрамлює інформацію в найбільш «привабливий» вигляд, підвищує інтерес читачів до кросмедійної історії.

Розуміючи те, що інтернет-аудиторія читає короткі тексти, «зачіпаючись на гачок» промовистих заголовків, все ж таки великі тексти в онлайн-середовищі мають право на існування. Вони трансформувалися в мультимедійні матеріали для неспішного читання. На сьогодні існує багато форматів для великих історій, серед яких популярним є «лонгрід» — термін, що прийшов із американських медіа. Цим словом спочатку позначали великі текстові матеріали на сайтах. На їх читання часу було потрібно більше, ніж на замітки.

У 2012 році «лонгрідом» вперше назвали конкретний візуальний формат, у якому специфічна верстка й особлива структура побудови історії. У цьому форматі вперше фото та відео не ілюстрація, а головні елементи матеріалу. Коли віртуального тексту багато, його розбивають різними встав-

ками: роликами, презентаціями, інтерактивними картинками, цитатами, виносками і так далі. Тому лонгріди деколи нагадують інтерактивну карту або інфографіку, за допомогою якої читачі можуть повністю зануритися в історію. Мінімалістичний інтерфейс на лонгрідах сприяє зосередженню уваги читачів на публікації.

Враховуючи особливості сучасної української аудиторії, використовуючи різні жанри й форми в кросмедійних історіях, можна стверджувати, що сучасна журналістика переходить у «вищу лігу», наслідуючи західноєвропейський досвід. Завдяки програмі «Titch and titch» у рамках Темпус-проекту «Крос-медіа і якісна журналістика» науковці українських вишів мали можливість пройти серію семінарів і тренінгів із цифрових медіа та попрацювати у форматі крос-медійної конвергентної редакції, навчитися створювати якісний кросмедійний контент. Саме такий неоціненний досвід сприятиме створенню в Україні успішного кросмедійного проекту, переходу на зовсім інший (вищий) рівень журналістської практики.

Список літератури

1. ВІЛЬКЕ, Ю.: *Публіцистика. Масова комунікація: медіа-енциклопедія*. Акад. укр. преси, Київ 2007.
2. ДЕМЕНТИЙ, Д.: *Как создавать виральный контент для социальных сетей: 7 советов* (Доступно з: <http://texterra.ru/blog/kak-sozdavat-viralnyy-kontent-dlya-sotsialnykh-setey-7-sovetov.html>. Загл. с екрана).
3. *Конвергентні медіа: поради Ніколая Крістенсена і Вілфріда Руеттена* (Доступно з: <http://www.redactor.in.ua/internet/1136.html>).
4. МАЩЕНКО, І. Г.: *Енциклопедія електронних мас-медіа: слов.-госарій термінів і виразів: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* Київ. міжнар. ун-т., Київ 2007.
5. *Сила візуального контенту* (Доступно з: <http://blog.rotapost.ru/sila-vizualnogo-kontenta>).
6. *Сучасна аудиторія сама пише, сама читає?* (Доступно з: http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/suchasna_auditoriya_sama_pishe_sama_chitae).
7. *Утримувати аудиторію зможе тільки якісний контент, — медіаексперти* (Доступно з: <http://umdi.org/archives/638>).
8. ХОЛЬФЕЛЬД, Р.: *Кроссмедиа-поезд набирает ход. Кто падет жертвой? In: Матеріали семінару «кросмедіа і якісний журналізм»*. Пассау-Сібіу, березень — 20-24.03.2013 р.
9. Buffer Social <https://blog.bufferapp.com>

10. KONNIKOVA, M.: *The six things that make stories go viral will amaze, and maybe infuriate, you.* (Доступно 3: http://www.newyorker.com/online/blogs/elements/2014/01/the-six-things-that-make-stories-go-viral-will-amaze-and-maybe-infuriate-you.html?utm_source=tny&utm_campaign=generalsocial&utm_medium=facebook. Title from screen.).

Challenges of Modern Ukrainian Audience: Visual Content in History of Krosmedia
Halyna Synorub

The article was devoted to analyze constants and changeables descriptions of modern Ukrainian audience. Also it was devoted to peculiarities of virality content and specific of visual content in history of krosmedia. There was offered modern and technical programs for creation big articles of multimedia.

Key words: krosmedia, multimedia, transmedia, content, virality, infographic, lonhrid.

**Вызовы современной украинской аудитории: визуальный контент
в кросс-медийной истории**

Галина Синоруб

Статья посвящена анализу постоянным и переменным характеристикам современной украинской аудитории, особенностям виральности контента и специфики восприятия визуального контента в кросс-медийной истории. Предложено современные технические программы для создания больших мультимедийных статей.

Ключевые слова: кросс-медийность, мультимедийность, трансмедийность, контент, виральность, инфографика, лонгрид.

Ганна Сокіл

Українсько-чеські контакти в Науковому товаристві імені Шевченка на порубіжжі XIX – першої третини XX століть: фольклористичний аспект

Сфера співпраці українських і чеських науковців виявилася різнобічною: членство в НТШ чеських представників, українських — у чеських товариствах, академії, спільна участь у конгресах, з'їздах, публікації наукових розвідок, як в українських, так і закордонних виданнях, обопільне рецензування, широке застосування етнокультурної спадщини. Звернено увагу на контакти І. Франка, В. Гнатюка з Ч. Зібром, А. Черним, І. Полівкою та ін.

Ключові слова: співпраця, фольклористичні розвідки, збірки, народна проза, українські пісні, часописи.

Члени Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (далі НТШ. — Г. С.) із самого початку своєї діяльності орієнтувалися на світову науку й намагалися так організувати її, щоб поступово вийти на європейський рівень. Перед товариством як єдиним на той час репрезентантом української науки була головна мета — підтримувати живі духовні зв'язки української інтелігенції з іншими націями Західної Європи та заманіфестувати світові про свій народ, його культуру, мову.

Яскравою сторінкою наукових контактів стало надання статусу дійсного члена НТШ зарубіжним ученим, що зміцнювало товариство як академічну установу та відкривало перспективи інтеграції української науки у світову. Дійсних членів обирали за пропозицією однієї із секцій на підставі самостійних наукових праць кандидата й *«передовсім за визначну участь у виданнях товариства»* [13, арк. 2 зв. — 3]. До основних критеріїв прийняття в члени НТШ належали наукові заслуги в галузі українознавства. Зважаючи на умови постійних переслідувань української культури, враховували й громадянську позицію самого дослідника.

Із чеських учених першим дійсним членом НТШ став філолог, фольклорист Ї. Полівка. На час його обрання до філологічної секції (1914) він був

професором Празького університету. Автор праць зі слов'янського фольклору, представник міграційної та формалістичної школи в чеській фольклористиці [5, с. 34]. Значно раніше його увагу привернули й видання українських казок. Ґрунтовний відгук подав І. Полівка на «Галицькі народні казки» у записках О. Роздольського. Чеський дослідник наголосив на автентичності матеріалу, відзначив мовне багатство казок, діалект, яким вони передані, вважаючи його (казковий матеріал) розкішшю для діалектологів. Він підкреслив і позатекстові елементи, які детально зафіксував О. Роздольський (принагідні оклики слухачів, деякі вставки записувача тощо). Усе це дало йому підстави дійти висновку про живучість жанру казки в українців [29, с. 93]. У полі його зору були й інші випуски «Етнографічного збірника», у яких І. Полівка знаходив цікавий матеріал для наукових студій.

Нерідко важливу роль у виборі іноземних діячів дійсними членами НТШ відігравали українські вчені. Скажімо, Ч. Зібрта рекомендував К. Студинський, із котрим чеський етнограф контактував ще до обрання. Спілкування між ними продовжувалось і пізніше, коли К. Студинський був головою НТШ. У подібних питаннях сприяв і український учений-емігрант із Праги, мовознавець С. Смаль-Стоцький. Він, зокрема, рекомендував Ф. Пастрнека, Я. Бідла, І. Горака, Я. Малаха та З. Неєдлого [7, с. 10], які стали дійсними членами НТШ 1923 р.

Українські емігранти, які перебували та займалися науковою діяльністю в Чехословаччині, також отримувала членство в НТШ. Яскравим прикладом є О. Колесса, котрий тривалий час жив у цій країні (1921–1945), був знайомий із Т. Масариком, професором Празького університету, і здобув визнання у середовищі української еміграції [9; 11]. У часи польської окупації в Празькому науковому центрі працювало 12 українських дійсних членів НТШ, по одному в Берліні, Будапешті, Відні, Парижі, Сараєві й Стенфордї (Каліфорнія) [14, с. 10].

До 1914 року в НТШ налічувалося 19 членів з-поза меж України, а в 1923 році входило вже 30 членів [2, с. 65]. Загалом упродовж існування товариства такого звання удостоїлися 86 зарубіжних учених, найбільша кількість належала до філологічної секції. Її репрезентували такі відомі науковці: Ян Бодуен де Куртене, Еріх Бернекер, Олександр Брікнер, Олаф Брок, Любор Нідерле, Франц Пастрнек, Макс Фасмер, Іван Шишманов, Ватрослав Ягич (усіх 44) [8, с. 21–22]. Багато з тих, хто став дійсними членами НТШ у Львові, був гордістю світової науки.

У наданні академічного статусу НТШ велика заслуга належить М. Грушевському, котрий перший підніс звання дійсного члена товариства на висоту академічного. За порівняно короткий час було створене відповідне теоретичне підґрунтя, що дозволяло не лише декларувати статутні завдання товариства як наукової інституції, а й узагальнювати нагромаджені роками історичні, мовні, фольклорні, етнографічні, археологічні та інші

матеріали з українських теренів. Значних результатів досягнуто насамперед завдяки відповідно високоосвіченому кадровому потенціалу.

Керівництво НТШ добре розуміло, що реалізація завдань українського відродження неможлива без участі в ньому представників інших національностей. Наявність іноземних учених у товаристві формувала його престиж у науковому світі, сприяла налагодженню ділових і наукових взаємин. До того ж, треба визнати, що сам статус іноземного члена НТШ передбачав особливе навантаження, яке не існувало для іноземних членів інших академій. Усе це пов'язане з відсутністю на той час в українців держави. Після втрати національної незалежності в XVIII столітті, як слушно зауважили сучасні історики, Україна зникла з карти Європи не лише як політичне утворення, але значною мірою й як культурна спільнота. Тому згода називатися іноземним членом НТШ означала, що європейські діячі науки визнавали факт існування української культури. *«Безмежно дорожу цим ушануванням, — відзначив після обрання дійсним членом НТШ Ян Рипка в подячному листі до товариства, — бо походить воно від чільного представництва українського наукового життя — від славної інституції, яка мала і має стільки блискучих імен. Будьте певні, славетні панове, що Ваша шана буде для мене подальшою спонукою до праці в царині історичних досліджень життя великого українського народу, до яких якраз орієнталіст може подати не одну цікаву статтю. Тішусь, що тепер маю таку велику нагоду живого і тісного контакту та співпраці з Вами, що завжди було моїм бажанням»* [7, с. 11].

Найактивніше з фольклористів підтримували чесько-українські взаємини І. Франко, В. Гнатюк, Ф. і О. Колесси. На сторінках «Зорі», «Літературно-наукового вісника» І. Франко публікував переклади поезій чеських авторів українською мовою, вважаючи, що справжній поет повинен видобувати з народної мови скарби мелодій і тонів і цим збагачувати мову літератури. Вчений розглядав питання впливу ідей відомих чеських діячів на українську культуру, помістивши в збірнику, присвяченому 40-річчю з дня смерті Я. Коллара, статтю «Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар». *«Особливо два світлі мужі — Зап і Коубек, — писав він, — заслужили собі в вдячну згадку яко приятелі і не в одному вчителі наших молодих русинів. Через їх посередництво Вагилевич і Головацький ввійшли в зносини й з чехами празькими і особливо з редакцією „Časop. českého Musea“»* [18, с. 45]. Як історик літератури й фольклористики І. Франко показав, що приклад інших слов'ян був у часи М. Шашкевича «принукою до власного почину», і доречно стверджував, що Колларові ідеї про взаємність не перестали бути провідними ідеями в Україні.

Питання розвитку чесько-українських фольклористичних зв'язків у XIX ст. І. Франко розглянув у статті «K dějinám česko-rusinské vzájemnosti», яку він написав для чеського журналу «Slovanský přehled», і вказав на взаємоспілкування українських і чеських фольклористів, котрі деякий час

проживали в Галичині, де мали нагоду вивчати культуру українців, мову та записувати фольклор. Відтак, він знайомив чеських і словацьких читачів із науковими досягненнями українців. Цьому сприяли його публікації в згадуваному вже часописі «Slovanský přehled», із редактором якого, А. Черним, він був особисто знайомий.

Український учений виступав як вдумливий критик чеських фольклористичних праць, пильний дослідник чеського фольклору. Його статті, що ґрунтувалися на чеському матеріалі, висвітлювали важливі питання теорії, давали оцінку поширеним тоді науковим тенденціям. Цікавою із цього погляду є стаття «Легенда про Пршемислову квітучу ліщину та легенди про квітучу палицю» [17], що надрукована чеською мовою в журналі «Český lid» за 1895 р., і задумана як доповнення до розвідки чеського фольклориста В. Тілле. У ній І. Франко розглянув сюжет про суху гілку (палицю), яка розцвіла в руках свого власника. Підтримуючи думку В. Тілле про паралелі подібного сюжету в усній традиції інших народів, І. Франко вказав на широке його розповсюдження в Біблії, апокрифах. Проте він не заперечував і давніше походження окремих творів, до яких відніс чеський варіант, що потрапив до однієї з легенд про Лібушу. Свою розвідку І. Франко спрямував у русло міграційної теорії. У той же час, як слушно зауважила Т. Руда, вчений не мав на меті встановити якесь єдине першоджерело твору (що робив Бенфей та його послідовники), обмежуючись частіше простою констатацією наявності цього мотиву у фольклорі або літературі того чи іншого народу [15, с. 87]. Однак не погоджуємося з тезою дослідниці, що Франкова розвідка не зайняла «значного місця» в його науковій спадщині. Насправді ж, стаття дала поштовх для подальших студій, зокрема, її вводять у науковий обіг сучасні дослідники народної прози [16, с. 90–91].

В історії фольклористики належне місце зайняла обширна рецензія І. Франка «Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта», надрукована в «Житі і слові» за 1894 р. Український учений розглянув основні етапи наукової діяльності чеського фольклориста, дав обґрунтовану критичну її оцінку та висловив свої міркування з приводу антропологічної школи. Він досить детально охарактеризував нову на той час книжку Ч. Зібрта «Indiculus superstitionum et paganiarum (Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII věku)» (Praha, 1894), в якій автор доводив, що залишки язичництва не зникли остаточно, а проявляються у фольклорі, обрядах і звичаях навіть наприкінці XIX ст. Заслугою Ч. Зібрта, на думку українського дослідника, є залучення багатого історичного й фольклорного матеріалу інших європейських народів. Про свою рецензію І. Франко повідомляв Ч. Зібрта: «В V книжці „Житя і слова“, котра нині буде Вам вислана, найдете мій реферат о Ваших працях. [...] Я був би дуже щасливий, коли б тим спонукав Вас висказати свої думки систематично, бо не сумніваюся, що се було би корисне не тільки для Ваших чеських земляків, але і для нас, слов'янських фольклористів, котрі нині, після

Вашого Indiculus-a, бачать в Вас одну з оздоб сеї науки у Слов'яниціні» [19, т. 49, с. 516]. Варто відзначити, що чеський учений належно сприйняв деякі критичні зауваги українського колеги, й їхні ділові стосунки продовжувались.

У науковій роботі І. Франко послуговувався реєстром «Чеських народних пісень» із Зібртової бібліографії, у своїх «Студіях», зокрема, розглянув чеський запис української пісні про Стефана-воеводу, подав паралелі до українських народних пісень «Батько продає дочку турчинові», «Викуп із неволі», «Пісня про комара» [21, с. 93–102, 153–160, 360–398], звертався також до прислів'їв і приказок.

На увагу заслуговує спілкування І. Франка та інших дослідників (М. Павлика, В. Шухевича, В. Гнатюка, Н. Кобринської) з Ф. Ржегоржем, котрий проживав певний час (1877–1890) у Галичині і, до речі, був посередником у налагодженні співпраці І. Франка в «Науковому словнику Отто», що почав виходити в Празі 1888 року. Україністику в цьому виданні вів сам Ф. Ржегорж і подав понад 160 статей з етнографії та історії української культури.

Спільні інтереси до усної словесності об'єднували українських фольклористів із професором слов'янської філології Празького університету Ї. Полівкою. Працюючи над «Студіями», І. Франко звертався до нього з проханням допомогти знайти окремі видання чеських збірок пісень Коллара, Челаковського, Шафарика, Ербена, Крольмуса, плануючи водночас поповнити ними фонди бібліотеки НТШ. Неодноразові покликання [21, с. 86, 87, 158, 206, 210, 380, 381] українського дослідника на збірники Ф. Челаковського («Слов'янські народні пісні»), К. Ербена («Чеські народні пісні») та ін. дають підстави вважати, що він мав їх у своєму розпорядженні.

Високо оцінив Ї. Полівка Франкові «Студії», опублікувавши на них відгуки в берлінському журналі «Zeitschrift des Vereins für Volkskunde» за 1908, 1909, 1912 роки. Не обійшов увагою і «Галицько-руських народних приповідок», прорецензувавши їх у віденському «Archiv für slavische Philologie» за 1906 р. Чеський учений підкреслив велику вартість збірника українських паремій для кожного, хто цікавився фольклором. Позитивно відгукнувся й Ф. Пастрнек [6, с. 689], вважаючи Франкове видання приповідок «*докладно і систематично упорядкованою працею*», що є прикладом того, як саме треба кожне прислів'я та приказку писати й як досліджувати джерела.

У своїх працях І. Франко визнав уважне й доброзичливе ставлення Ї. Полівки до розвитку української науки. У замітці «Проф. Полівка про наші етнографічні видання», зокрема, наголосив, що чеський дослідник «*говорить і загалом із признанням про діяльність Наук. тов. ім. Шевченка і спеціально про „Етн. збірник“, що в виданих досі дев'ятох томах [на 1900 р. — Г. С.] подав незвичайно багато нового матеріалу до галицького народознавства і значно розширив пізнання галицького і північноугорського народу*» [20, с. 67].

Українську наукову громадськість із життям чехів і словаків ознайомлював і В. Гнатюк. Як і І. Франко, він був особисто знайомий із Ї. Полівкою, Ч. Зібртом, Ф. Ржегоржем, А. Черним. Із Ф. Ржегоржем В. Гнатюк познайомився 1899 року під час останнього приїзду до Львова, хоча як дослідника народного побуту він знав його задовго до особистого знайомства. Високо оцінив етнографічні праці чеського вченого В. Гнатюк у рецензії на його статті «*Kalendářík z národního života Lemkův*», «*Kalendářík z národního života Bojkův*», підкресливши, що вони відзначаються «*великою сумлінністю, вірністю і докладною обсервацією життя нашого народу*» [3].

Продуктивною була співпраця В. Гнатюка та Ф. Главачека. Через нього В. Гнатюк отримував чеську періодику та літературу з фольклору й етнографії, просив надіслати каталог етнографічної чеської літератури або принаймні заголовки найважливіших збірників казок, легенд, пісень, а також словник чесько-німецький. В одному з листів В. Гнатюк повідомляв, що читає «*Prostonárodní slovenské povesti*» П. Добжинського, серед яких знаходить немало казок, подібних до тих, що побутують серед закарпатських українців та свідчать про великий вплив одного народу на другий. Відомо також, що свої збірки В. Гнатюк надсилав чеським колегам Ф. Главачеку, Ї. Полівці, Ч. Зібрту, Ф. Ржегоржу. Останній написав на збірку «Лірники» відгук, помістивши його в часописі «*Český lid*» [Див.: 23, с. 257]. Цінну сторінку становлять взаємозв'язки В. Гнатюка з Ф. Главачеком у вивченні Закарпатської України, які детально розглянули у своїх монографіях М. Яценко, М. Мушинка.

Чеські дослідники високо цінували фольклористичну працю В. Гнатюка. Одним із перших Ч. Зібрт прорецензував «Етнографічні матеріали з Угорської Русі», звернувши увагу на порівняльний метод, який, на його думку, полегшує користування збірником [32]. Два перші томи «Етнографічних матеріалів з Угорської Русі» Ї. Полівка назвав найважливішими слов'янськими публікаціями останніх років. Він підкреслив науковий підхід В. Гнатюка до записаного матеріалу, що полягає в збереженні діалектних особливостей, наголосив також на багатому порівняльному апараті, що засвідчило велику обізнаність фольклориста в традиційній літературі [30]. Відгукнувся Ї. Полівка й на решту видань «Етнографічних матеріалів з Угорської Русі», подавши рецензії в різних часописах: «*Archiv für slavische Philologie*», «*Český lid*», «*Národopisný věstník československý*». Високо оцінив Ї. Полівка коломийки в зібранні В. Гнатюка та «Українські народні байки».

Чеський учений, як зауважив М. Мушинка, не писав стільки про жодного іншого фольклориста, як про В. Гнатюка. За його ж спостереженнями, всі рецензії й відгуки Ї. Полівки, зібрані разом, дали б 60 сторінок друку [26, s. 188–192]. Відтак М. Мушинка висловив здивування, що Ї. Полівка, включивши всі Гнатюкові тексти з Пряшівщини й Ужгородщини

до свого п'ятитомного «Zápisu slovenských rozprávok» у словацькому перекладі, ніде не згадав, що це українські народні твори, і що їх зібрав та видав В. Гнатюк.

Інший чеський дослідник Ї. Горак апелював до В. Гнатюка про допомогу скласти огляд нових українських видань: «До мене звернувся проф[есор], д[окто]р Йог. Вольте з Берліна, щоб написати по-німецькому огляди етнографічних праць південних і східних слов'ян для „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde“. У зв'язку з цим я був би Вам, високоповажний пане, дуже вдячний, коли б Ви мені ласкаво допомогли, щоб мій огляд — відносно українського народу — по можливості був повний. У зв'язку з цим було б найкраще, коли б етнографи з Галичини могли надіслати відбитки своїх праць, досліджень і т. п. Ви можете бути певні, що все використовуватиму з вдячністю.

Коли б це, однак, було пов'язане з труднощами для Вас, я прошу хоча б поінформувати мене листом про найновіші праці, бо ми тепер [1917 рік. — Г. С.] маємо мало відомостей про діяльність Товариства ім. Шевченка і інших об'єднань» [1, с. 291]. Далі чеський славіст адресує В. Гнатюкові особисте прохання підготувати статтю про колядки для журналу «Národopisný věstník». Такий інтерес до Гнатюкових фольклорних видань невинновипадковий. На той час Ї. Горак був добре обізнаний із його працями, рецензував їх, зокрема, збірник «Колядки і щедрівки» [24, s. 346–350]. Авторитет українського дослідника в наукових колах чехів зростав, співпраця з ним була бажаною й актуальною. Недаремно цитований лист завершувався словами: «Взагалі, ми були б Вам вдячні, коли б ми мали честь зарахувати Вас до співробітників нашого журналу. Все, що Ви нам пришлете і що на Вашу думку підходило б для наших читачів, ми приймемо з вдячністю і опублікуємо так швидко, як можливо» [1, с. 292]. У поле зору Ї. Горака потрапляли теоретичні студії В. Гнатюка. На сторінках свого часопису він і надалі поміщав на них відгуки, зокрема відома також його рецензія на статтю «Пісня про покритку, що втопила дитину» [25, s. 166–168].

Важливо наголосити, що саме Ї. Горак визнав В. Гнатюка поряд із О. Кольбергом та Ф. Бартошем одним із провідних у історії слов'янської фольклористики, а його праці за змістом, точністю записів та науковим рівнем як такі, що мають світове значення [4, с. 7].

Загалом чеські дослідники високо оцінили доробок В. Гнатюка, який потужно презентував українську культуру перед світом «найвизначнішим збірником казок про тварин, яким не може похвалитися жадна слов'янська література та навряд чи в інших народів знайдеться щось подібне». А видання колядок названо «епохальним, що становить новий визначний період в історії слов'янської фольклористики» [12, с. 78]. Ці унікальні праці В. Гнатюка й до сьогодні залишаються неперевершеними.

Українські дослідники в багатьох питаннях досягли європейського рангу, інколи навіть переростаючи сучасний їм рівень дослідження. Усі

вони зробили чималий внесок у розвиток не лише української, але й слов'янської науки. Діяльність їх на ниві українсько-чеських наукових і культурних взаємин високо оцінена: 1904 р. обрано членом-кореспондентом Празької Академії наук І. Франка, також В. Гнатюк обраний членом Чехословацького етнографічного товариства «*Národopisné Společnosti československé*» (1905) у Празі. Фольклористи з Галичини репрезентували українську науку на міжнародних конгресах і з'їздах. Наведемо кілька з них: І. Франко брав участь у Празькому з'їзді слов'янської молоді (1891). Активним учасником різних міжнародних конгресів музичного й народного мистецтва був Ф. Колесса, зокрема в Празі (1924, 1928, 1929).

Наукові контакти між слов'янськими та іншими європейськими вченими сприяли кращому взаєморозумінню, а відтак і взаємозбагаченню. Завдяки активній міжнародній співпраці українська наука запозичила досвід світової, а згодом провідні члени НТШ, досягнувши певних узагальнень, запропонували світові свій науковий доробок, представлений потужними джерелознавчими та теоретичними працями.

Список літератури

1. ГНАТЮК, В.: *Документи і матеріали (1871–1989)*. Упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський та ін. Львів 1998.
2. ГНАТЮК, В.: *Наукове товариство імені Шевченка у Львові (Історичний нарис першого 50-річчя — (1873–1923)*. Вступ. слово В. Яніва. 2-ге вид. Мюнхен; Париж 1984.
3. ГНАТЮК, В.: *Časopis musea království českého* [red. Antonín Truhlář]. Praha 1897. Roč. LXXI. 592 s. In: *Записки НТШ*, 1899, т. 27, кн. I, с. 48–50.
4. ГОРАК, Ї.: *Передмова*. In: *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*, 1967, т. 3, с. 3–7.
5. ГОРЛЕНКО, М.: *Полівка Їржи*. In: *Художня культура західних і південних слов'ян (XIX – початок XX століття)*. Енциклопедичний словник. НАН України, Київ 2006.
6. *Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками*. Упоряд. Мольнар, М., Мундяк, М., Братислава 1957.
7. КОДЕРА, П.: *Чеські науковці — дійсні члени НТШ*. *Архів Академії наук Чеської республіки. З чеської переклав Євген Топінка*. In: *Вісник НТШ*, Львів 2003, ч. 30, с. 9–11.
8. КУПЧИНСЬКИЙ, О.: *Деяко про форми і напрями наукової і науково-видавничої діяльності НТШ. 1892–1940 роки (Міжнародний аспект)*. In: *З історії Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1997, с. 16–23.

9. ЛАБАЧ, М.: Олександр Колесса — професор Львівського університету. In: *Українська філологія: досягнення, перспективи*. Львів 1994, с. 248–251.
10. МОТОРНИЙ, В.: Внесок Філарета Колесси в українсько-чеські наукові та культурні взаємини. In: *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття: зб. наук. праць та матеріалів*. Львів 2005, с. 147–151.
11. МОТОРНИЙ, В.: О. Колесса і українсько-чеські взаємини міжвоєнного двадцятиліття. In: *Проблеми слов'янознавства*. Львів 2002. вип. 52, с. 110–117.
12. МУШИНКА, М.: Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. Записки НТШ, Париж; Нью-Йорк; Сідней; Торонто 1987, т. 207.
13. Наукове товариство ім. Шевченка. In: *Центральний історичний державний архів України у Львові*, ф. 309, оп. 1, спр. 4, арк. 2 зв. — 3.
14. ПРИЦАК, О.: Чому відновлене Наукове товариство ім. Шевченка у Львові? In: *З історії Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1997, с. 7–17.
15. РУДА, Т.: Іван Франко — дослідник слов'янського фольклору. Київ 1974.
16. СОКІЛ, В.: Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти. Львів 2003.
17. ФРАНКО, І.: Легенда про Пришемислову квітучу ліщину та легенди про квітучу палицю. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1981, т. 29, с. 545–550.
18. ФРАНКО, І.: Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1981, т. 29, с. 40–50.
19. ФРАНКО, І.: Листи. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1986, т. 48; т. 49.
20. ФРАНКО, І.: Проф. Полівка про наші етнографічні видання. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1982, т. 33, с. 67.
21. ФРАНКО, І.: Студії над українськими народними піснями. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1984, т. 42.
22. ФРАНКО, І.: Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта. In: *Збір. творів: у 50-ти т.* Наук. думка, Київ 1981, т. 29, с. 258–260.
23. ЯЦЕНКО, М. Т.: Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. Наук. думка, Київ 1964.
24. HORÁK, J.: Гнатюк, В. Колядки і щедрівки, 1914, т. 1–2. In: *Národopisný věstník československý*, 1916, roč. 11, s. 346–350.
25. HORÁK, J.: Гнатюк, В. Пісня про покритку, що втопила дитину (Матеріали до української етнології, 1919, т. 19–20). In: *Národopisný věstník československý*, roč. 16, s. 166–168.
26. MUŠINKA, M.: Volodymyr Hnat'uk a Český příspěvek v ukrajinsko-českém kulturním styku. In: *Český lid*, 1968, № 2–3, s. 188–192.
27. POLÍVKA, G.: Галицько-руські народні приповідки; збір., упорядк. і пояснив Іван Франко. Том перший (А. Діти), Львів, 1901–1905. XX, 600 с. (Етнографі-

- чний збірник *НТШ*, т. X, XII). In: *Archiv für slavische Philologie*, Berlin 1906, bd. 28, s. 396–399.
28. POLÍVKA, G.: ГНАТЮК, В. *Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. 4* (Етнографічний збірник, т. 25). Львів, 1909. In: *Archiv für slavische Philologie*, 1910, bd. 31, heft 4, s. 594–603.
 29. POLÍVKA, G.: *Halicki narodni kazky* (№ 26–77); *zibr. Osyr Rozdolskýj* (Galizische Volksmärchen). In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, Wien 1901, s. 93–98.
 30. POLÍVKA, I.: Гнатюк, В. *Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. 2* (Етнографічний збірник), Львів, 1898, т. 4.). In: *Archiv für slavische Philologie*, 1899, bd. 21, s. 285–302; 1900, bd. 22, s. 300–310.
 31. POLÍVKA, J.: Гнатюк, В. *Українські народні байки (звіринний епос), т. 37–38* (Етнографічний збірник), Львів, 1916.). In: *Polívka. // Český lid*, 1918, roč. 13, s. 105–111.
 32. ZÍBRT, Č. *Literatura kulturně-historická a etnografická 1897–1898*. In: *Český lid*, 1898, roč. 7 (Dodatek), s. 70–74.

The Ukrainian-Czech Contacts within the Shevchenko Scientific Society on the Edge of the First Third of the XIX and XX Centuries: the Folklore Aspect
Hanna Sokil

The scope of cooperation between Ukrainian and Czech scientists were represented in different ways: by membership the Czech representatives in the Shevchenko Scientific Society, Ukrainian—in Czech societies, academies, joint participation in congresses, publications, scientific studies, both in Ukrainian and foreign editions co-reviews, the widespread use of ethnic and cultural heritage. Attention is paid to contacts of I. Franko, V. Hnatiuk with Ch. Zibrtom, A. Cherny, I. Polivka and others.

Key words: cooperation, folklore researches, collections, folk prose, Ukrainian songs, prose, magazines.

Украинско-чешские контакты в Научном обществе имени Шевченко на рубеже XIX – первой трети XX веков: фольклористический аспект
Анна Сокил

Сфера сотрудничества украинских и чешских ученых оказалась разносторонней: членство в НОШ чешских представителей, украинских — в чешских обществах, академии, совместное участие в конгрессах, съездах, публикации научных исследований, как в украинских, так и зарубежных изданиях, обоюдное рецензирование, широкое применение этнокультурного наследия. Обращено внимание на контакты И. Франко, В. Гнатюка с Ч. Зибртом, А. Черных, И. Поливкою и др.

Ключевые слова: сотрудничество, фольклористические разведки, сборники, народная проза, украинские песни, журналы.

Людмила Сорочук

Діаспорна культура як феномен закордонного українства

У статті піднімається проблема функціонування та збереження української народної традиції в умовах міграції. Досліджується специфіка українського культуротворення за межами держави.

Ключові слова: етнокультурна традиція, еміграція, українська діаспора, діаспорна культура.

Упродовж тисячоліть українці творили свою неповторну культуру. Розмаїття фольклорних творів, досконала, відшліфована віками поетика, народні традиції є складовими української етнокультури, що одночасно є універсальними засобами вираження ментальності українців.

Розмаїтим і донині недостатньо вивченим є світ народної української культури, особливо за її обріями. Поза сумнівом, вагомим пластом етнокультури залишається народна творчість української діаспори. Звичайно, невід'ємною складовою національного відродження й збереження культурної самобутності українців за межами України є плідна робота багатьох українців-діаспорян, а також різних громадських, освітніх, наукових організацій та центрів.

Досліджуючи соціокультурне життя українців за межами історичної Батьківщини, цікавим постає той факт, що українська діаспора не тільки зберегла свою національну своєрідність, а й розвинула та примножила культурну спадщину української нації. Тому, у розробці концепції історичного розвитку української культури фундаментального значення набувають дослідження життєдіяльності української діаспори в контексті загальнонаціонального культурного процесу.

Сотні тисяч, а на загал мільйони українців проживають за межами України, в іншомовному середовищі облаштовують свій побут, гуртуються й створюють, здебільшого, досить міцні етнічні спільноти на землях Канади, США, Австралії та інших країн світу. Значно меншою є українська діаспора в країнах Західної Європи — у Німеччині, Франції, Англії тощо.

Етнічні українці, які мешкають поза політичними кордонами своєї історичної Батьківщини, але не втратили з нею духовний зв'язок, належать до тих емігрантів, яких у науковій літературі позначають терміном *українська діаспора*.

Українська еміграція відбувалася чотирма основними «хвилями». Перша хвиля — трудова, друга — інтелектуальна, третя — політична й четверта — економічна. Від початків формування й до сьогодні українська діаспора як соціокультурне явище стало об'єктом аналізу багатьох дослідників. Вивченню різних аспектів української діаспори в усіх його виявах присвячена велика кількість наукових праць у зарубіжній і вітчизняній історіографії. Однією з вагомих робіт про життя української діаспори є дослідження С. Наріжного «Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома війнами» [7]. Після здобуття незалежності нашої держави також з'явилися праці, що ознайомлюють читача з явищами та процесами громадсько-культурного життя українців за кордоном [1; 9; 10].

Цікавою роботою у сфері дослідження української діаспори є праця Ф. Заставного, де автор подає дані про мову, культуру, шкільництво, традиції та звичаї, мистецьку діяльність, літературу, громадсько-політичне й релігійне життя українців у США. Автор не обминає теми збереження українською діаспорою національних традицій. Він зазначає: «*Певну роль у збереженні мови, звичаїв та інших культурно-історичних надбань українського народу відіграє церква. Вона сприяла і сприяє консолідації емігрантів за релігійними та національно-етнічними ознаками*» [5, с. 23–24]. Важливим є те, що більшість дослідників вказують на високу національну свідомість і велике бажання українських емігрантів у чужій країні зберегти свою національну ідентичність, мову, традиції й етнокультуру.

Варто зауважити, що духовна спадщина народу України включає надбання національної культури українців, що створені як в Україні, так і за її межами (діаспорна культура). Протягом десятиліть в українській діаспорі зібрано значний духовно-культурний потенціал, українцями створено наукові, літературні, мистецькі цінності. Далеко від рідної землі працювали й працюють багато видатних українських науковців, композиторів, артистів, художників, письменників. Очевидним є те, що мистецькі твори як відомих митців, так і простих людей за тематикою дуже різноманітні. Загалом у фольклорних текстах, у літературних творах, народних картинах, виробках народних майстрів, кінофільмах, п'єсах висвітлюються емігрантські будні українців на тлі загальнолюдських цінностей та проблем, згадуються українські історичні події та національні герої.

Таким чином, соціально-політична ситуація в Україні впродовж тривалого часу (починаючи з XIX ст.), спричинивши чотири емігрантські хвилі, зумовила появу культурологічного феномену — мистецтва та фольклору української еміграції, себто *діаспорної культури*.

Досліджуючи життєдіяльність і досягнення українців та їхніх нащадків, які поселилися за тисячі кілометрів від рідної землі, можна впевнено заявити, що вони змогли не лише зберегти національну мову й культуру, а й розвинули їх, вносячи свою вагому частку в розвиток світової культури. Гарним прикладом є українська громада на американському континенті, де представники української діаспори постійно демонстрували світові прагнення зберігати й розвивати національні традиції.

Українці в еміграції виявляли велику турботу про освіту своїх дітей, вирішували проблеми щодо відкриття шкіл, де вихованці змогли б вивчати українську мову, історію України, у такий спосіб долучаючись до української культури. У 80-ті роки почала діяти Українська європейська культурно-освітня фундація. Її метою було створення кафедри української мови та літератури при Лондонському університеті. Однією з перших вищих шкіл став заснований на початку 1921 р. у Відні Український вільний університет (УВУ). Його співзасновниками були професори І. Горбачевський, С. Дністрянський і М. Грушевський. Після закінчення Другої світової війни УВУ відновив свою роботу в Мюнхені. За час існування УВУ видав близько 100 томів «Наукових записок», «Наукових збірників», монографій, мистецьких альбомів. В університеті проводяться наукові конференції, захист дисертацій, стажування науковців із України. Вагомим здобутком української еміграції в Німеччині став Український науковий інститут (УНІ), створений у Берліні в листопаді 1926 р. заходами П. Скоропадського. У 1934 р. Інститут став державною інституцією, прикріпленою до Берлінського університету. При Інституті заснували бібліотеку, архів преси й бюро наукової інформації. Тут працювали такі непересічні особистості, як В. Липинський, С. Смаль-Стоцький, Д. Чижевський, Б. Лепкий. Із кінця 1932 р. в інституті було започатковано серію українознавчих досліджень.

Прикладом емігрантського фольклору в минулому є пісні заробітчан — українців-емігрантів, переважно із Західної України. Навіть у теперішній час, попри відстані й життєві негаразди, переселенці збираються докупити з різних куточків країни задля проведення зібрань, народних свят, етнофестивалів, ярмарків тощо. У такий спосіб із різнорегіональних компонентів утворюється нова, доволі мозаїчна фольклорно-етнографічна єдність. Українці одягають національний одяг, виконують обрядодії під час проведення календарних та родинних свят, співають народні пісні, готують національні страви, — і це не весь перелік показників, які презентують нашу фольклорну традицію в світі.

Взірцем збереження української спадщини для української діаспори є багатогранна діяльність у Канаді художніх колективів. *«Про їх роль і популярність говорить хоча б той факт, що не буває жодного загально канадського фестивалю чи святкового концерту, в якому б не взяли участь українські співаки, танцюристи, музиканти»* [4, с. 200].

В умовах еміграції осередком національно-культурного життя була церква. Як соціальна інституція вона сприяла збереженню національної ідентичності, подоланню меншовартості та об'єднанню українців, розсіяних по світу. Визначною постаттю українського православного руху за межами України став митрополит Іларіон (Іван Огієнко). У 1951 р. він очолив Українську греко-православну церкву в Канаді, що виступала носієм української національної ідеї. Заслугою І. Огієнка стало створення першого автентичного (оригінального) перекладу Біблії українською мовою, духовне об'єднання українських православних церков у Канаді, Америці та інших країнах. Це сприяло організаційному оформленню української православної автокефалії, національно-мовній єдності українців діаспори й України, що забезпечувало цілісність українського культурного середовища [6, с. 279].

Українці другої еміграційної хвилі відрізнялись від першої (кінця XIX століття), трудової, насамперед тим, що були в основному освіченими людьми, лише незначна частина з них була неписьменною. Саме цим пояснюється їх швидке пристосування до нових умов життя й праці, активна участь у громадському житті. Серед цих людей виховано найбільше лідерів громадсько-політичних і культурно-освітніх організацій. Наприклад, «батьком» українського співу називають композитора, диригента й хормейстера Олександра Кошиця. Своєю творчістю О. Кошиць пропагував українську культуру за кордоном, знайомив із мистецтвом українського хорового співу, що став своєрідним каталізатором у поживленні діяльності мистецьких колективів у Північній Америці. У 1929 р. до США прибув Василь Авраменко, який згодом став засновником української народної хореографії. За короткий період він створив понад 50 ансамблів, які діяли по всій країні. Він влаштовував виступи своїх вихованців у багатьох штатах Америки, прагнуч до того, щоб з українським мистецтвом познайомилось якомога більше американців.

Хотілося б згадати й складні умови розвитку української літератури на американському континенті, що привело літературознавців і письменників усієї діаспори до об'єднання творчих зусиль. 26 червня 1954 р. в Нью-Йорку було засновано об'єднання українських письменників у еміграції «Слово». Поступово почали формуватися два осередки організованого культурного життя з друкарнями, часописами та журналами у Вінніпезі та Торонто. В Англії в повоєнний період почали виходити часописи «Українська думка», «Наша церква», «Наше слово», «Сурма», «Визвольний шлях».

Велику заслугу в збереженні національних традицій та української ментальності мають громадські й мистецькі осередки українців у зарубіжжі. Члени таких осередків особливу увагу приділяють проблемам вивчення молодими поколіннями рідної мови, літератури та історії, що безумовно,

є одним із головних напрямів виховання дітей українських родин і прищеплення культурних традицій. У діаспорі постійно розвивається художня самодіяльність. Це підтверджується діяльністю хорів, танцювальних ансамблів, аматорських колективів.

Франція є другою західноєвропейською країною, де проживає порівняно численна українська діаспора. Щоб зберегти національну та культурну самобутність, українці у Франції створили Український центральний громадський комітет, Центральне представництво українців у Франції та широку мережу жіночих, молодіжних, культурологічних і освітянських організацій.

Значним здобутком української діаспори стало відродження діяльності Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (НТШ) як спадкоємця заснованої в 1873 р. у Львові дослідницької установи тієї самої назви. У 1947–1951 рр. президія НТШ перебувала в Мюнхені, а потім переїхала в Сарсель, поблизу Парижа, де знаходиться й тепер. Ще в мюнхенський період НТШ видало першу частину тритомної «Енциклопедії українознавства» та 12 томів інших наукових праць, а в 1954–1959 рр. вийшла десяти томна енциклопедія українознавства (словникова частина).

Українська діаспора поширює у світі українську культуру, зокрема багатство народного мистецтва: пісні, танці, усну народну творчість, вишивку, писанкарство, різьбу по дереву тощо. Одночасно зі створенням українських релігійних, громадських, культурно-освітніх осередків організовуються мистецькі та фольклорні колективи, драматичні гуртки, танцювальні колективи. Причому згадані колективи виникають майже скрізь, де компактно проживали й проживають українці. Народні, релігійне свята, видатні події в українській громаді завершуються виступами колективів художньої самодіяльності, організацією виставок вишивки, писанок, різьблення по дереву, виставкою-пригощанням національних страв. Збереглася традиція супроводжувати сімейні свята й урочистості народними піснями, танцями, розвагами.

Відомий фольклорист та етнограф Олекса Воропай, який довгі роки прожив у еміграції, у своїй праці «Звичаї нашого народу» зазначає: *«Звичаї, а також мова — це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю. Усна народна творчість також може служити класичним прикладом єдності між усіма українськими землями. Ця спільність мови та звичаїв завжди була тими вузлами, які зв'язували наш народ, коли він був штучно поділений державними кордонами»* [2, с. 5–6].

У східній українській діаспорі (у державах, що виникли на теренах пострадянського простору) відродження культурно-національного життя українців почалося зі шкільництва. Такі громадські інститути, як Науковий центр україністики в Башкортостані та Товариство шанувальників української культури «Кобзар», Українське товариство Киргизької Республіки

«Берегиня», Товариство української культури в республіці Молдова, Томський центр української культури «Джерело» та Український національно-культурний центр «Промінь» у Самарі свідчать про початки демократизації суспільств нових незалежних держав і про відродження етнічності українців східної діаспори. Стислу інформацію про українські церкви, громади, музеї, бібліотеки, художні колективи, українські школи поміщено в двотомнику «Українці в світі» [11].

Сьогодні в Україні створена нормативно-правова база роботи з українськими громадами за кордоном, яка спрямована на задоволення їхніх культурних потреб. Зокрема, діє Закон України «Про правовий статус закордонних українців» (2004), у 2006 р. розроблена Державна програма співпраці із закордонними українцями на період до 2010 року. За час незалежності була закладена стратегія наукової та культурно-освітньої співпраці із закордонним українством. Процес культуротворення, що тривав в українській діаспорі, став вагомим складовим українського культурного простору. Його головною метою була духовна консолідація українців усього світу в інтересах відродження, збереження й примноження національно-культурних традицій власного народу. Це сприяло збереженню цілісності української культури, а в умовах незалежності — активізації державотворчого потенціалу, зміцненню позицій українських організацій у країнах поселення, а України — у світовому співтоваристві.

Народна культура передавалась від покоління до покоління. Це було важливим фактором єдності народу та показником етнічної, національної особливості й самобутності серед інших культур і народів. Українська фольклорно-етнографічна традиція живе, поширюється й твориться як у середовищі українців на матерній землі, так і в діаспорі, тому творчість української діаспори, фольклор діаспори є складовою загальноукраїнського фольклорного масиву й національної культури [8, с. 153]. С. Грица припускає, що *«багата система поетичних паралелізмів у фольклорі українців є виявом надчутливої реакції на навколишнє середовище, «первісної» прив'язаності до нього, способом його персоніфікації»* [3, с. 20]. Зрозуміло, що для дослідників етнографії, фольклору в сучасному українському зарубіжжі є цікавою позиція збереження прадавніх, реліктових етнокультурних явищ та творення нових.

Отже, перебуваючи далеко від України, зарубіжні українці є носіями й творцями нашої культури, наших традицій і, звісно, цей набір відтворюють у своїй діяльності, а залучення творчих здобутків українства — утверджує позитивний імідж нашої держави у світі.

Список літератури

1. ВИННИЧЕНКО, І.: *Українці в державах колишнього СРСР: Історико-географічний нарис*. Житомир 1992.
2. ВОРОПАЙ, О.: *Звичай нашого народу. Етнографічний нарис*. «Оберіг», Київ 1993.
3. ГРИЦА, С.: *Міграції фольклору (З приводу іммігрантських пісень з Канади)*. In: *Фольклор українців поза межами України: зб. наук. статей*. Київ 1992. 548 с.
4. ЄВТУХ, В., КАМІНСЬКИЙ, Є., КОВАЛЬЧУК, О., ТРОЦИНСЬКИЙ, В.: *Зберігаючи етнічну самобутність*. In: *Українці: Історико-етнографічна монографія у двох книгах. Книга 1. Опішне: українське народознавство*, 1999. 528 с.
5. ЗАСТАВНИЙ, Ф.: *Українська діаспора*. Світ, Львів 1991, с. 23–24.
6. *Історія української культури. Навчальний посіб.* За ред. О. Ю. Павлової. Центр учбової літератури, Київ 2012.
7. НАРІЖНИЙ, С.: *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома війнами*. Прага 1944 р.
8. СОРОЧУК, Л.: *Фольклорна традиція в українському зарубіжжі: форми збереження та культуропредставлення*. In: *Українознавчий альманах*. Випуск 7. Київ 2012, с. 152–155.
9. ТРОЦИНСЬКИЙ, В.: *Міжвоєнна українська еміграція в Європі як історичне і соціально-політичне явище*. Київ 1994.
10. *Українці у зарубіжному світі*. За ред. А. Шлепакова. Київ 1991.
11. *Українці в світі. Довідкове видання*. Автори-упорядники В. М. Воронін, С. А. Дроздовська. Український центр духовної культури, Київ 2005.

The Culture of Diaspora as the Phenomenon of Ukrainians Abroad

Ludmyla Sorochuk

In article considered problem of functioning and preservation of Ukrainian folk traditions in migration. Investigate the specificity of Ukrainian culture formation outside the state.

Key words: ethno-cultural tradition, emigration, Ukrainian diaspora, diaspora's culture.

Диаспорная культура как феномен зарубежного украинства

Людмила Сорочук

В статье поднимается проблема функционирования и сохранения украинской народной традиции в условиях эмиграции. Исследуется специфика украинского культуротворения за пределами государства.

Ключевые слова: этнокультурная традиция, эмиграция, украинская диаспора, диаспорная культура.

Taťána Součková

Ukrajinci v České a Slovenské republice – etnická identita v proměnách doby

Článek je věnován tematice ukrajinské etnické identity a jejím proměnám u Ukrajinců žijících v České a Slovenské republice, konkrétně ve městech Brno a Bratislava. Ukrajina v současné době prochází zásadními změnami po stránce společenské i politické, což se odráží také ve způsobu etnické identifikace Ukrajinců, a to včetně členů ukrajinské diaspory v zahraničí. V článku je také nastíněno i téma vztahu české a slovenské majoritní společnosti k Ukrajincům.

Klíčová slova: Ukrajina, diaspora, etnická identita, Bratislava, Brno.

Ukrajinská menšina patří k významným etnickým minoritám jak v České, tak ve Slovenské republice. Je neopomenutelnou složkou české i slovenské společnosti, v níž má své pevné místo. K interakci mezi minoritní a majoritní skupinou obyvatel patří vymezování se menšinového společenství vůči většinovému obyvatelstvu, ale naopak také postupná kulturní, jazyková či náboženská asimilace. Těmito procesy se zabývá i prezentovaný příspěvek, který nastiňuje problematiku podoby etnické sebeidentifikace Ukrajinců žijících v Čechách a na Slovensku, a to na příkladu dvou lokalit, moravské metropole Brna a slovenského hlavního města Bratislavy.

Výzkumný záměr je součástí etnologického výzkumu, jehož cílem je zachycení současného stavu etnické identity ukrajinských migrantů, a to ve vzájemné česko-slovenské komparaci.

Důležitým hlediskem při výzkumu ukrajinské etnické identity je fakt, že v současné době probíhá v souvislosti s děním na Ukrajině řada změn, které mají silný vliv na vnitřní život ukrajinské diaspory i na její veřejnou prezentaci. Ukrajinci jsou vystaveni zvrátům, jež z hlediska geopolitického, v období po pádu Sovětského svazu, nesnesou srovnání. Jejich země se dostala do středu mezinárodní pozornosti, což se odráží také v aktivitách, které jsou vyvíjeny Ukrajinci žijícími za hranicemi své rodné země. Členové diaspory v Čechách i na Slovensku mnohem hlasitěji než dříve projevují sounáležitost s Ukrajinou a otevřeně komunikují s veřejností prostřednictvím médií, sociálních sítí i občanských iniciativ.

Hovoříme-li o komparaci českého a slovenského prostředí, nelze opomenout fakt, že v obou zemích funguje do jisté míry odlišná percepce ukrajinského etnika.

Zatímco v českém prostředí jsou migranti z Ukrajiny stále často spojováni se spíše negativními představami či s kulturními stereotypy, jež vycházejí z nízké informovanosti české veřejnosti, na Slovensku jsou Ukrajinci tradiční součástí multikulturní mozaiky slovenské společnosti. Klíčovou roli v této problematice sehrává fakt, že Slovensko je přímým sousedem Ukrajiny a sdílená hranice v tomto případě znamená přirozenou blízkost kulturní, jazykovou i náboženskou. Ukrajinci (či Rusíni-Ukrajinci) [1, s. 121–135], obývají území jak na Ukrajině, tak na severovýchodním Slovensku a v jihovýchodním Polsku, což se odráží také v udržování folklorních tradic a s tím spojeného utvrzování etnického vědomí této skupiny obyvatel. Nutno však poznamenat, že do kulturního života a veřejné prezentace Ukrajinců žijících na Slovensku se promítá letitý spor o samotnou povahu etnické identity mezi skupinou názorově „prorusínskou“ a „proukrajinskou“.

Česká ukrajinská diaspora se naopak potýká s kulturními stereotypy, které jsou mezi Čechy značně rozšířené. Vzhledem k ekonomické a cirkulární povaze ukrajinské migrace, která po roce 1991 začala proudit do Čech a na Moravu, se rozšířily představy o Ukrajincích, jakožto manuálně a námezdně pracujících lidech, kterým jejich domovská země nedokáže vytvořit adekvátní podmínky pro to, aby si dokázali zajistit dostatečnou obživu. [2, s. 27] Tyto české heterostereotypy se mění jen pozvolna a se vši pravděpodobností budou i nadále u majoritní části české společnosti přetrvávat, přesto je však možné zaznamenat zvýšený zájem o ukrajinskou problematiku, a to v jiném diskurzu, než jsou vžitě stereotypní představy.

Společným jmenovatelem veškerých změn, ať už z pohledu majoritní společnosti, nebo v přístupu samotných ukrajinských migrantů, je současný politický vývoj na Ukrajině a jeho důsledky. V Čechách i na Slovensku, respektive v obou sledovaných městech, je patrný aktivní přístup představitelů ukrajinské menšiny, a jejich sympatizantů, ke zviditelňování svého etnika a představování základních atributů ukrajinské kulturní svébytnosti. V Brně jsou zakládány nové občanské iniciativy, které si kladou za cíl prezentovat ukrajinskou menšinu a zvýšit povědomí o jejím fungování v rámci Brna a celého Jihomoravského kraje. Donedávna v tomto směru moravská metropole zaostávala za Prahou.

V reakci na humanitární krizi na východě Ukrajiny se do organizace pomoci obětem konfliktu zapojuje řada brněnských dobrovolníků, a to například i formou veřejných besed a přednášek, kde prezentují své osobní zkušenosti se situací na Ukrajině. Pro zájemce z řad Brňanů tak činí tuto problematiku přístupnější a srozumitelnější.

Podobná situace je také v Bratislavě, kde jsou taktéž pořádány kulturní večery a setkání, na nichž mohou zájemci diskutovat o současných problémech Ukrajiny a případně pomoci prostřednictvím veřejné sbírky. Oproti Brnu je však bratislavská ukrajinská komunita méně aktivní, neboť těžiště aktivit ukrajinské, respektive rusínsko-ukrajinské, diaspory je na východním Slovensku, ve městech Košice a Prešov.

V obou případech je však třeba brát v potaz, že zvýšená činnost v kulturní sféře zaměřená na Ukrajinu je přímým důsledkem tamního nedávného politického vývoje. V tomto duchu jsou také koncipovány zmiňované besedy či jiné kulturní akce, poukazující na dopady konfliktu na východě země, případně apelující na majoritní publikum a vyzývající k solidaritě a pomoci. Česká i slovenská společnost má tedy možnost diskutovat otázky týkající se Ukrajiny a Ukrajinců, avšak většinou jen z pohledu, který zahrnuje ozbrojený konflikt, propagandu v médiích, či dopady ekonomických sankcí vůči Ruské federaci na evropský trh.

Ukrajinská minorita v Brně a Bratislavě však není homogenní, což znamená, že v rámci veřejného života působí jen část členů diaspory. Pro obě lokality platí, že většina migrantů, kteří přišli do Čech a na Slovensko za prací, či z důvodů sloučení rodiny, nejeví zájem o zapojování se do kulturních aktivit, nebo se jich účastní pouze pasivně. Aktivní přístup k interakci s majoritní společností tedy zůstává v dikci vybraných čínorodých jedinců, kteří působí jak v rámci veřejného života, tak na sociálních sítích, které jsou v dnešní době neopomenutelným komunikačním kanálem a nástrojem prezentace.

Nedílnou součástí života ukrajinské komunity je povědomí o společně sdílených tradicích, symbolech a historickém vývoji, výsostně aktuální se stává také jazyková otázka. Ukrajinci se hrdě hlásí k významným postavám své historie a kultury, z nichž nejvýznamnějším je Taras Hryhorovyč Ševčenko (1814–1861), jehož narození si paralelně připomínají Ukrajinci v Brně i Bratislavě formou společenských večerů zasvěcených přednesu Ševčenkových básní. Tato tematická setkání jsou také příležitostí k oslavě ukrajinské kultury, podávají se tradiční pokrmy, zpívají se ukrajinské lidové písně a hosté přicházejí oblečení do krojů, nebo alespoň do typických vyšívaných košil („vyšyvanek“). Důraz je kladen i na oslavu ukrajinského jazyka, který však, vzhledem k historickému vývoji, není mateřským jazykem velké části občanů Ukrajiny. Ukrajinština se však postupně dostává do popředí a stává se jedním z důležitých atributů ukrajinského etnického vědomí, je vnímána jako jeden ze základních kamenů ukrajinské svébytnosti, a to i mezi těmi Ukrajinci, kteří hovoří ruským jazykem.

V současné době jsme tedy v Čechách i na Slovensku svědky rozkvětu kulturní činnosti ukrajinské menšiny, která definuje sebe sama nejen v konfrontaci s majoritní společností, ale také v souvislosti se znovuoobjevováním ukrajinské kulturní a etnické identity, což vyplývá z potřeby vymezit se proti vlivům kulturních tradic jiných etnik.

Seznam literatury:

1. MUŠINKA, M.: *Rusíni-Ukrajinci Slovenska v zrkadle úradných štatistik*. In: *Etnické komunity. Vyjednávání pozice v majoritě*. FHS UK, Praha 2012, s. 121–135.

2. LEONTIYEVA, Y.: *Ukrajinci*. In: *Výzkumná zpráva: Integrace cizinců v ČR. Studie arménské, vietnamské a ukrajinské komunity v Praze a Středočeském kraji*. IOM, Praha 2004, s. 27.

Ukrainians in the Czech and Slovak Republic—Ethnic Identity and its Changes Through Time

Tatána Součková

The article deals with the topic of ethnic identity and its changes of the Ukrainians living in the Czech and Slovak Republic, particularly in the cities Brno and Bratislava. Ukraine has recently undergone severe changes, which have had an impact on the ethnic self-identification of Ukrainians in general, including the members of the diaspora living. The article also discusses the attitude of the majority towards the Ukrainians.

Key words: Ukraine, diaspora, ethnic identity, Bratislava, Brno.

Украинцы в Чехии и Словакии — этническая идентичность в переменах времени

Татьяна Соучкова

Статья посвящена теме этнической идентичности и ее изменения среди украинцев, которые проживают в Чешской и Словацкой Республике, в городах Брно и Братислава. Украина в последнее время претерпела серьезные изменения, которые повлияли на этническую самоидентификацию украинцев в целом, в том числе и членов диаспоры. Статья также обсуждает отношение чехов и словаков к украинцам.

Ключевые слова: Украина, диаспора, этническая идентичность, Братислава, Брно.

Polská menšina v Žytomyrské oblasti

Tato práce se zabývá existencí polské menšiny na Ukrajině se zaměřením na Žytomyrskou oblast, která je jedním z jejích hlavních center. V historickém úvodu představuje přítomnost Poláků na území dnešní Ukrajiny, vývoj jejich počtu v minulosti a tam, kde je to možné se více soustředí i na samotnou zkoumanou Žytomyrskou oblast. Dále se práce věnuje současné podobě polské menšiny v Žytomyrské oblasti a její kulturní, vzdělávací a náboženské činnosti. Na závěr potom v krátkosti představuje některé polské památky a významné osobnosti spojené s Žytomyrem.

Klíčová slova: Poláci na Ukrajině, Žytomyr, etnické menšiny na Ukrajině.

Historický úvod

Přítomnost polské menšiny na území dnešní Ukrajiny, respektive především její západní poloviny, má již tisíciletou tradici. Už známý kronikář Nestor zmiňuje například Radimiče, kteří měli „lašský původ“ či pod rokem 981 píše o červenských městech a tažení kyjevského knížete Vladimíra proti Lachům.

K větší „polonizaci“ velké části území dnešní Ukrajiny docházelo v pozdějších staletích a především potom během několikasetleté existence a společného soužití Poláků, Litevců a východních Slovanů (Ukrajinců, Bělorusů) v rámci polsko-litevského soustátí.

S rostoucím významem ruského carství a souběžným postupným úpadkem Polska se stále více ukrajinských oblastí dostávalo z polské nadvlády do nadvlády ruské a polské etnikum a kultura byly v nových podmínkách potlačovány. Žytomyr, jemuž je v této práci věnována hlavní pozornost, byl anektován Ruskem v roce 1793 a od roku 1804 byl hlavním městem Volyňské gubernie. Během lednového povstání v roce 1863¹ byl potom jedním z center polského odporu proti ruské nadvládě.

¹ Lednové povstání odstartoval manifest Prozatímní národní vlády na území Kongresového Polska z 22. ledna 1863. Probíhalo na území Litvy, Běloruska a Ukrajiny až do roku 1864. Osmnáct měsíců trvající partyzánská válka Poláků proti ruské nadvládě si vyžádalo desítky tisíc mrtvých. Další desetitisíce skončili po jeho potlačení na nucených pracích na Sibiři a v emigraci. Více viz např. práce S. Kieniewiczze [6] nebo O. Bartoše [1].

V době krátké existence nezávislého ukrajinského státu v roce 1918 bylo město po několik týdnů hlavním městem, avšak už od roku 1920 bylo pod sovětskou nadvládou.

Období sovětského svazu do druhé světové války

Počet Poláků na „sovětské“ Ukrajině v roce 1920 byl asi 310 000 osob, z čehož přibližně 164 000, tedy 53 %, žilo ve Volyňské gubernii [8, s. 29]. Dnešní Žytomyrská oblast tak již v této době byla hlavním centrem polské menšiny a zůstala jí do dnešní doby, navzdory tomu, že počet Poláků na Ukrajině se neustále snižoval. V roce 1926 už například v této oblasti žilo jen necelých 87 000 Poláků. Na celé sovětské Ukrajině se naopak počet Poláků díky územním změnám zvýšil na 476 000, avšak do roku 1937 potom opět došlo k poklesu na přibližně 418 000 [8, s. 40]. Mezi léty 1926 a 1939 se celkově počet Poláků snížil o 19,5 % [8, s. 41]. Za zmínku jistě stojí i rozdělení polské populace mezi města a vesnice. Zatímco například židovská menšina byla především menšinou městskou² a německá menšina naopak byla usídlena více na vesnicích³, polská menšina byla zastoupena rovnoměrně, když ve městech tvořili Poláci 1,8 % obyvatelstva a na vesnicích 1,6 % [8, s. 31].

V této době se už polská menšina na sovětské Ukrajině silně asimilovala. Svědčí o tom údaje o mateřském jazyce z roku 1926. Z přibližně 476 000 Poláků uváděla jako svůj mateřský jazyk polštinu jen necelá polovina, asi 210 000, zatímco nejrozšířenějším jazykem už byla ukrajinština (asi 230 000) a velké množství Poláků uvádělo jako svůj mateřský jazyk také ruštinu (asi 33 000) [8, s. 61].

Sovětská Ukrajina po druhé světové válce

Druhá světová válka a její konec přinesly další změny v situaci polské menšiny na Ukrajině. Na jedné straně se součástí SSSR staly nové oblasti, dříve náležící k Polsku, na straně druhé zase množství Poláků na Ukrajině se stalo obětí etnických čistek, násilné asimilace ale také množství odešlo po válce do Polska, kde osidlovali především dříve německá území na západě země, v nichž nahrazovali odcházející Němce.

Počet Poláků na Ukrajině se v dalších desetiletích nadále snižoval. V roce 1959 žilo na Ukrajině 363 000 Poláků, z toho 103 000 v Žytomyrské oblasti. V roce 1970 už to bylo jen 295 000 Poláků na Ukrajině a 91 000 v Žytomyrské oblasti. O dalších

² Ve městech Židé tvořili 25,7 % populace, na vesnicích jen 1,5 %.

³ V městech tvořili Němci jen 0,5 % obyvatelstva, na vesnicích 1,5 %.

devět let později se počet snížil na 258 000 (82 000) a v roce 1989 na 219 000 (69 000) [3].

Poláci v Žytomyrské oblasti po rozpadu SSSR

Žytomyrská oblast, jak již bylo zmíněno, byla po celá desetiletí hlavním centrem polské menšiny na Ukrajině a nejinak tomu je i v současnosti. Podle sčítání lidu v roce 2001 žilo v Žytomyrské oblasti 49 000 Poláků z celkového počtu 144 000 na Ukrajině.

V Žytomyru vznikla už v roce 1989 první polská občanská organizace s názvem *Žytomyrske oblasť ne viddilennja kulturno-osvitního Tovarystva im. Jaroslava Dombrovs'koho*, jehož prvním předsedou se stal básník, novinář a občanský aktivista Valentin Hrabovs'kyj.

19. října 1991 potom v Kyjevě proběhl II. Kongres Poláků Ukrajiny, na němž bylo rozhodnuto o vytvoření *Unie Poláků na Ukrajině* (SPU) tvořící polská kulturní centra v Kyjevě, Žytomyru, Lvovu, Chmelnickém, Vinnycji, Oděse a dalších místech.

Významným momentem žytomyrské části SPU (ŽOSPU) se stalo otevření nového Polského kulturního centra v říjnu 2014, kam se přesunuly již dříve existující aktivity. Od roku 2006 například v Žytomyru funguje Polská víkendová škola, pořádají se rovněž kurzy polského jazyka a různé vzdělávací konference a přednášky či kulturní festivaly, o nichž se postupně zmíním dále.

Výuka polského jazyka se v Žytomyru těší nemalé popularitě. Dlouhodobě je velký zájem o výše zmíněnou víkendovou školu, avšak polština se učí i na některých žytomyrských školách. První setkání s polštinou je pro děti možné už v mateřské školce č. 49. Dále se potom polština učí na Žytomyrském humanitním gymnáziu, a také v pěti dalších školách, kde je jedním z povinných předmětů od první až do dvanácté třídy [9]. Lekce polštiny také probíhají při katolických farnostech a dalších v kurzech v oblasti i mimo město Žytomyr.

ŽOSPU rovněž pořádá různé konference a výstavy, mezi nimiž k nejvýznamnějším patřila výstava *„Ignacy Jan Paderewski a žytomyrská země“*⁴, představená nejprve v Žytomyru a později také v několika polských městech včetně Varšavy, Krakova nebo Bytomi.

Mezi řadou festivalů, pořádaných v Žytomyrské oblasti, patří k nejvýznamnějším *Mezinárodní festival polské kultury „Duha Polesí“*⁵, jehož počátky sahají až do roku 1992 a jeho symbolem je duha tvořená barvami ukrajinské a polské vlajky.

⁴ Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), narozený v Kurilivce (dnes Vinnická oblast), byl významný klavírista, hudební skladatel a také politik. Od ledna do listopadu 1919 byl polským premiérem.

⁵ Polesí je historický region zahrnující úzký pás severní Ukrajiny, jih Běloruska a malou část východního Polska.

K dalším důležitým festivalům patří například festival „*Polská koleda na Żytomyrsku*“ konající se od roku 2006 v Korosteni, nebo *Festival polské kultury „Sluneční melodie“* v Olevsku.

Významným prvkem v oblasti nejen polské kultury na Žytomyrsku je také folklorní soubor *Polesští Sokoli*, fungující už od roku 1990, prezentující jak polskou, tak i ukrajinskou lidovou kulturu na festivalech nejen na Ukrajině nebo v Polsku, ale také například v Moldavsku či Nizozemsku [9].

Jedním z důležitých center polské menšiny v Žytomyrské oblasti je přirozeně také římskokatolická církev, která je nejen místem setkávání žytomyrských Poláků, ale rovněž jedním z míst výuky polského jazyka i spoluorganizátorem či podporovatelem kulturních akcí. Katolické kostely jsou také hlavním šířitelem polsky a ukrajinsky psaných novin *Gazeta Polska*, které jsou vydávány v oblasti Volyně, Kyjeva a východní Haliče od roku 2002 z iniciativy Polské akademie věd v Žytomyru [5]. Náboženský život v současné době však naráží na jazykový problém. Jak již bylo zmíněno, mnozí Poláci na Ukrajině nemají polštinu jako svůj rodný jazyk, velké množství dokonce ani polsky neumí, a tím se pro ně bohoslužba v polštině stává obtížně srozumitelnou. Bohoslužba v ukrajinštině či ruštině zase naopak vyvolává odpor především u starší generace, zvyklé na polštinu [2, s. 53–54]. Některé kostely proto slouží v neděli dvě mše, jednu v polštině a jednu v ukrajinštině [13].

Kulturní architektonické památky polské menšiny

Zřejmě neznámější a nejvýznamnější polskou památkou v Žytomyru je římskokatolický hřbitov, jenž patří k větším hřbitovům na území někdejších tzv. Kresů.⁶ Hřbitov byl založen v roce 1800 a nejprve zde byli pohřbíváni především volyňští Poláci. Později potom také Rusové, Němci a Ukrajinci. Hřbitov byl rozdělen na devět částí, z nichž každá nesla jméno jednoho ze svatých. V roce 1840 zde byla postavena kaple svatého Stanislava, z které však po sovětské nadvládě zbyly jen ruiny. Stejně tak byl v dobách Sovětského svazu hřbitov značně zničen, v současné době probíhá jeho rekonstrukce, včetně znovuvybudování kaple.

Mezi významné osobnosti, které na žytomyrském hřbitově odpočívají, patří jeden z prvních polských pilotů Bronisław Matyjewicz-Maciejewicz, účastník lednového povstání Jan Miaskowski, spisovatel a biskup Karol Niedziałkowski, arcibiskup a rektor semináře v Žytomyru Apolinary Wnukowski, hudební skladatel Juliusz Zarębski nebo rodiče skladatele a politika Ignacyho Jana Paderewského.

V Žytomyru se rovněž nachází římskokatolická katedrála svaté Sofie vybudovaná v letech 1746–1748 z iniciativy kyjevského biskupa Samuela Jana Ožgy. Po

⁶ Žytomyrskému římskokatolickému hřbitovu je věnována monografie T. Rudkowského *Polský hřbitov v Žytomyru* [11].

požáru v roce 1768 byla přestavěna v klasicistním stylu. Katedrála byla v dobách SSSR uzavřena. Od roku 1991 je opět funkční a slouží věřícím ve městě.

Vedle katedrály stojí biskupský palác postavený v polovině 19. století. Dnes se v něm nachází regionální muzeum, jehož sbírky tvoří ve většině kolekce obrazů pocházejících z někdejších sídel místní polské šlechty.

Další církevní památkou je kostel svatého Jana z Dukly pocházející z první poloviny 19. století. Vedle něj existoval v době polské nadvlády také klášter bernardinů, který byl ale zrušen novou ruskou vládou v roce 1842. Kostel v dobách SSSR sloužil jako dům kultury. V roce 1990 byl vrácen katolické církvi.

Ve městě také dodnes stojí budova bývalého polského divadla postavená v roce 1808, kde mimo jiné působil v polovině 19. století i polský obrozenec, historik, spisovatel a literární kritik Józef Ignacy Kraszewski. V budově dnes sídlí oblastní filharmonie Svatoslava Richtera.

Centrem polské menšiny v Žytomyru je potom část města nazývaná Krošnja. Velké množství jejích obyvatel má polský (a někteří také český) původ. Místní zde udržují polské zvyky a tradice [16]. Nachází se zde také katolický kostel svatého Václava původně postavený českými kolonisty, který je navštěvovaný zdejší polskou menšinou (mše se slouží v polštině a ukrajinštině). V dobách SSSR se v něm nacházel potravinářský závod. V současné době je s pomocí sbírek místních obyvatel římskokatolickou církví obnovován [15].

Významné osobnosti spojené s Žytomyrskou oblastí

Juliusz Zarębski (1854–1885) byl známým polským hudebním skladatelem, který se narodil i zemřel v Žytomyru a je zde také pohřben. Žil také v Petrohradě a v Římě, kde studoval hudbu u Ference Liszta.

Tadeusz Borowski (1922–1951) byl polský spisovatel, narozený v Žytomyru. Zemřel ve Varšavě. Psal básně a krátké povídky často věnované jeho osobním zkušenostem vězně v koncentračním táboře Osvětim.

Jarosław Dąbrowski (1836–1871) byl občanský aktivista, bojovník za nezávislost Polska a polský generál. Byl jedním z vůdců lednového povstání. Zemřel na barikádách v Paříži. V Žytomyru dodnes stojí jeho rodný dům, na němž je jeho vyobrazení a pamětní deska.

Kazimierz Zagórski (1883–1944) byl polský fotograf a cestovatel narozený v Žytomyru. Od roku 1924 žil v Léopoldville (dnešní Kinshasa) v Belgickém Kongu, kde založil fotografické studio. Patřil mezi první fotografy, kteří zachytili život a zvyky lidí ve střední Africe.

Franciszek Niepokólczycki (1900–1974) byl polský plukovník, voják Armie Krajové, protikomunistický aktivista a bojovník za nezávislost narozený v Žytomyru. V době stalinismu v Polsku byl politickým vězněm. Zemřel ve Varšavě.

Mieczysław Pawlikowski (1920–1978) byl polský herec narozený v Žytomyru. Zemřel ve Varšavě.

Józef Turczyński (1884–1953) byl v Žytomyru narozený polský pianista, muzikolog a významný editor díla Frédérica Chopina.

Marian Kamil Dziewanowski (1913–2005) byl polsko-americký historik narozený v Žytomyru. Působil na Boston University a University of Wisconsin–Milwaukee. Zabýval se dějinami Polska a Ruska ve 20. století.

Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) byl polský národní buditel, historik, spisovatel a literární kritik. Narodil se ve Varšavě, ale v Žytomyru působil v letech 1853–1859 jako kurátor místních škol, divadelní inspektor a od roku 1856 i ředitel polského divadla ve městě.

Seznam literatury

1. BARTOŠ, O. *Polské lednové povstání roku 1863*. In: Slovánský přehled, č. 1 (1953), s. 19–20.
2. DZWONKOWSKI, R. *Mniejszości narodowe a ewangelizacja*. Lublin 2004.
3. EBERHARDT, P. *Polacy na Ukrainie. Liczebność i rozmieszczenie ludności polskiej według ostatnich spisów powszechnych*, online, dostupné z http://wspolnotapolska.org.pl/polonia_w_opracowaniach/20.html, 10. 1. 2015.
4. FEDOROWICZ, K. *Ukraina w polskiej polityce wchodniej w latach 1989–1999*. Poznań 2004.
5. FURMANIAK, P. *Polacy na Ukrainie – sytuacja polskiej mniejszości*, online, dostupné z <http://www.psz.pl/168-archiwum/piotr-furmaniak-polacy-na-ukrainie-sytuacja-polskiej-mniejszosci>, 10. 1. 2015.
6. KIENIEWICZ, S. *Powstanie styczniowe*. Warszawa 1983.
7. KOSMAN, M. *Dějiny Polska*. Praha 2011.
8. KUPCZAK, J. M. *Polacy na Ukrainie w latach 1921–1939*. Wrocław 1994.
9. LJASKOVSKA-ŠČUR, V. — HIŽYCKYJ, J. *Žytomyrs'ka oblasna Spilka poljakiv Ukrajinie*, online, dostupné z <http://zozpu.zhitomir.net/%Do%BF%D1%80%Do%BE-%Do%BD%Do%Bo%D1%81/#.VLEVZYuG8jP>, 10. 1. 2015.
10. MELICHAR, V. *Dějiny Polska*. Praha 1975.
11. RUDKOWSKI, T. *Cmentarz polski w Żytomierzu*. Warszawa 1999.
12. ŠVANKMAJER, M. a kol. *Dějiny Ruska*. Praha 2004.

Rozhovory

13. TARHOŇSKA, Olena Eduardivna, 28 let, národnost polská, Žytomyr, rozhovor z 6. 1. 2015.

14. TARHOŇSKA, Ludmila Vitalijivna, 48 let, národnost ukrajinská, Žytomyr, rozhovor z 10. 1. 2015
15. TARHOŇSKA, Lodzja Zinonivna, 72 let, národnost polská, Žytomyr, rozhovor z 10. 1. 2015
16. TARHOŇSKYJ, Eduard Pylypovič, 48 let, národnost polská, Žytomyr, rozhovor z 3. 1. 2015.

Polish Minority in Zhytomyr Region

Milan Strmiska

This article is focused on polish ethnic minority in Zhytomyr region, Ukraine. It presents history of polish settlement in the area and contemporary national and cultural activities of polish community including lessons of polish language, cultural festivals and religious life. In the last part the article contains brief presentation of historical buildings and monuments built by polish community like historical polish cemetery or polish churches in the city and list of most famous polish personalities from Zhytomyr or surrounding area with short biographies.

Key words: Poles in Ukraine, Zhytomyr, ethnic minorities in Ukraine.

Польское меньшинство в Житомирской области

Милан Стрмиска

Эта статья ориентирована на польское этническое меньшинство в Житомирской области на Украине. Она представляет историю польского населения в районе и современные национальные и культурные мероприятия польского сообщества, включая обучение польскому языку, культурные фестивали и религиозную жизнь. В последней части содержится краткая презентация исторических зданий и памятников, построенных польской общиной (историческое польское кладбище или польские костёлы в городе), и список самых известных польских деятелей Житомирской области с краткими биографиями.

Ключевые слова: поляки в Украине, Житомир, этнические меньшинства на Украине.

Александра Фабішікова

Сучасна ситуація українців і русинів у Словаччині. Функціональні сфери вживання русинської та української мови на території Словацької Республіки

У Словацькій Республіці живе багато національних меншин. До найчисленніших з них належать угорська, ромська, чеська, русинська, українська, німецька, польська, хорватська та інші. Русинська й українська меншини найпоширеніші на сході Словаччини, відповідно на цій території активно використовується українська та русинська мови, які знаходимо в різних сферах буденного життя, діловій сфері, в галузі освіти та в мас-медіа. У нашій статті увага зосереджується саме на найголовніші сфери вживання української та русинської мов.

Ключові слова: русинська мова, українська мова, ділова сфера, освіта, театр, радіо, преса, організація.

Українці та русини — це національні меншини, котрі живуть переважно на сході Словацької Республіки. На відміну від інших національних меншин, питання русинів та українців завжди викликало чимало проблем, котрі в свою чергу переростали в конфлікти на різних рівнях суспільства.

Питання русинів та українців в Словаччині має доволі довгу історію. Суспільство умовно розділяється в своїх поглядах на дві групи. Одна з них вважає русинів національною менщиною, що належить до українців, які живуть на території Словаччини, друга — самостійним народом, котрий має власну кодифіковану мову. На основі цього русинська мова для першої групи вважається діалектом української мови, а для другої групи — це літературна мова. Не буде помилковим стверджувати, що саме мова є основною причиною багатьох зіткнень представників цих груп.

У русинів ніколи не було самостійної держави з власною конституцією. На основі цього їхня ситуація на відміну від ситуації українців в Словацькій Республіці ще складніша. Вони розкидані по цілому світі — від Австралії до Америки. Беручи до уваги той факт, що вони проживають на території різних держав, виникають наступні ситуації:

1. Держава не визнає русинів як національність, в такому випадку відбувається асиміляція, внаслідок чого русини як національність зникають, або ж

2. Держава їх визнає і тому вони мають в даній державі певні права.

Основу всіх конфліктів необхідно шукати в політиці. Протягом багатьох років кращі етапи розвитку ситуації русинів чергувалися з гіршими.

У Словаччині, найбільш на сході, поширені обидві мови, як українська, так і русинська. Вони вживаються в різних сферах. У даній статті увагу зосередимо, перш за все, на основні сфери вживання цих мов.

Необхідно згадати і той факт, що народні меншини, а також їхні мови підпорядковуються державі та її законам. Конституція Словацької Республіки декларує наступне:

(1) На території Словацької Республіки державною мовою виступає словацька мова.

(2) Вживання будь-якої іншої мови як державної на офіційному рівні встановлює закон.

Про використання мов національних меншин згідно з відповідним Законом з року 1999 № 184/1999 у § 1 знаходимо:

(1) Громадянин Словацької еспубліки, котрий належить до певної національної меншини, має право, крім національної мови використовувати також мову національної меншини (далі «мова меншини»). Метою цього закону є встановлення відповідно до міжнародних договорів певних прав вживання мови меншини на офіційному рівні та в сферах, про котрі йдеться в законі.

(2) У цьому випадку мова меншини — це мова кодифікована або стандартизована, традиційно вживана на території Словацької Республіки її громадянами, які належать до національної меншини, котра відрізняється від державної мови; до мов меншин належить болгарська, чеська, хорватська, угорська, німецька, польська, ромська, русинська та українська.

Згідно з § 2 цього закону, громадяни національної меншини мають право вживати свою мову у тому випадку, якщо кількість жителів в муніципалітеті становить 15 %. В іншому випадку, громадяни повинні використовувати словацьку мову.

Згідно з останнім переписом населення, у Словацькій Республіці переважає кількість громадян русинської національності порівняно з українською. Саме тому позиція русинської мови, здебільшого на сході Словаччини, сильніша, ніж позиція української мови.

Українська та русинська мови мають в певних областях досить сильну позицію, в основному йдеться про шкільництво, офіційну комунікацію, мас-медіа та культуру.

У Словацькій Республіці засновані школи з навчальною мовою українською та русинською. Протягом кількох років кількість цих шкіл помітно

зменшилася. Головною причиною є незначна зацікавленість українською та русинською мовами. Переважають словацькі школи. Наступним важливим фактором занепаду зазначених шкіл є фінансування, підтримка зі сторони держави не є достатньою. На перекір цим факторам деякі школи з довгою традицією досі існують. Досить сильну позицію має З'єднана школа Тараса Шевченка в Пряшеві, котра була заснована в 1936 році як Пряшівська руська гімназія. Від шкільного року 1939/40 її було перейменовано на Греко-католицьку руську гімназію. Після Другої світової війни назва знову змінилася, школа стала Державною руською гімназією. У 1956 році гімназію було об'єднано з основною школою. Школа функціонує як гімназія та основна школа, в якій навчання проводиться українською мовою. На сьогодні вона є єдиною середньою школою з вивченням української мови. Крім цієї школи існує вісім дитячих садків, де вивчають українську мову, але й їхня кількість помітно зменшується. Вони розташовані на сході Словаччини — у Пряшеві, Гуменному, Міжлабірцях, Свиднику та у Старій Любовні. Навчання українською мовою відбувається також в основних школах у вищезазначених місцях, а також Бардієві. Проблема полягає в тому, що в цих школах вивчення української мови не відбувається протягом цілого періоду навчання, але тільки перші чотири роки, оскільки українська мова є тут факультативною. Крім основних та середніх шкіл у Пряшівському університеті було засновано Кафедру української мови, на той час єдину в Словацькій Республіці. Вона існує від 1953 року. Ситуація шкіл з вивченням русинської мови практично не відрізняється від ситуації шкіл з українською мовою. Визначною подією стала кодифікація русинської мови в 1996 році. Після цього вивчення русинської мови почалося в чотирьох основних школах. Протягом кількох років виникло наступних шість основних шкіл та одна гімназія (в Міжлабірцях). За сучасної доби існують два дитсадки та дві основні школи з русинською мовою. В інших вивчається русинська мова факультативно. Продовжити вивчення русинської мови можна в Пряшівському університеті, де в 2008 році був заснований Інститут русинської мови під егідою PhDr. Анни Плішкової.

Згідно з сучасною ситуацією в Словаччині слід передбачати, що школи з вивченням української та русинської мов будуть поступово занепадати. Причиною цього можна вважати слабкий інтерес до цих мов у Словацькій Республіці, де перевага надається навчанню в словацьких школах.

Слід звернути увагу на те, що українська та русинська мови займають помітне місце також в культурі словацького суспільства. У Пряшеві, центрі русинів-українців, існує Театр імені Олександра Духновича. Його було засновано в 1945 році під назвою Український національний театр. Це єдиний в Словаччині професійний театр, у якому вистави відбуваються в українській та русинській мовах. Театр імені Олександра Духновича вважається першою культурною українською установою в Словацькій Республіці. До

революції 1989 року в театральному репертуарі переважали вистави українською мовою. Після революції ситуація змінилася, вистави почали ставитися переважно русинською мовою. Головною причиною було те, що більшість населення Пряшівщини володіло русинською мовою, а тому, для захисту та збереження театру, необхідно було перейти на русинську мову, щоб привабити глядача. Спочатку кількість вистав в українській та русинській мовах була практично однакова, але поступово вистави українською мовою зникали. Сьогодні майже всі вистави відбуваються русинською мовою, але існує домовленість, що кожного року мінімально одна вистава повинна бути українською мовою.

Поряд з Театром імені Олександра Духновича виникає Піддуклянський художній національний ансамбль, раніше відомого як Піддуклянський український фольклорний ансамбль. Сьогодні колектив існує самостійно, а його метою є презентація фольклору та культури русинів-українців, передусім їхнього танцю, співу та традицій. Ансамбль відомий у цілому світі, адже його вистави користуються великою популярністю.

Крім театру культури русинів-українців репрезентують також музеї. Найстарший музей в Словачкій Республіці, котрий спеціалізується на одну національність — це Музей української культури у Свіднику. Експонати музею зосереджують увагу відвідувачів на культурі та житті українців у Словаччині та Закарпатті, конкретно на умовах їхнього життя та змінах, котрі відбувалися протягом того часу. Спочатку, після заснування музею у 1956 році цей музей належав до Крайського музею в Пряшеві. Працівники музею кожного року видають багато якісно опрацьованих статей та програм, які стосуються життя українців у Словачкій Республіці.

Наймолодший музей у Словаччині — це Музей русинської культури в Пряшеві, котрий було засновано в 2007 році. Даний музей належить Словачькому національному музею в Братиславі. Його діяльність зосереджується на житті русинів у Словаччині в різних сферах — у сфері мистецтва, історії тощо. Працівники музею також документують життя русинів від найдавніших часів і до сучасності. Більше уваги присвячено русинам у Словаччині, проте досить детально вивчається і проблематика русинів, котрі живуть за кордоном. До компетенції цього музею належить і публікаційна діяльність різними мовами, в тому числі й русинською.

Значну роль в повсякденному та культурному житті національних меншин відіграють мас-медіа. Життя русинів та українців різнобічно репрезентовано в пресі, радіо, телебаченні, що має досить велике значення не лише для представників тієї чи іншої національної меншини, але також для інших жителів Словаччини, котрі, таким чином, мають кращу можливість ознайомитися з культурою українців і русинів у Словаччині.

Найсильніша позиція в цьому випадку — це позиція преси. До періодичних видань, які виходять українською мовою, належать Нове життя, Дукля

та дитячий журнал Веселка. Найбільшою популярністю в Словаччині користується газета Нове життя. Йдеться про суспільно-культурну газету, головним редактором якої є Мірослав Ілюк. Цей двотижневик виходить під егідою Союзу русинів-українців Словацької Республіки. Слід звернути увагу на те, що спочатку газета виходила кожного тижня, але з фінансових причин інтервал між номерами видання збільшився. Союз русинів-українців Словацької Республіки отримує фінансову підтримку для видання газети від Міністерства культури Словацької Республіки. Міністерство виділяє для цього певну кількість коштів. Згідно з посиланням www.ukrajinci.sk спрямування газети звучить наступним чином: Нове життя — єдина україномовна газета в Словаччині. Газета своєю діяльністю допомагає збереженню національної і культурної ідентичності української національної меншини в Словацькій Республіці, розглядає національно-культурне, громадське та соціально-економічне життя русинів-українців, працю державних органів та організацій, інформує про діяльність СРУСР, займається питаннями українських національних шкіл у Словаччині, питаннями словацько-українських та українсько-словацьких культурних і літературних зв'язків, знайомить з життям українців у світі, в тому числі і в Україні. Розглядає питання економічної та культурної співпраці між СР й Україною, а також транскордонну співпрацю прикордонних областей — Пряшівського і Кошицького країв Словаччини та Закарпатської області України. Значення цієї газети є важливим не лише для українців у Словаччині, але також для всіх, хто цікавиться життям українців у Словаччині. Газета має інформативний характер, запрошує людей на різні акції та подає інформацію про події, котрі вже відбулися. Розмір газети не великий, але наповнення варте уваги. Позитивним явищем тут виступає те, що газета надає можливість публікувати статті не тільки постійним редакторам і авторам, але також студентам, які вивчають українську мову.

Українці в Словаччині систематично видають літературний журнал Дукля під керівництвом Івана Яцканіни. І цей двомісячник має фінансову підтримку від Міністерства культури, опубліковані в ньому статті орієнтовані на поезію, прозу, рецензії книг та літературну критику.

Для дитячих читачів виходить українською мовою газета Веселка, також під керівництвом Івана Яцканіна. Це прекрасна, кольорова газета для дітей, котрі вивчають українську мову.

У Словаччині систематично виходять і періодичні видання русинською мовою. Найвідоміше з них — це Народні новинки, котре дуже багате тематично. Воно спрямоване на культурні, релігійні та мовні теми, але також значну увагу приділяє актуальним подіям у житті русинів на сході Словаччини. Спочатку зазначене видання було щотижневим, але його спіткала така ж доля, як і доля Нового життя — через нестачу коштів видання редуковалося та сьогодні часопис виходить приблизно раз на місяць. Досить

цікавим явищем є те, що автори статей часто пишуть без гонорару, на жаль, держава не виділяє достатньо коштів, і редакція потребує власних спонсорів. Слід також звернути увагу на дуже популярний часопис Русин. Серед основних тем виокремлюється життя русинів як у Словаччині, так і за кордоном. Часопис має публіцистичний характер, але очевидним є намір підняти його на фаховий рівень. Причиною є те, що русинською мовою, на жаль, не виходить жодний фаховий журнал.

Крім періодичних видань, українську та русинську мови можна почути і на телебаченні та радіо. Телевізійні та радіопрограми присвячені актуальним подіям в житті русинів та українців і презентують різні репортажі з культурних подій. Радіо Патріа також кілька разів на місяць має передачі українською та русинською мовами під назвою Національно-етнічна передача.

Українці та русини в Словацькій Республіці об'єднуються в різні товариства, напрямки діяльності яких дуже різноманітні. Йдеться про не політичні товариства й організації, метою котрих є поширення української та русинської мов у Словаччині, підтримання своєї національної меншини, а також презентація української та русинської культури не лише серед українців і русинів, але і ознайомлення з нею словаків.

До найвідоміших і найважливіших організацій українців у Словаччині належить Союз русинів-українців Словаччини (СРУС), який був утворений у 1951 році. Головою є Павло Богдан, автор публікації про діяльність СРУС. Ця організація протягом всього свого існування кілька разів змінила свою назву. Спочатку це був Культурний союз українських трудящих — КСУТ. Його метою була організація культурного життя українців у східній Словаччині, а головним завданням — організація культурних подій, дослідження стану української й русинської освіти та підвищення національної свідомості русинів та українців. Протягом діяльності КСУТ відбулося чимало засідань, метою яких було вирішення діяльності організації та обговорення спірних питань і проблем, котрі з'являлися. На подальшому етапі своєї діяльності організація мала назву Союз русинів та українців. Але і ця назва довго не втрималася. В 1991 році виникає назва Союз русинів-українців Чехословаччини, а після розпаду — Союз русинів-українців Словаччини. Наперекір тому, що більше уваги приділяється життю українців у Словаччині, Союз позитивно ставився і до співпраці з русинами. За сучасної доби до основних завдань ЗРУС належить організація різних культурних подій, серед яких найвідомішою є фольклорний фестиваль у Свіднику. Подібний фестиваль організовує і Русинська оброда, а тому стає зрозумілим, що один фестиваль є український, а другий русинський.

До українських організацій належить і Спілка українських письменників Словаччини, котрі свої твори пишуть українською мовою. Членом може бути кожна людина, котра опублікувала принаймні дві книги. До спілки

належать такі визначні письменники як Ілля Галайда, Степан Гостиняк або Мілан Бобак.

Основною русинською організацією в Словаччині є Русинська оброда. Це неполітична організація, котра намагається шанувати та поширювати русинську мову, а, крім того, вона організовує різні фестивалі, видає книги та вирішує питання освіти.

До русинських організацій у Словацькій Республіці належать Спілка русинських письменників та Союз інтелігенції русинів Словаччини.

Список літератури

1. БАЧА, Ю. та колектив: *До сучасних проблем нашого культурно-національного життя*. Додаток до газети Нове життя, № 24/1992 р. Пряшів: Наукове товариство Союзу русинів — українців ЧСФР, 1992.
2. КОНЕЧНИ, С.: *Капітоли з історії русинів на Словенську в контексті розвою карпатських Русинів од найстарших часів*. Пряшів: Русин і Народны новинкы, 2009. ISBN 978-80-88769-99-6.
3. ЯШКО, А.: *Навчання української мови у словацьких школах*. In: *Українська мова у світі*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2012.
4. Zákon o používaní jazykov národnostných menšín z roku 1999 č. 184/1999 Z. z.[online].
5. Нове життя. [online].
6. Základné údaje zo sčítania obyvateľov, domov a bytov 2011. Obyvateľstvo podľa národnosti. [online]. 2012.
7. PLÍŠKOVÁ, A.: *Rusínsky jazyk na Slovensku: náčrt vývoja a súčasné problémy*. Prešov: Metodicko-pedagogické centrum, 2007. ISBN 978-80-8045-502-6.

The Current Situation Ukrainian and Ruthenian in Slovakia.

The Functional Community Use of Ukrainian and Ruthenian Languages in Slovakia

Alexandra Fabišíková

Slovak republic is a country with a large ethnic minorities. The largest minorities are Hungarian, Gypsies, Czechs, Ruthenians, Ukrainians, Germans, Polish, Croatians and others. The Ruthenians and Ukrainian minorities are mainly located in the east part of Slovakia and therefore in these provinces the Ukrainian and Ruthenian languages are actively used. The Ruthenian and Ukrainian languages are used in different spheres for instance in daily life conversation, administration sphere, culture sphere and mass media. In our article we focus on the main spheres for Ruthenian and Ukrainian languages usage.

Key words: ukrainian language, ruthenian language, administration sphere, culture sphere, mass media.

Современная ситуация украинцев и русинов в Словакии.

Функциональные сферы использования русинского и украинского языков на территории Словацкой Республики

Александра Фабишикова

В Словацкой Республике проживает много национальных меньшинств. К ним, прежде всего, принадлежат венгерское, цыганское, чешское, русинское, украинское, немецкое, польское, хорватское и другие. Русинское и украинское меньшинства более всего распространены на востоке Словакии, соответственно на этой территории достаточно активно используются украинский и русинский языки. Они обслуживают различные сферы, как повседневной, так и деловой жизни, а также сферу культуры, образования и средств массовой информации. В нашей статье внимание сосредоточено именно на самых главных сферах использования украинского и русинского языков.

Ключевые слова: украинский язык, русинский язык, деловая сфера, театр, радио, пресса.

Марина Юр

Сучасні культуротворчі процеси у художньому просторі мистецтва України

Статтю присвячено проблемі культуротворчих процесів у мистецтві та культуротворчим можливостям мистецтва у загальній динаміці сучасної культури.

Ключові слова: культурогенез, культуротворчість, культура, художній простір, сучасне мистецтво.

Поняття «культуротворчість» належить до предметного поля некласичної філософії, його сутність, як вважає С.Кримський, полягає у тому, що «людина перетворила екологію свого існування на культурну онтологію [...] ця реальність, якій притаманний аксіологічно значущий ландшафт, і становить специфічний ціннісно-смысловий Універсум» [8, с. 26]. Культуротворчість або «культурна діяльність» за походженням є адаптативною стратегією людини, яка виробляє і розвиває культурні цінності, утверджується як особистість і перетворює своє життя на буття в культурі. Нині це поняття зазнало змін, оскільки сам процес культуротворення трансформується відповідно до особливостей новітньої інформаційної дійсності та впливає на формування нової картини світу. Тому дослідження культуротворчих процесів початку ХХІ ст. об'єднує міждисциплінарні методи: класичні філософські (історичний, діалектичний та ін.), доробок новітніх культурософських методологій (синергетичної, семіотичної та ін.) і проєкцій як моделей застосування цих методів [14, с. 91]. В українській гуманітаристиці представлено широке трактування поняття та феномену культуротворчості, особливості якого розкриваються відповідно до дисциплін. Серед філософів, що розглядали цей феномен варто відзначити праці Л.Губерського, в яких окреслено єдність культуротворчої сутності людини і люднотворчої сутності культури, В.М.Леонтьєвої, яка аналізує його з позицій парадигми «афірмо», С.Пролеєва, який розглядає його як екзистенційне самовизначення людини, В.А.Федь розкриває пізнавально-ціннісну сутність поняття «культуротворче буття», досліджує взаємодію національного й етнічного як найрезультативнішу модель українського культуротворчого буття, В.Ю.Даренський обґрунтовує діалогічну природу культу-

ротворчості. Як основу сучасної освіти поняття культури творчості розглядає О. Жорнова.

Натомість майже відсутня література щодо аналізу культуротворчих процесів в українському образотворчому мистецтві або культуротворчих можливостях мистецтва як минулих століть так і сучасного етапу його розвитку у контексті культурної динаміки. Окремі аспекти цієї проблематики висвітлено з точки зору філософії Т. Ємельяновою, яка досліджувала абстрактне мистецтво (творчість В. Кандинського) й зазначила, що його поява була відповіддю на принципово нові культуротворчі процеси на межі XIX–XX ст., які базувалися на нетрадиційних філософських ідеях — неопозитивізму, психоаналізу, інтуїтивізму, антропософії, а також науково-технічних досягненнях та їх трансформації у сфері мистецтва [5]. Цьому періоду присвятив роботу В. Тузов «Історичний контекст культуротворчих інновацій» [13], в якій досліджував культурні процеси кін. XIX – поч. XX ст. в Україні осмислюючи літературні та художні твори у контексті теоретичних інновацій, використовуючи наукові роботи кін. XX – поч. XXI ст. У статті О. Котової «Культуротворчі інтенції українського мистецького неконформізму в світовому контексті 60–80-х рр. XX ст.» розкрито специфіку вітчизняного андеграунду в культурному контексті радянського і світового мистецтва цих років [6]. Культуротворчі тенденції українських авангардистів на межі традиції і новаторства розглядає Л. Вежбовська [2].

Як видно із зазначених праць цілісного вивчення культуротворчих процесів у образотворчому (візуальному) мистецтві України не проводилося. Для розкриття цієї теми важливо розглянути культуротворчі можливості мистецтва у контексті культурогенезу та визначити їх загальнокультурні установки в сучасному художньому просторі.

Культуротворчість як процес є характерною ознакою культурогенезу, що еволюціонував на початках зародження суспільства, розвивався в різні історичні епохи і є виразником нинішнього часу. Культурогенез за визначенням пов'язаний з проблемою породження та інтеграції в існуючі системи новаційних феноменів, формуванням нових систем, побудовою теорії генезису культурних явищ, загальної теорії інновацій, в рамках якої функціонують менші теорії інноватики, що суголосні певним спеціалізованим сферам діяльності людини, зокрема мистецтву [15, с. 6]. Культуротворчість властива всім сферам життя та діяльності людини — матеріальній, духовній, соціальній, тому вона є свідомою, духовно зумовленою і соціально організованою [3, с. 16]. Вона реалізовувалася у різних формах культури, найбільш давніми з яких є мистецтво, релігія, міф. Мистецтво відповідало універсальній потребі людини — сприйняттю, осмисленню і перетворенню навколишньої дійсності в художніх образах, що спираються на творчу уяву. Процес цілеспрямованого продукування нових речей є процесом опредметнення людської сутності, тобто перетворення в процесі діяльності суб'єктивного,

духовного в об'єктивне — форму предмета, що здобуває новий імпульс буття. Людина у своїй діяльності має справу не тільки з природними формами, вона обов'язково використовує знаряддя праці, досвід поколінь, систему знань, інші продукти її роботи. Цим обумовлюється діалог між поколіннями, представниками різного роду діяльності, що призводить до розпредметнення, тобто освоєння соціального досвіду людства і перетворення його в момент живої праці. Іншими словами, це зворотний перехід предметності в живий процес, освоєння суб'єктом предметних форм культури й природи. Як зауважував М. Фуко, «в людині поєднуються емпіричне і трансцендентальне, а це означає, що тільки в ній і через неї відбувається пізнання будь-яких емпіричних змістів, і разом з тим тільки в ній це пізнання обумовлюється, оскільки саме в ній природний простір живого тіла пов'язується з історичним часом культури» [16, с. 18].

Людина вибудовувала своє буття за певними цінностями і смислами, співзвучними її еству, навіть якщо це буття належало до космогонії сущого [8, с. 25]. Цінності змінювали людину, підносили в ній такі взаємопов'язані суттєві характеристики як свідомість, свобода, діяльність і творчий початок та ін. Творчість — єдина сфера, де людина може відчувати себе вільною, оскільки ця діяльність спрямована на самореалізацію особистості, тому завжди пов'язана з культуротворенням [1, с. 8]. Ціннісно-світоглядні орієнтації людей з їх індивідуального аксіологічного шляхом адаптації ставали загальними, орієнтиром для всіх. Тому взаємозв'язок інтересів і цінностей являють собою важливі системоутворюючі елементи культури.

Культуротворчість мистецтва реалізується в полі культури через різні види творчості та явища, віддзеркалюючи загальнокультурні орієнтири та уявлення. Загалом реалізація культуротворчих можливостей мистецтва визначена змінами, що передують появі нових фаз розвитку культури, а відтак зародженню нових ідеалів, уподобань, смаків, які згодом поширюються та підхоплюються іншими її сферами. Розвиток мистецтва в першу чергу обумовлювався потребами культуротворчості в реалізації задач побудови соціуму, з іншого боку вона завжди апелювала до існуючих в культурі суспільства естетичних уявлень, канонів та ідеалів. Тому мистецтво як вид специфічної діяльності людини є одним із механізмів розвитку культури. У цьому контексті культуротворчість є інструментом створення нових смислів та оновлення вже існуючих через опозицію «традиція—новація». Культуротворення, це не лише привнесення у світ «принципової новизни», а й підтримка наявного буття світу культури, а також особової структури людини, тобто спосіб зберегти особову ідентичність за допомогою засвоєння та трансформації культурних форм і оволодіння створеними раніше культурними смислами [4, с. 150].

Культуротворче — несилове, суб'єктне й суб'єктивне відтворення світу у мисленні, почутті, переживанні людини, отже є специфічним способом її

«спілкування» зі світом, наслідком якого є об'єктивація суб'єктивного «відображення» у творах, що, хоч і «дублюють» світ, однак дублюють його через предметність, сформовану за антропними зразками, насиченими індивідуальними і — більше — індивідними змістами, утилітарне значення котрих мінімізоване або яких немає [10, с. 8]. Творчий процес включає в себе різні види діяльності, в результаті яких з'являється продукт, фундаментальними характеристиками якого є новизна і цінність. Новизна виявляє відмінність продукту від усього загальновідомого, загальноприйнятого, цінність — здатність задовольнити універсально-культурні потреби людини. Художник втілюючи новий задум часто відмовляється від способів виразу, яким користувався в минулих роботах, щоб не повторювати свого стилю, манери. Створений ним новий продукт повинен адаптуватися у суспільстві і як результат, стати мистецьким надбанням. У разі дотримання традицій свого художнього вислову, художник оновлює смисл свого нового твору. І в першому, і в другому випадку культуротворча діяльність призводить до двох різних результатів — це створення нового продукту, цінність якого викристалізовується часом, або лінійний розвиток творчого процесу, обумовлений художньою традицією. Цим виявляється погранична природа художньої творчості: з одного боку, митець наділений власним почуттям життя і свободи, але з іншого — ця суб'єктивна воля несе на собі штамп культурно-історичної обумовленості [7, с. 170]. Твір є результатом суб'єктивного сприйняття та мислення художника, але водночас на ньому лежить відбиток часу, оскільки він є втіленням своєї епохи, продуктом її глибинного розвитку та певної духовної атмосфери.

Кожна історична епоха вирізнялася своєю системою сприйняття та типом художнього бачення, відповідними художніми засобами. Тому способи художнього сприйняття, мислення, свідомості, які утвердилися в мистецтві як домінуючі, опосередковано пов'язані з загальнокультурними установками. Адже мистецтво акумулює у собі всі сторони культури та в певному сенсі залежить від неї. Культуротворчі можливості мистецтва реалізуються у творах, конструктивна ідея яких несе на собі відбиток фундаментальних культурних орієнтирів, уявлень про світоустрій, водночас через трансформацію форми, творення образів, оновлення художньої лексики, втілення умонастрою, що поки не є домінуючим у конкретному часі, але вже відчувається. Відтак цінність мистецтва здебільшого визначається суб'єктивним світосприйняттям художника, яке дозволяє по-новому оцінити дійсність.

Через культуротворчість внутрішня свобода митця втілюється у його зовнішньому світі. Художники прагнуть зрозуміти і переосмислити історію, соціальні процеси, думають які смисли вони створюють, хто вони є в контексті цілого світу мистецтва, водночас продукують нові смисли для діалогу з соціумом. Мистецтво формує простір для діалогу, інколи досить

складного, з рідними точками зору, але це можливість досягнути наскільки глибокими можуть бути твори мистецтва і глибоким розуміння людьми себе і один одного. Художники є посередниками в процесі переосмислення суспільством самого себе, тому мистецтво виступає своєрідним каталізатором не лише для роздумів, а й соціальних, політичних процесів. Творчість митців ніколи не стоїть осторонь соціальних процесів, вона перша реагує на зміни, показує причини і суть кризових моментів і йде на відкритий діалог. Представники творчих течій дуже часто виступають головними каталізаторами змін суспільства, організовуючи публічні акції, художні перформенси, закликають до дії та протидії негативним соціальним явищам — авторитаризму, заборони свободи слова та іншим [9]. Мистецтво є віддзеркаленням соціуму, але йому притаманна і прогностичність, що якраз і обумовлює культуротворчий потенціал митців у вибудовуванні нових орієнтирів творчого розвитку, означення нових ідеалів та уподобань. Це спонукає художників вийти за межі звичного для них простору, відмовитися від стереотипів сприйняття і виразу, щоб говорити сучасною, зрозумілою аудиторії мовою. Унікальність культурного витвору зумовлена тим, що стосунки людини й соціальної системи у сфері культуротворчості не підпорядкована системному закономірному пануванню загального над одиничним, а ґрунтується на протилежному принципі генерування загального одиничним [10, с. 8].

Розуміння ролі, яку відіграють власне художні (зміна побудови простору твору, оновлення форми та художньої лексики тощо) й культурні (традиція, менталітет, соціальна комунікація) фактори у розвитку мистецтва завжди було неоднозначним. Точки дотику між культурною онтологією свідомості епохи та її специфічними художніми вимірами, виявляють ознаки культуротворчої активності мистецтва.

Стан сучасної української культури і динамізм процесів, які в ній відбуваються, виразно засвідчує потребу радикального осмислення і оновлення світоглядно-естетичних засад творчості. Зміни у суспільстві завжди починаються з критики орієнтацій і розуміння життя, які вже не відповідають потребам народу. Українська культура є похідною від різнопланової перетворюючої діяльності і творчої активності багатьох поколінь українців і закінчуючи громадянами нинішньої держави. Це визначає її гетерогенність в історичному, соціальному, етнографічному, релігійному, мистецькому відношенні. Як вважає Т. Воропаєва, найпершою умовою українського культуротворення є природне середовище, але природні умови не є фактором прямої дії, хоч вони зумовлюють своєрідність культурної адаптації людей до відповідної екосистеми та створення первинного шару етнокультурної специфіки, її вторинний шар створюється завдяки особливостям людської діяльності, включаючи культурні взаємообміни з іншими етноспільнотами [3, с. 17]. В різних напрямках культуротворчої діяльності,

зокрема у мистецтві, українці мають змогу відчутти співпричетність до цього процесу та ідентифікувати себе як невід'ємну одиницю української спільноти. Самопізнання і самоусвідомлення себе українською культурою, мистецтвом в контексті світової культури та розгортання активно-творчого потенціалу естетичного пов'язані з такими ментальними рисами українського народу, як антропоцентризм, емоційність, панестетизм [11, с. 4]. Визначальними рисами українського культуротворення є стрижневі культурні домінанти (традиції, порубіжність геокультурного простору, волелюбність, антеїзм, стратегія миролюбного життєтворення, адаптативна стратегія, екофільність, панестетизм, осмислена й недемонстративна релігійність, іронічність, кордоцентризм і духоцентризм); принципи трудової етики; базові цінності народу [3, с. 18]. Ці риси по різному проявляються у культуротворчих можливостях мистецтва, віддзеркалюючись у багатоманітні художніх практик, масштаби яких розширюються надзвичайно швидко, акумулюючи процес культуротворчої активності, що набуває самостійного значення в кожному окремо взятому виді мистецтва. У кожному з них еволюціонували нові форми та смисли, породжені синтезом технік і технологій, міжвидовою транзитивністю прийомів просторової та пластичної будови, що вплинули на формування нового художнього бачення на нинішньому етапі соціокультурного розвитку. Це пов'язано «перехідністю» часу та культури, що визначають сучасну ситуацію в Україні та світі.

Найбільш очевидним свідченням перехідної епохи в мистецтві є розпад картини світу, яка в XIX ст. була позитивістською (буття–свідомість), натомість в XX – поч. XXI її основою стало протиставлення мови (тексту) і реальності, різка зміна внутрішніх і зовнішніх параметрів, образно-композиційного ладу творів. У перехідний період мистецтво об'єднує в собі численні різноманітні просторово-часові пласти, активізуються пошуки нових шляхів його розвитку, прийомів синтезу, інновацій у художній формі та засобах виразу. Останні безпосередньо пов'язані з простором і часом, які в кожному з видів мистецтва вибудовують нову стратегію їх поступу. Художник сьогодні мислить не окремою картиною чи об'єктом, він мислить простором, у якому репрезентує твір як певний «message», що є визначальним для сучасної арт-сцени та естетики. У цьому контексті простір може видозмінюватися, бути динамічним, імпульсивним, статичним, трансформативним тощо. Розуміння простору в мистецтві безпосередньо пов'язане системою світоустрою конкретної культури, світовідчуттям епохи. Як зауважив Е. Панофський, «Культурний космос, подібний космосу природному, це просторово-часова структура» [12, с. 18].

Незважаючи на кризові явища в українській культурі рубежу XX–XXI століть, художній простір сучасного мистецтва поєднує численні арт-практики, що репрезентують нову арт-продукцію з явними рисами правого чи лівого, актуального чи традиційного, ангажованого чи політи-

зованого, національного чи світового мистецтва. Таким чином культуротворчі можливості мистецтва не обмежені культурними трансформаціями, а мають вплив на макропроцеси культурної динаміки, слугуючи джерелом інновацій, які завдають орієнтири та характер наповнення культуротворчим процесам.

Список літератури

1. БОЙКО, В.: *Культура, творчість, свобода: діалектика зв'язку*. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Науковий журнал, 2010, № 2, с. 7–10.
2. ВЕЖБОВСЬКА, Л. Р.: *Культуротворчі тенденції українських авангардистів: між традицією і новаторством*. In: *Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні: збірник наукових праць*. Київ 2010, Вип. 1, с. 24–26.
3. ВОРОПАЄВА, Т.: *Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка: Українознавство, 2009, Вип. 13, с. 15–18.
4. ГЕРАСИМОВИЧ, Г.: *Культуротворча сутність людини як соціальної історії*. Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки, 2010, Вип. 13, с. 149–155.
5. ЄМЕЛЬЯНОВА, Т.: *Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз)*. Автореф. дисертації на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: 09.00.08, Київ 2002.
6. КОТОВА, О.: *Культуротворчі інтенції українського мистецького неконформізму в світовому контексті 60–80-х рр. ХХ ст.* Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура, 2014, № 2, с. 72–74.
7. КРИВЦУН, О.: *Понятие художественного видения. Культуротворческие и культурозависимые возможности искусства*. Эстетика: Учебник, Москва 2000.
8. КРИМСЬКИЙ, С.: *Ціннісно-смісловий універсум людини*. In: *Запити філософських смислів*. Київ 2003, с. 23–33.
9. КУНДЕЛЬСЬКА, К.: *REart: революционное искусство, как катализатор общественного мнения*. Режим доступу: <http://4vlada.net/obshchestvo/reart-revolutsionnoe-iskusstvo-kak-katalizator-obshchestvennogo-mneniya>
10. МЕТЕЛЬОВА, Т.: *Цивілізація і культура: контраверза чи спільний родовід?* Віче, 2010, № 22, с. 6–9.
11. НАКОНЕЧНА, О.: *Естетичне як тип духовності*. Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня док. філософ. наук, Київ 2004.

12. ПАНОФСКИЙ, Э.: *Смысл и толкование искусства*. Академический Проект, Санкт-Петербург 1999.
13. ТУЗОВ, В.: *Історичний контекст культуротворчих інновацій*. НВП Інтерсервіс, Київ 2013.
14. ФЕДЬ, В.: *Методологічні підходи до аналізу категорій «культуротворчість» та «культуротворче буття»*. Іп: Мультиверсум. Філософський альманах: Збірник наукових праць. Київ 2008, Вип. 67, с. 89–98.
15. ФЛИЕР, А.: *Культурогенез*. Москва 1995.
16. ФУКО, М.: *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. А-сэд, Санкт-Петербург 1994.

The Contemporary Culture Creative Processes In The Art Space of Ukraine

Maryna Yur

The culture creative potential of art is investigated in the article within the context of the cultural genesis. The general cultural foundations of the art development at nowadays epoch are defined by the author.

Key words: cultural genesis, cultural creativity, culture, art space, contemporary art.

Современные культуротворческие процессы в художественном пространстве искусства Украины

Марина Юр

В статье рассматриваются культуротворческие возможности искусства в контексте культурогенеза, определяются общекультурные установки в развитии искусства на современном этапе.

Ключевые слова: культурогенез, культуротворчество, культура, художественное пространство, современное искусство.

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

Wymiar społeczno-polityczny współczesnej ukraińskiej sztuki sakralnej

W artykule przeanalizowano współczesną ukraińską sztukę sakralną w kontekście wydarzeń na Majdanie i toczących się na wschodzie kraju działań wojennych. Szczególny akcent położono na rolę współczesnej ukraińskiej ikony i jej wymiar społeczny. Omówiono prace Romana Zilinki, Ostapa Łozińskiego, Olgi Krawczenko, Danyły Mowczana, Serhija Radkewycza i in.

Słowa kluczowe: ukraińska sztuka sakralna, Majdan, ATO, ikona.

W trakcie ostatnich kilkunastu miesięcy ukraińska kultura stanęła przed nowymi zadaniami nie tylko dotyczącymi umacniania tożsamości narodowej, ale i próbami odpowiedzi na pytanie o miejsce sztuki i literatury względem toczących się wydarzeń społeczno-politycznych. Działacze kultury i twórcy nie mogli zostać wobec nich obojętni. Jak bowiem zauważa Natalia Musijenko: *«Мистецький фактор є доленосним для України, де історично політичні пасіонарії часто рекрутувалися з мистецтва. Після того, як упала козацька держава, український народ творив державу у своєму мистецтві. І це цілком притаманно та істотно для України, яка була і залишається носієм емотивного начала і не входить до кола обмежень класичного європейського раціоналізму та прагматизму. А отже, і проблема керманіча, проблема керівної сили часто пов'язується з мистецтвом»* [8, s. 156]. Wydarzenia rewolucji godności szczególnie mocno o społecznej roli artysty i jego zobowiązaniach wobec społeczeństwa przypominały. Jak mówił w wywiadzie udzielonym „Ukraińskiej Prawdzie” w styczniu 2014 roku Jewhen Nyszczuk:

«Взагалі митець є людиною, яка за своєю природою має бути чуттєвою, приймати близько до серця, це особистість, для нашого ремесла це важливо. [...] Для особистості не може бути байдуже, що відбувається навколо тебе» [5]. Ten sposób myślenia podzielali przedstawiciele wszystkich dziedzin sztuki. W swoim artykule skupię się jednak przede wszystkim na analizie działań podejmowanych przez przedstawicieli malarstwa sakralnego.

Pamiętać bowiem należy, że miejsce sztuki sakralnej uległo znacznej przemianie w czasach postmodernizmu. Wiązało się to z jednej strony dystansem czy obojętnością do tematów sakralnych, z drugiej zaś nadawaniu coraz ważniejszego znaczenia kulturze wizualnej. Jak pisał Wacław Hryniewicz *„Żyjemy coraz bardziej w świecie obrazów. Ich obfitość przyniata wręcz naszą wyobraźnię. Są to jednak coraz częściej obrazy technologiczne, mechaniczne, elektroniczne – obrazy filmów, telewizji, komputera oraz internetu, wraz z ich magiczną siłą oddziaływania. To one właśnie zmieniają sposób życia i myślenia ludzi w skali globalnej. Ma to swoje dobre i złe następstwa. [...] Spór o obrazy oraz ich wpływ na życie ludzi wkroczył dziś w zgoła nową fazę. [...] Obfitość obrazów w dobie kultury technicznej prowadzi dziś często do zmęczenia i poczucia bezwartościowości obrazu jako takiego. [...]”* [6].

Taka sytuacja kulturowa jak się wydaje mogłaby niemal całowicie zdevaluować malarstwo sakralne, często trudne i niezrozumiałe, wymagające od widza zanurzenia się w rzeczywistości duchowej. Tymczasem jak zauważył w swoich badaniach Klejnowski: *„Fenomen kultury „obrazkowej” jest uwarunkowany szerszym kontekstem zjawiska postmodernizmu, którego jedną z cech jest zatracenie zaufania do słowa. Kulturowe wątplenie postmodernizmu, że słowo jest w stanie unieść prawdę o życiu tworzy szczelinę dla obrazu. [...] Prymat praktyki nad teorią jako swoisty minimalizm filozoficzny postmodernizmu to kolejna „szczelina” dla ikony, która przez swój materialny nośnik ma w sobie ciężki element konkretności, a przez swoje funkcje nie zadawała się jedynie harmonią wewnętrznych sylogizmów, ale prowokuje do określonych praktyk (np. liturgicznych, czy postaw moralnych). Ikona wślizguje się w tę sytuację kulturową, jako coś nasyconego sensem”* [1]. W świetle przytoczonego cytatu nie dziwi zatem ukraińskie odrodzenie sztuki sakralnej, ze szczególnym akcentem położonym na renesans ikony, do której ogromną wagę przywiązywały zakładane po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości nowe szkoły artystyczne.

Powstających w nich w ostatnim dwudziestopięcioleciu ikon nie można odczytywać jedynie przez pryzmat wiary, ale również jako ważne świadectwo rozwoju kultury, tym bardziej, że niejednokrotnie odbijały się w nich również aspekty narodowe.

Z perspektywy naszych badań niesłychanie interesującym i ważnym zjawiskiem jest społeczne i polityczne zaangażowanie ukraińskiej sztuki sakralnej w ostatnim okresie. Wydarzenia Majdanu i toczącej się wojny wyzwoliły bowiem w artystach wszystkich chyba dziedzin nowy potencjał. Zaczęto pisać wiersze i eseje, opowiadania dla dzieci i reportaże. Na barykadach pojawiły się symboliczne obrazy, przedstawienia Tarasa Szewczenki, Łesi Ukrainki i Iwana Franki, przestrzeń realną i wirtualną zalała wielość plakatów poświęconych tej tematyce, galerie zaczęły wystawiać dzieła sztuki pobudzające do rozważań na temat ukraińskiej tożsamości i niepodległości. Muzycy i aktorzy też tworzyli nową jakość w przestrzeni publicznej by wymienić tu chociażby – Tartak, Kozak System,

Ruslanę, Braci Kapranowych, Lirnika Saszko, Lama, Mandry, C.K.A.Ń. I wielu wielu innych.

Nie dziwi zatem, że obojętni wobec najważniejszych pytań o Ukrainę i ukraińskość nie pozostali i twórcy sakralni. Pierwsze dzieła powstały już na Majdanie. Na namiocie, który przez cały okres trwania demonstracji służył jako kaplica polowa zawisło naniesione na tkaninę oblicze Chrystusa-Mandylion autorstwa lwowskiego ikonopisarza Sviatosława Władyki. To bardzo współczesne przedstawienie, wedle legendy, najstarszej ikony Chrystusa, zarówno pod względem środków artystycznych, jak i techniki było odpowiedzią na potrzeby czasu. Walczący o swoją godność Ukraińcy budowali majdanowską tożsamość poprzez odwołania do tradycji, a więc również religii. Zdając sobie jednocześnie sprawę jak ważne jest jej uaktualnienie i odniesienie do teraźniejszości. Takie podejście do duchowości jest jak pisze Anthony D. Smith dla procesów odradzania się niezależnych narodów. Badacz zauważa, że ludzie blisko związani z religią, a więc kapłani czy w analizowanym przez nas przypadku ikonopisi, którym w kulturze ukraińskiej od wieków przyznawano rolę szczególną, spełniali szczególną rolę w jednoczeniu się wspólnoty. Będąc odpowiedzialnym za zachowanie „świętych tekstów” zobowiązani są do ich przekazywania i rozpowszechniania. [por. 2, s. 50]

Taki rodzaj działalności można było zaobserwować w akcjach artystycznych dwóch współczesnych ukraińskich ikonopisarzy: Ostapa Łozińskiego i Romana Zilinki. Z okazji zbliżającego się 6 grudnia, a więc obchodów uroczystości św. Mikołaja w tradycji zachodniej, artyści bezpośrednio na Majdanie namalowali dwie dwu metrowe sylwetki świętego. Jak w całym swoim malarstwie i w tych pracach artyści stylistyką nawiązali oni do ukraińskiej tradycji ludowej. Postawiony koło słynnej choinki św. Mikołaj był nie tylko dowodem na to, że nawet w najcięższych warunkach kultura ukraińska pozostaje żywa ale przede wszystkim świadectwem na silne zakorzenienie w tradycji i to w niej poszukiwania źródeł swojej tożsamości. Jak bowiem wierzyło wielu stojących na Majdanie św. Mikołaj Cudotwórca, jak za starych czasów, był nie tylko ich obrońcą ale i gwarantem przywrócenia godności, o którą walczyli. Znamienne, że te dwa przedstawienia przetrwały najgorsze dni Majdanu, a dzisiaj znajdują się w Muzeum Ołesia Honczara w Kijowie.

Druga akcja artystyczna zakorzeniona w sztuce sakralnej, którą w tamtych dniach przeprowadzili Ostap Łoziński i Roman Zilinko wraz ze swoimi kolegami Ołeksanderm Bryndikowem, Markiem Hładiakiem i innymi to stworzenie majdanowskiej szopki z Jezusem, Maryją, św. Józefem, pasterzami, aniołami itp. Ta pierwsza od wielu lat w Kijowie stajenka przypominała z jednej strony o starych tradycjach Piotra Mohyły, z drugiej zaś była znakiem jedności Ukrainy Zachodniej, na której ten zwyczaj jest wciąż żywy, ze Wschodnią.

Obie prace artystów pomagały także wpisaniu kijowskich wydarzeń w kontekst sakralny, nadaniu im nie tylko chwilowego znaczenia ale też głębszego, sakralizacji narodu i jego tradycji, przypominaniu symboli ukraińskiej tożsamo-

ści i poprzez ich uaktualnianie wnoszenia ich w przyszłość. Prace te dobrze wpisują się w teorię Cassiera wedle którego „wszelkie zjawiska kulturowe są funkcją apriorycznej organizacji doświadczenia. [...] Wszelkie przedmioty doświadczenia są nam dane zawsze w ramach określonej struktury [...], dane zmysłowe każdorazowo ujmowane są przez umysł w ramach określonych syntez. Dzięki takim powiązaniom konkretne doświadczenie zawsze reprezentuje jakiś typ syntezy. Ujawniająca się tu relacja reprezentowania została nazwana przez Cassirera relacją symboliczną. Relację tę można też rozumieć jako rezultat działania formy kształtującej pracę umysłu, tudzież jako funkcję odpowiednio ukierunkowanej aktywności umysłu syntetyzującego dane doświadczenia.” [7, s. 117] Żadna z tych prac nie powstałaby bowiem gdyby nie wielotygodniowa obecność ich autorów na Majdanie i ich walka o godność narodu ukraińskiego. To z udziału w różnorodnych akcjach na kijowskim placu, toczącym się zażartym dyskusjom, poszukiwaniom istoty ukraińskiej tożsamości i sposobów jej wyrażania mogły powstać prace będące syntezą myśli o przeszłości i przyszłości, rzeczywistości nadprzyrodzonej i realnej.

Oprócz działań artystycznych obecnych bezpośrednio na Majdanie powstał cały szereg prac sakralnych związanych zarówno z tymi wydarzeniami jak i z wojną. Znajdziemy wśród nich zarówno ikony sensu stricto, jak i obrazy bardzo mocno do tej tradycji nawiązujące, podejmujące tematykę dobra i zła, cierpienia i zwycięstwa, opłakiwania i zmartwychwstania. Wszystkie je łączy patriotyczne zaangażowanie i traktowanie narodu w kategoriach sacrum. Takie podejście do tematu jest tak silnie zakorzenione, że z malarstwa stricto sacralnego przenosi się także na prace świeckie. Wydarzenia ostatnich miesięcy narodziły gatunek, który nazwałabym ikoną społeczną. Jak mówi jeden ze współczesnych ukraińskich ikonopisów Dmytro Hordyca: aby przedstawić cierpienie trzeba samemu go doświadczyć. Wydarzenia ostatnich tygodni na Ukrainie spowodowały, że niezależnie od chęci trzeba ikonopisi muszą sięgnąć do tematu okaleczenia ciała i śmierci. *„Tych którzy zginęli uważamy za nowych męczenników, którzy oddali swe życie za wolność Ukrainy”* – dodaje Hordyca

Prace, które będę analizować to realizacje wykonane w technice ikonopisu, mam tu na myśli tak stronę malarską (temperę jajeczną, deskę, lewkas) jak i wypracowane przez wilowiekowy kanon zasady kompozycji, wykonane przez młodych artystów, którzy na co dzień zajmują się przede wszystkim sztuką sakralną. W kompozycji omawianych ikon społecznych widać wyraźnie obecność zasad przedstawiania cierpienia w ikonach tradycyjnych. Polegli za wolność ojczyzny na płaszczyźnie sztuki porównywani są do męczenników. W tradycji ukraińskiej stawianie znaku równości pomiędzy śmiercią za wiarę a śmiercią za ojczyznę obecne jest już od czasów Rusi Kijowskiej, by przypomnieć postaci Borysa i Gleba. Stąd też w naturalny sposób tych, którzy stali się członkami tzw. niebesnej sotni artyści przedstawiają prawie jak świętych (choć wszyscy dobrze pamiętają, że byli to ludzie z krwi i kości jeszcze parę tygodni wcześniej chodzący

po ulicach Kijowa). Dobrym przykładem tego zjawiska jest jedna z prac Olgi Kravchenko, na której widać wstępujących do nieba członków sotni. Ich oddział artystka uformowała w znak krzyża, mający podkreślić cierpienie jakiemu się dobrowolnie poddali, ale też ich wiarę w zbawienną moc wypełnianej misji. Jak pisze A. D. Smith „*tworzenie i kultywowanie wspomnień, symboli, mitów, wartości i tradycji określa niepowtarzalną spuściznę każdej wspólnoty etnicznej i każdego narodu. Dla etni zasadnicze znaczenie ma mit o pochodzeniu, ale z czasem mogą gromadzić się i inne mity, wspomnienia, symbole i tradycje, odróżniające jej spuściznę kulturową od spuścizn sąsiadów, zwłaszcza tam, gdzie z pokolenia na pokolenie są przekazywane święte teksty o wyraźnie zaznaczonej funkcji*” [3, s. 55–56]. Jak się wydaje, współcześni ukraińscy twórcy sakralni starają się, aby refleksje i wspomnienia z Majdanu i ATO stały się jednym z mitów założycielskich ukraińskiego społeczeństwa obywatelskiego czemu służy m.in. uświęcanie czynów patriotycznych i poniesionych ofiar.

Tematem przewodnim wielu z analizowanych przeze mnie prac jest prowadzące do zwycięstwa cierpienie i śmierć. Charakterystyczne są nawiązania do wybranych scen z drogi krzyżowej. Pod wpływem wydarzeń 2013/2014 roku Ostap Łoziński stworzył cykl obrazów zatytułowanych „Chresna doroha”. Te wielkoformatowe prace poruszają rozmaite aspekty ludzkiego losu w kontekście uświęconej śmierci, która prowadzi do zbawienia.

Ciało nawet jeżeli zabite czy sponiewierane jest w omawianych pracach tak jak na ikonach tradycyjnych przede wszystkim ciałem zwycięskim. Widzimy to np. w malarstwie Danyły Movchana. W ikonie „Utracone skrzydła”, pierwszej z cyklu jego ikon nazwijmy je rewolucyjnych, namalowanej w hołdzie pierwszym zabitym na Majdanie, podobnie jak w tradycyjnych przedstawieniach męczenników, leżące zameęczone ciało, a więc takie, które wcześniej przeszło drogę cierpienia nie wygląda na słabe czy sponiewierane. Emanuje z niego siła i pokój, a odlatujące skrzydła przypominają symboliczne przedstawienia herubinów. Istotny jest także sam sposób przedstawienia ciała w ziemistym kolorze bo człowiek pochodzi od Adama (adamah z heb. Ziemia) z charakterystycznym dla ikony „wygania z raju” listkiem figowym w twórczości Movchana zastępowanym kwadratami. Interesującej transformację autor wykonał w ikonie „Wniebowzięcie” gdzie w sposób bezpośredni odwołał się do sztuki sakralnej. Śmierć zabitych na Majdanie porównał do zaśnięcia Najświętszej Maryji Panny, nadając tym samym ich cierpieniom i śmierci wymiar boski. Widzimy już tylko wznoszącą się do nieba duszę poległego, ciało przykryła czarna trumna. Wydawało by się, że porównanie zabitych na Majdanie z osobą Matki Bożej jest nieco ryzkowne, gdyż profanum wyraźnie przeciwstawia się sacrum jednak jak dowodzi Roger Caillois „Jeżeli ktoś postara się dokładniej ująć naturę tego przeciwstawienia napotka na olbrzymie przeszkody. Podobny do labiryntu zestaw faktów nie będzie pasował do tak elementarnej formuły.” [4, s. 15] Również i w ikonie Movchana te dwie rzeczywistości się ze sobą przplatają. Innego rodzaju przedstawienie obserwujemy w pracy

„Heroj” (bohater). Ułożone wertykalnie w kierunku nieba ciało, tym razem wyglądające na zmęczone w tej pracy wprost zostało „nazwane” świętym przez okalający je nimb. Jak we wszystkich pracach Movchana ważną rolę odgrywa tu kolorystyka, tradycyjny złoty kolor nimbu zastąpiony został czerwonym.

W przedstawieniach ikon społecznych cierpiące ciało ofiarowane w intencjach wyższych jest ciałem zwycięskim. Zaobserwować to możemy również w pracach Serhija Radkevycza. Jego ikonograficzne graffiti przedstawia cierpiące ciała zabitych porównując je do tarczy strzelniczej. Artysta akcentuje z jednej strony świętość ciała m.in. oddzielając je nimbami, z drugiej strony pokazuje jak w oczach oprawców ciało traci swą podmiotowość i staje się przedmiotem. I znowu podobnie jak w ikonach tradycyjnych cierpienie zaznaczane jest dzięki symbolom. W omawianym cyklu prac Radkevycza są to rany-dziury po kulach. Tego rodzaju środki artystyczne wykorzystywał w swoich pracach również inny lwowski malarz Siatosław Władyka np. w ikonie „Chrystos Majdanu”, która przedstawia oblicze Chrystusa zasłonięte czerwoną bandanką, zaś nimb wyznaczają naboje i dziury po nich. Z kolei w pracy „Opłakiwanie” ramę do centralnego przedstawienia ciała Chrystusa w ramionach Matki tworzą znalezione na Majdanie łuski.

Szereg prac sakralnych poświęconych jest oddawaniu hołdu zmarłym, który ma służyć budowaniu tożsamości i solidarności, które A. D. Smith nazywa „*odczuwaniem jaźni*”, które jest postrzegane przez pryzmat symboli i mitologii wspólnotowego dziedzictwa. *Potrzeba identyfikowania się ze wspólnotą w celu zdobycia indywidualnej tożsamości i szacunku do samego siebie jest po części funkcją doświadczeń socjalizacyjnych w historycznej wspólnocie kulturowej*” [2, s. 17]. W ten kontekst dobrze wpisują się wielkoformatowe przedstawienia Serhija Rakevycha, będące odpowiedzią na dramatyczne wydarzenia toczące się na Ukrainie, a przede wszystkim sprzeciwem artysty wobec przemocy i agresji. Wykonane w technice graffiti tarcze strzelnicze w kształcie ludzkich sylwetek z namalowanymi dziurami po kulach. Swoją symboliką silnie nawiązują do ikonopisania – każda z postaci ma nad głową nimb, zaś twarze zaznaczone są schematycznie.

Pierwsza powstała na początku lutego praca zatytułowana „Non violence” wyraźnie nawiązuje do płaszczenicy a więc obrazu na płótnie przedstawiającego złożenie Chrystusa do grobu. Namalowana w wyraźnych kontrastowych kolorach była krzykiem niezgody na bezsensowną śmierć niewinnych. Kolejne obrazy poświęcone są konkretnym poległym osobom, aż wreszcie praca „Big Mourning” przedstawiająca światło zwycięstwa i zmartwychwstania opromienione gołtem.

Parę prac z tego cyklu Serhij Radkevych poświęcił konkretnym ludziom, którzy swe życie oddali za Ukrainę. Upamiętnił więc Serhija Nikojana – Ormianina, który na Majdanie deklamował wiersze Szewczenki. Namalowany w lwowskim przejściu podziemnym obraz «Сергій Нікоян. Вірменський мотив. Упокій» nawiązuje do sztuki chrześcijańskiej czasów katakumb. Kolejnym bohaterem,

który zainspirował artystę był Werbyckij. Jako, że pochodził ze Lwowa graffiti go upamiętniające powstało na jednym z kominów na znak że w podzięcie za jego bohaterstwo całe miasto stoi u jego stóp. W ramach cyklu w tej samej stylistyce, przypominających ludzkie postaci tarcz strzelniczych, powstała w Łucku także praca święty człowiek z Wołynia.

Oprócz upamiętniania i oddawania czci bohaterom narodowym kolejną przypisywaną ikonom funkcją jest ochrona przed niebezpieczeństwem. Tradycyjne ikony w kontekście wydarzeń ostatnich miesięcy na Ukrainie symbolizują pamięć rodaków o walczących, ich modlitwy i troskę. Przykładem może być akcja przeprowadzona w 2014 roku przez studentów Katedry Sztuki Sakralnej Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych, którzy malowali małe ikonki, które mieściły się w kieszeniach mundurów, aby podarować je walczącym w ATO żołnierzom. Znamienne było także zamieszczenie kopii ikony Pokrowy autorstwa Olgi Kravchenko na kupionej przez mieszkańców Lwowa karetce dla walczących na Wschodzie.

Analizowane w tym artykule prace sakralne poruszające tematykę społeczno-polityczną mają przede wszystkim nadawać sens poniesionej w imię ojczyzny śmierci i nieść nadzieję na zmartwychwstanie nie tylko duszy czy ciała ale przede wszystkim narodu. Jak pisze bowiem Wacław Hryniewicz: „Ikona ukazuje oblicze Boga pełne światłości. Budzi ufność i nadzieję. Ukazując piękno przyszłego świata i pojednanej ludzkości, staje się przejmującym wołaniem o lepszy świat już tu na ziemi. Ikona uczy troski o innych, o ich dobro i zbawienie. Może być dlatego szkołą isticie ekumenicznej wrażliwości na los ludzi i wszelkiego stworzenia. Jest znakiem nadziei na odrodzenie człowieka i ostateczną przemianę świata.” [6] Ten sposób myślenia bardzo wyraźnie można zauważyć w działaniach artystycznych współczesnych ukraińskich twórców. Pomimo podejmowania tematów trudnych i bolesnych w analizowanych pracach możemy podobnie jak w tradycyjnych ikonach dopatrzyć się wiary w nastanie nowego porządku. Są więc one z jednej strony artystycznym zapisem historii ukraińskiego narodu, z drugiej zaś pomagają tworzyć jego mity, wreszcie mają dawać społeczeństwu nadzieję i pomagać uwierzyć w sens walk o niepodległość.

Literatura

Monografie

1. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI, D., KLEJNOCKA-RÓŻYCKA, J.: *Studium ikony*. Zabrze: Śląska Szkoła Ikonograficzna 2001.
2. SMITH, A. D.: *Kulturowe podstawy narodu*. Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
3. SMITH, A. D.: *Etniczne źródła narodów*. Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.

4. WĄS, C.: *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*. Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008.

Artykuł w czasopiśmie

5. ДОВГАНЬ, І.: *Голос Майдану* Євген Нищук: У мене було відчуття, що я знімаюсь в кіно про німецьких загарбників. <http://life.pravda.com.ua/person/2014/01/29/150258>.
6. HRYNIEWICZ, W.: *Usprawiedliwienie, ikona i piękno*. Misyjne drogi, 79 2000, № 1, <http://archiwum.misyjnedrogi.pl/artykuly.php?tresc,486>.
7. KOWALSKI, A. P.: *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*. „Filo-Sofija”, 2003, № 1 (3), s. 117–130.
8. МУСІЄНКО, Н.: *Мистецтво Майдану. Дослідження з соціокультурної антропології*. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014, № 10, s. 155–192.

The Socio-Political Dimension of Ukrainian Religious Art

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

In this paper we analyse modern Ukrainian religious art as it relates to the Maidan events and the conflict in Donbass and Crimea. Particular attention has been placed on the role of modern Ukrainian icon and its social dimension. Works of Roman Zilinko, Ostap Lozinsky, Olga Kravchenko, Danylo Movchan, Serhij Radkevych etc. are discussed.

Key words: Ukrainian religious art, Maidan, ATO, icons.

Общественно-политический аспект современного украинского сакрального искусства

Катерина Якубовская-Кравчук

В статье проанализировано современное сакральное искусство в контексте событий на Майдане и военных действий на Востоке Украины. Акцент поставлен на роль современной украинской иконы в обществе. Рассмотрены работы Романа Зилинки, Остапа Ложинского, Ольги Кравченко, Данила Мовчана, Сергея Радкевича.

Ключевые слова: украинское сакральное искусство, Майдан, Антитеррористическая операция, Икона.

Autoři — автори

1. **Галайчук Оксана**, ст. лаборант каф-ри загального мовознавства Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: етнолінгвістика, укр. фольклористика, фольклорна компаративістика
E-mail: zagalmov@ukr.net, тел.: +380672541238
2. **Грубмаєр Інна**, канд. філол. наук, директор по зв'язкам з Європою, Архів російської та української еміграції ім. К. І. Лодигенської (Австрія)
Коло наукових інтересів: історія рос. та укр. еміграції в США та Європі, розвиток рос. мови в зарубіжжі (в іномовному просторі)
E-mail: innagrubmair@gmail.com, тел.: +4306607090611
3. **Довгалюк Ірина**, канд. мистецтвознавства, доц. кафедри укр. фольклористики Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: історія етномузикології, етномузична педагогіка.
E-mail: iradovhalyuk@gmail.com, тел.: +380667726776, +380322394720
4. **Коваль Галина**, канд. філол. наук, ст. наук. співробітник відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України (Львів)
Коло наукових інтересів: теоретичні проблеми поетики календарно-обрядового тексту; історіографічні питання укр. фольклористики.
E-mail: galyna.kov@gmail.com, тел.: +380982532103
5. **Корбич Галина**, докт. гуманітарних наук, проф. ун-ту ім. Адама Міцкевича в Познані (Польща)
Коло наукових інтересів: українська література і культура к. XIX – поч. XX ст., суч. укр. культура, компаративістика, антропологія культури.
E-mail: h.korbicz@zielman.pl, тел.: +48605271473, +48683214220
6. **Кузнецова Кристина**, аспірантка Інституту славістики філософського факультету ун-ту ім. Масарика в м. Брно (ЧР)
Коло наукових інтересів: література, проза XX та XXI ст., етнолінгвістика, етноботаніка й зоологія
E-mail: 282051@mail.muni.cz, тел.: +420773487206
7. **Курченко Вікторія**, канд. істор. наук, президент, директор архіву рос. та укр. еміграції ім. К. І. Лодигенської (США)
Коло наукових інтересів: історія рос. та укр. еміграції в США, діаспорологія, міжетнічні зв'язки
E-mail: vikurchenko@yahoo.com, тел.: +1.917.515.8656
8. **Кшцізова Дануше**, докт. філол. наук, проф. Інституту славістики філософського факультету ун-ту ім. Масарика в м. Брно (ЧР)

Коло наукових інтересів: рос. та укр. культура, рос. література, компаративістика, екфразис, перекладознавство
E-mail: *ksicova@phil.muni.cz*, тел.: +420549494454

9. **Левицька Мар'яна**, канд. мистецтвознавства, доц., наук. співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України (Львів)
Коло наукових інтересів: історія мистецтва країн Центрально-Східної Європи XVIII–XIX ст., український портретний живопис XIX ст., історія і методологічні питання українського мистецтвознавства
E-mail: *m.levytska@gmail.com*, тел.: +380322372160, +380679462067

10. **Левчук Оксана**, асистент кафедри української мови Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: фольклористика, етнолінгвістика, лінгвофольклористика, образно-символічна система укр. фольклору, зооморфна символіка
E-mail: *ooi1127@ukr.net*, тел.: +380974530183

11. **Лісняк Наталія**, канд. філол. наук, доц. каф-ри укр. мови та літератури ДВНЗ «Київський національний економічний університет ім. Вадима Гетьмана» (Київ)
Коло наукових інтересів: ономастика, лінгвокультурологія, лексикографія, діалектологія, культура мови бізнес-комунікації
E-mail: *pantsoshao8@ukr.net*, тел.: +380984844889

12. **Одинецька Людмила**, аспірант каф-ри стилістики укр. мови Інституту укр. філології та літературної творчості імені Андрія Малишка НПУ ім. М. П. Драгоманова (Київ)
Коло наукових інтересів: метафора, концептуальна метафора
E-mail: *l_magdalena@ukr.net*, тел.: +380962337995

13. **Павлів Олег**, магістр соціології, бібліотекар відділу комплектування фондів Слов'янської бібліотеки при Національній бібліотеці Чеської Республіки (Прага)
Коло наукових інтересів: культурно-освітня діяльність та становлення укр. і білоруської міжвоєнної еміграції в ЧР, історія ініціалізації та розвитку укр. громадських організацій, видавництва та періодичних видань в ЧР, історія післявоєнної укр. та білоруської еміграції в західній Європі (Австрія та ФРН) та північній Америці (США і Канада)
E-mail: *olegpalviv91@gmail.com*, тел.: +420776243165

14. **Панкова Анастасія**, аспірант відділу зарубіжної фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; наук. співробітник у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», відділ фольклору і народного обряду (Київ)

Коло наукових інтересів: суч. фольклор, фольклор субкультури скарбошукачів, етнографія

E-mail: *anastasiapankova@ukr.net*, тел.: +380631036705

15. **Парубій Уляна**, магістр, ст. лаборант каф-ри укр. фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного ун-ту ім. Івана Франка (Львів)

Коло наукових інтересів: фольклористика, теорія фольклору, семантика

E-mail: *fedak.zlatka@gmail.com*, тел.: +380679837777

16. **Петришина Ольга**, канд. філол. наук, доц. каф-ри української мови та методики її навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка (Тернопіль)

Коло наукових інтересів: лінгвістика тексту, прагмалінгвістика, стилістика української мови, методика навчання у вищій школі

E-mail: *festolichka@gmail.com*, тел.: +380352542133, +380971303735

17. **Поплавська Наталія**, докт. філол. наук, проф., завідувач кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. Володимира Гнатюка (Тернопіль)

Коло наукових інтересів: теорія та історія публіцистики та літератури, медіазнавство, комунікативістика

E-mail: *poplav@tnpu.edu.ua*, тел.: +380679331627

18. **Рамач Янко**, докт. істор. наук, заст. завідувача Кафедри русинської мови і літератури філософського факультету ун-ту в м. Новий Сад (Сербія)

Коло наукових інтересів: історія русинів, історія та культурна історія укр. народу, фольклористика, історія Південної Угорщини

E-mail: *ramacjanko@gmail.com*, тел.: +3810641615992

19. **Рожченко Зоя**, асистент каф-ри загального мовознавства та класичної філології Інституту філології Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка (Київ)

Коло наукових інтересів: мовні контакти в синхронії та діахронії, зіставна фонетика, жаргони, аргі, сленг, проблеми перекладу

E-mail: *rozhchenko06@ukr.net*, тел.: +380444866665, +3800963825100

20. **Романенко Олена**, докт. філол. наук, доц. каф-ри новітньої укр. літератури Інституту філології Київського національного ун-ту ім. Тараса Шевченка (Київ)

Коло наукових інтересів: сучасна укр. література, література та ідеологія, соціологія літератури та читання, тенденції літературного процесу поч. ХХІ ст., новий історизм, історична пам'ять в укр. літературі, масова література та читання на поч. ХХІ ст.

E-mail: *ukrlit@bigmir.net*, тел.: +380955469641

21. **Синоруб Галина**, канд. наук із соціальних комунікацій, доц. каф-ри журналістики Тернопільського національного ун-ту ім. В.Гнатюка (Тернопіль)
Коло наукових інтересів: конфлікти в соціальних медіа, кросмедійний журналізм
E-mail: *Sunoryb@ukr.net*, тел.: +380977000460
22. **Сокіл Ганна**, докт. філол. наук, проф. каф-ри української фольклористики ім. акад. Ф. Колесси Львівського національного ун-ту ім. Івана Франка (Львів)
Коло наукових інтересів: історія української фольклористики, питання історіографії, теорії фольклору, родинна обрядова етнокультура
E-mail: *gan.sokil@gmail.com*, тел.: +380973164594
23. **Сорочук Людмила**, канд. філол. наук, науковий співробітник Центру українознавства філософського фак-ту Київського національного ун-ту ім. Тараса Шевченка (Київ)
Коло наукових інтересів: українознавство, етнокультурна традиція, укр. фольклор, етнопедagogіка
E-mail: *ludmyla.sorochuk@yandex.ua*, тел.: +380679683612, +380939957296
24. **Соучкова Тетяна**, аспірантка каф-ри етнології та міжєвропейських студій філософського фак-ту ун-ту св. Кирила та Методія (Трнава, Словаччина)
Коло наукових інтересів: етнічні меншини, славістика, народи Середньої та Східної Європи
E-mail: *souckova.t@gmail.com*, тел.: +420607659779
25. **Стрміска Мілан**, аспірант Інституту славістики філософського фак-ту ун-ту імені Масарика в м. Брно (ЧР)
Коло наукових інтересів: історія, культура й мови південно-східної та східної Європи, етнічні та релігійні меншини в Південно-східній та Східній Європі, регіональна історія
E-mail: *maurice1@seznam.cz*, тел.: +420777992113
26. **Фабішікова Александра**, аспірантка Інституту славістики філософського фак-ту ун-ту імені Масарика в м. Брно (ЧР)
Коло наукових інтересів: укр. література XIX ст., суч. укр. література, русинська мова, культура русинів
E-mail: *42666@mail.muni.cz*, тел.: +420702919591
27. **Юр Марина**, канд. мистецтвознавства, ст. наук. співробітник Інституту проблем суч. мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ)
Коло наукових інтересів: теорія та методологія мистецтва, компаративістичні дослідження укр. мистецтва та культури XX–XXI ст., абстрактний

живопис, художній простір мистецтва

E-mail: *yurmaryna@gmail.com*, тел.: +380445024042, +380503340773

28. **Якубовська-Кравчик Катаржина**, докт. гуманітарних наук, викладач
каф-ри україністики Варшавського ун-ту (Польща)

Коло наукових інтересів: культурознавство, літературознавство

E-mail: *k.jakubowska@uw.edu.pl*, тел.: +48692817403

Ukrajínistika — minulost, současnost a budoucnost III **Україністика — минуле, сучасне, майбутнє III**

Literatura a kultura — література та культура

Kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

Колективна монографія, присвячена 20-річчю україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в Брно.

Editoři:

doc. Halyna Myronova, CSc.

Mgr. Oxana Čmelíková (Gazdošová), Ph.D.

Mgr. Petr Kalina, Ph.D.

Mgr. Krystyna Kuznietsova

Mgr. Ihor Shysterov

Vychází péčí České asociace slavistů ve spolupraci s Ústavem slavistiky FF MU s finanční podporou SHPILKA STAVBY, s. r. o., a ČUSP CLIMFIL TRADE UKRAJINA, s. r. o.

Видано ЧАС у співробітництві з Інститутом славістики ФФ МУ та фінансовій підтримці ТОВ «SHPILKA STAVBY» і ЧУСПТОВ «КЛІМФІЛ ТРЕЙД — УКРАЇНА»

Sazba v ~~PDF~~ ^{PDF} X₂La písmem Linux Libertine Mgr. Zbyněk Michálek

Vydal Jan Sojnek — Galium
Brno 2015

ISBN 978-80-906183-1-2