

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

# SPHERES OF CULTURE



Volume III

Lublin 2012



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

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

# SPHERES OF CULTURE

Volume III



Lublin 2012

### **Editor-in-Chief**

Prof. **Ihor Nabytovych**

(Maria Curie-Sklodowska University, Poland),

### **Editorial Board:**

Prof. **Leonid Rudnytzky** (La Salle University in Philadelphia, USA)

Prof. **Arnold McMillan** (University of London, Great Britain),

Prof. **Siarhey Kavalou** (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),

Prof. **Witold Kowalchuk** (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),

Prof. **Volodymyr Antofiychuk** (Chernivtsi National University, Ukraine)

Prof. **Vyacheslav Rahoysha** (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),

Prof. **Mihlas' Tychyna** (Belarusian National Academy of Science, Belarus'),

Prof. **Ivan Monolatii** (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)

Prof. **Ihor Sribnyak** (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),

Prof. **Teresa Chynczewska-Hennel** (University of Warsaw, Poland),

Prof. **Agnieshka Kornieyenko** (Jagellonian University, Poland),

Prof. **Valentyyna Sobol** (University of Warsaw, Poland),

Prof. **Yuriy Peleshenko** (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)

Head, Edditorial Office **Dzvenyslava Nabytovych**

### **Scientific Reviewers of Volume III:**

#### **Philology**

Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland

Prof., Dr hab. **Yaroslav Polishchuk**, Ukraine

Prof., Dr hab. **Petro Mats'kiv**, Ukraine

Prof., Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland

Prof., Dr hab. **Ihar Zhuk**, Belarus'

#### **History and Cultural Studies**

Prof., Dr hab. **Maryna Paliyenko**, Ukraine

Prof., Dr hab. **Serhiy Seheda**, Poland

Prof., Dr hab. **Vitalii Telvak**, Ukraine

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

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor in Chief.

The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors

ISSN 2300-1062

Copyright 2012, by the Maria Curie-Sklodowska University in Lublin & Ihor Nabytovych

Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Sklodowskiej, 4 / 433, Poland

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

*All rights reserved*

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

# CONTENTS

## Philology

<b>Taras Luchuk.</b> Sappho Fragment 31 within the Context of Gender Studies	12
<b>Lidia Matsevko-Bekers'ka.</b> Narratological Horizons of the Modern Literary Criticism	23
<b>Tetiana Monolatii.</b> Intertextuality as a Phenomenon and Reception in the Modern Literary Studies	37
<b>Andriy Bakhtarov.</b> Interpretative Paradigm Definition «Ideologeme»: From a Letter to a Building	46
<b>Ihor Nabytovych.</b> Palimpsest Drama Poetics of Siarhey Kavalou	54
<b>Kateryna Marchuk.</b> Information Messages as the Structural Unit of Chronicle Narrative (On the Base of <i>The Story of Last Years</i> )	68
<b>Nadiya Morshna.</b> Dramatic Variation of the Story of Saint Alexius, Man of God, in Ukrainian Literature of the 17 <sup>th</sup> Century	74
<b>Yuriy Larin.</b> The Genre Types of Plug-Stories and the Author's Interpretation Strategies in <i>The Book About the united Faith</i>	81
<b>Nataliya Levchenko.</b> Biblical Hermeneutics as a Structural Dominant Poetic in Works of Danylo Tuptalo	89
<b>Olha Tsyhanok.</b> Ars Epitaphica of Jacobus Pontanus and Ukrainian Theory of Epitaph of the 17 <sup>th</sup> – 18 <sup>th</sup> Centuries	96
<b>Andriy Pecharskyi.</b> Anthropological Aspects in the Writings of Hryhoriy Skovoroda and Cao Xueqin (曹雪芹): Interliterary Reception	104
<b>Valentyna Sobol.</b> Hryhoriy Skovoroda and Les' Kurbas: Exploring an Inner Human	111
<b>Roman Krokhmalnyi.</b> Metamorphose of the Coherent Myth-Space in Taras Shevchenko Poetry	124
<b>Vasyl Pakharenko.</b> One Genius Reads Another Genius (Ivan Franko Interpretation of the Works of Taras Shevchenko)	132
<b>Halyna Levchenko.</b> Artistic Method of Modeling the Visionary Experience in Lesya Ukrainka and Ivan Franko's Lyrics	139
<b>Iryna Burban.</b> Genre Peculiarity of Drama <i>Weavers</i> by Gerhart Hauptmann in Scientific and Polemical Discourse of Lesya Ukrainka and Ivan Franko	148

<b>Liudmyla Zlatohors'ka.</b> The “Tragic Attitude” as Inner State of Characters in the Drama <i>The Stone Host</i> by Lesya Ukrainka	157
<b>Anna Ilkiv.</b> The Poetics of Epistolary Prose of Mykhaylo Kotsiubynskyi (On the Material of the Letters to the Wife)	165
<b>Oksana Halchuk.</b> Between the “Priests” and the “Pagliacci”: Formation of the Neo-Romantic Interpretation of the Antique Text	171
<b>Roksolana Zharkova.</b> Graphy-Gyno-Self-Representation as a Theoretical Problem of Women’s Writing in Ukrainian Modernism	180
<b>Ihor Rozlutskyi.</b> Polish-Ukrainian Aesthetic Mutual Influence in the Light of Literary and Critical Works by Mykola Yevshan	187
<b>Maryna Syrovats'ka.</b> The Mytheme of Land in Cognominal Play of Yelysey Karpenko	193
<b>Iryna Dmytriv.</b> Tanatologikal Visions in the Creative Works of Bohdan Ihor Antonych	201
<b>Nataliya Mocherniuk.</b> The Dialogue of Arts in the Works of Ivan Krushelnytskyi	209
<b>Lidiya Prokopovych.</b> Image-Symbol of <i>The Wind</i> in the Poetic Discourse of Yevhen Malaniuk	218
<b>Tetiana Yarovenko.</b> Kirovohrad School of Yevhen Malanyuk’s Literary Heritage: History and Modernity	225
<b>Olexandr Wesselenyi.</b> The Novels <i>Todir Sokir</i> by Halyna Zhurba and <i>The First Love</i> by Zosym Donchuk Through the Prism of Plagiarism Phenomenon	234
<b>Lidiya Kavun.</b> The Irony as an Artistic Form of Thinking In the Prose of 20 <sup>ies</sup> (20 <sup>th</sup> Century)	242
<b>Liubomyr Senyk.</b> Creative Personality in Totalitarian Regime	250
<b>Nataliya Ksiondzyk.</b> Individual and National Identity in Socialist Realism in Ukraine (1950–1960)	259
<b>Oleh Rarytskyi.</b> The Memoir Portrait of Borys Necherda as a Reflection of the Epoch	268
<b>Kateryna Kryvopyshyna.</b> Anti-Totalitarian Discourse of Vasyl’ Zakharchenko Prose	278
<b>Nataliya Hlushkovets'ka.</b> Ukrainianian Literary Classics of the Ancient and the Modern Epoch on the Basis of Vasyl’ Stus’s Epistolary Literary Assessments	286
<b>Svitlana Hirniak.</b> Sociolect of Galician Intelligentsia in Late 19 <sup>th</sup> – Beginning of 20 <sup>th</sup> Centuries	293

<b>Orest Pil'ko.</b> Pronominal and Numeral Idioms of Ivan Franko' Scholarly Heritage	305
<b>Lesia Lehka.</b> Suffix Immovable Stressing of Verbs in Poetic Speech of Lesia Ukrainka	314
<b>Oksana Kushlyk.</b> Derivation Potential of Causative Parametric Verbs Formed from Adjectives in the Ukrainian Language	323

## History

<b>Tetiana Holdak.</b> The Organization of Shevchenko's Festive Evenings in Przemyśl in the Second Half of 19 <sup>th</sup> – Early 20 <sup>th</sup> Century	338
<b>Roman Tarnavskyy.</b> Adam Fischer's Habilitation at Lviv University: Background, Course, Results	346
<b>Maryana Starosta.</b> The First Expedition of the Folk and Ethnography Department of Ivan Franko Lviv State University	355
<b>Dmytro Tytarenko.</b> The Destiny of Books in Ukraine During the Nazi Occupation (The Area of Military Administration)	363

## Cultural Studies

<b>Olena Syroyid.</b> Spiritual Song in Records and Observation of Erazm Izopol'skyi	374
<b>Mariya Yevhenyeva.</b> Characteristics of Zinoviyy Shtokalko's Musical Style (On the Example of Epic Genre Compositions)	384
<b>Siarhey Kavalou.</b> Belarusian Gombrowicz	394

## Reviews

On the Crossroads of Cultures and Arts: Thirteen Stories from Yaroslav Polischuk's Literary World Yaroslav Polischuk, <i>The Landscape of a Human</i> , Kharkiv: Acta 2013, 497 p. ( <b>Nataliya Mocherniuk</b> )	402
Intellectual Biography of the Writer and the Scholar Andreev Vitaliy, <i>Victor Petrov. Essays on the intellectual biography of the scientist:</i> Monograph, Dnipropetrovsk: Gerda, 2012, 476 p. (Series «Dniprovia») ( <b>Viktoriya Telvak</b> )	407



## CONTENTS

### Philology

<b>Тарас Лучук.</b> 31-й фрагмент Сапфо в ракурсі гендерних студій	12
<b>Лідія Мацевко-Бекерська.</b> Наратологічні обрії сучасного літературознавства	23
<b>Тетяна Монолатій.</b> Інтертекстуальність як феномен і прийом сучасного літературознавства	37
<b>Андрій Бахтаров.</b> Інтерпретаційна парадигма поняття «ідеологема»: від літери до споруди	46
<b>Ігар Набытовіч.</b> Палімпсестная паэтыка драматургії Сяргея Кавалёва	54
<b>Катерина Марчук.</b> Інформативні повідомлення як структурна одиниця літописного наративу (за матеріалом <i>Повісти врем'яних літ</i> )	68
<b>Надія Моршна.</b> Драматургічна обробка сюжету про святого Олексія, чоловіка Божого в українській літературі XVII ст.	74
<b>Юрій Ларін.</b> Жанрові типи вставних новел та інтерпретаційні стратегії автора <i>Книги о вѣрьъ единой</i>	81
<b>Наталія Левченко.</b> Біблійна герменевтика як структурна домінанта поезики творів Данила Туптала	89
<b>Ольга Циганок.</b> <i>Ars epitaphica</i> Якоба Понтана і українська теорія епітафії XVII–XVIII століть	96
<b>Андрій Печарський.</b> Антропологічні аспекти у творчості Григорія Сковороди і Цао Сюеціня (曹雪芹): міжлітературна рецепція	104
<b>Валентина Соболев.</b> Григорій Сковорода і Лесь Курбас: у пошуках внутрішньої людини	111
<b>Роман Крохмальний.</b> Метаморфоза когерентного мітопростору в поезиці Тараса Шевченка	124
<b>Василь Пахаренко.</b> Геній читає генія (Творчість Тараса Шевченка в інтерпретації Івана Франка)	132
<b>Галина Левченко.</b> Художні прийоми моделювання візіонерського досвіду в ліриці Лесі Українки та Івана Франка	139
<b>Ірина Бурбан.</b> Жанрова своєрідність драми <i>Ткачі</i> Гергарта Гауптмана в науково-полемічному дискурсі Лесі Українки й Івана Франка	148

<b>Людмила Златогорська.</b> «Трагічне світовідчуття» як внутрішній стан героїв у драмі Лесі Українки <i>Камінний господар</i>	157
<b>Анна Ільків.</b> Поетика епістолярної прози Михайла Коцюбинського (На матеріалі листів до дружини)	165
<b>Оксана Гальчук.</b> Між “жерцями” і “блазнями”: до формування неоромантичної інтерпретації античного тексту	171
<b>Роксолана Жаркова.</b> Графо-гіно-само-репрезентація як теоретична проблема жіночого письма українського Модерну	180
<b>Ігор Розлуцький.</b> Польсько-українські естетичні взаємовпливи крізь призму літературно-критичного доробку Миколи Євшана	187
<b>Марина Сироватська.</b> Мітологема землі в однойменній п'єсі Єлисея Карпенка	193
<b>Ірина Дмитрів.</b> Танатологічні візії у творчості Богдана Ігоря Антонича	201
<b>Наталія Мочернюк.</b> Діалог мистецтв у творчості Івана Крушельницького	209
<b>Лідія Прокопович.</b> Образ-символ <i>вітер</i> в поетичному дискурсі Євгена Маланюка	218
<b>Тетяна Яровенко.</b> Кіровоградська школа маланюкознавства: історія та сучасність	225
<b>Олександр Вешелені.</b> <i>Тодір Сокір</i> Галини Журби та <i>Перша любов</i> Зосима Дончука крізь призму явища плагіяту	234
<b>Лідія Кавун.</b> Іронія як художня форма мислення у прозовому тексті 20-х років ХХ століття	242
<b>Любомир Сенік.</b> Творча особистість у тоталітарному режимі	250
<b>Наталія Ксьондзик.</b> Індивідуальна й національна ідентичність у соцреалізмі в Україні (1950–1960)	259
<b>Олег Рарицький.</b> Мемуарний портрет Бориса Нечерди як віддзеркалення епохи	268
<b>Катерина Кривопишина.</b> Антитоталітарний дискурс прози Василя Захарченка	278
<b>Наталія Глушковецька.</b> Українська літературна клясика давньої та нової доби в епістолярних літературознавчих оцінках Василя Стуса	286
<b>Світлана Гірняк.</b> Соціолект галицької інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ століть	293

**Орест Пілько.** Пронімінальна та нумеральна фраземіка наукових праць Івана Франка 305

**Леся Легка.** Суфіксальне нерухоме наголошування дієслів у поетичному мовленні Лесі Українки 314

**Оксана Кушлик.** Континуум словотвірних значень субстантивної зони типової словотвірної парадигми відприкметникових есивних дієслів зі значенням психічного стану суб'єкта в українській мові 323

## History

**Тетяна Голдак.** Проведення Шевченкових вечорниць у Перемишлі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. 338

**Роман Тарнавський.** Габілітація Адама Фішера у Львівському університеті: передумови, перебіг, результати 346

**Мар'яна Староста.** Перша експедиція Катедри фольклору й етнографії Львівського державного університету імені Івана Франка 355

**Дмитро Титаренко.** Доля книжки на території України під час нацистської окупації (зона військової адміністрації) 363

## Cultural Studies

**Олена Сироїд.** Духовна пісня в записах і спостереженнях Еразма Ізопольського 374

**Марія Євгенєва.** Характеристика музичного стилю Зіновія Штокалка (на прикладі творів епічного жанру) 384

**Сяргей Кавалёў.** Беларускі Гамбровіч 394

## Reviews

На перетині культур і мистецтв: тринадцять історій зі світу літератури від Ярослава Поліщука  
Ярослав Поліщук, *Пейзажі людини*, Харків: Акта 2013, 497 с.  
(**Nataliya Mocherniuk**) 402

Інтелектуальна біографія письменника та ученого Андреев Віталій, *Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого*: Монографія, Дніпропетровськ: Герда 2012, 476 с. (Серія «Dniprovia»)  
(**Вікторія Тельвак**) 407

# Philology

**Taras Luchuk**

## **SAPPHO FRAGMENT 31 WITHIN THE CONTEXT OF GENDER STUDIES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Тарас Лучук**

### **31-Й ФРАГМЕНТ САПФО В РАКУРСІ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ**

*Abstract:* The paper deals with the topic of the Greek poet Sappho's self-representation. On the basis of the textual analysis of one of the preserved poems by Sappho (*fr. 31 L.-P.*), the author of the paper has described the nature of 'Sapphic eroticism', as well as the gender identity of the poet. In her poem, Sappho depicts the scene in which she is observing the female beloved. Sappho appears to compete with a man for the attention of the unnamed woman. The woman in Sappho's poem is both the subject and the object of her desire. In addition, the paper traces the transformation of the 'feminine voice' of Sappho in the first known Latin translation of her verse by the Roman poet Catullus. In his translation (*carmen LI*), Catullus pictures himself as a rival to another man for the attention of Lesbia (the female beloved). By replacing the female narrator with the male speaker, Catullus transforms Sappho's poem into the so-called 'heterosexual' one. Catullus' version is influenced by his cultural distance from Sappho, as well as by his gender.

*Key words:* Greek poetry, Sappho, translation into Latin, textual criticism, Gender Studies

Гендерні студії – це та галузь суспільних наук, яка вивчає особливості жіночої та чоловічої поведінки в соціумі. Ще до того, як ці студії оформилися в окрему наукову дисципліну (чи, радше, комплекс наукових дисциплін), існувала гендерна лінгвістика, що досліджувала мовну поведінку, зумовлену статтю людини. Дослідження, присвячені виявленню мовної маркованості гендеру, проводилися, як правило, експериментально й семантичні розбіжності у мовленні жінок і чоловіків (“статевий диморфізм у мовленні”) пояснювалися особливостями розподілу чи перероз-

поділу соціальних функцій, що були властиві різним гендерним групам. Про гендерні особливості мовлення говорилося й ретроспективно. Скажімо, індоевропеїстика оперувала гіпотезою про “жіноче мовлення”, що було характерною рисою архаїчного суспільства. “Жіноче мовлення”, ймовірно, було зумовлено мовними табу, адже деякі висловлювання були строго поділені відповідно до жіночої або чоловічої діяльності (наприклад, приготування їжі або полювання). Отож, певні слова заборонено було вживати чоловікам, інші – жінкам. Те, що такий поділ у мовленні

справді існував, підтверджують факти міжмовних ізоглос [17, 123–124], [порівн.: 3, 127–128].

У своїй основі гендерні студії виступають *sui generis* трансформацією фемінізму. Правда, ця обставина іноді є причиною певного непорозуміння, адже “жіночі студії” (*Women Studies*) і “гендерні студії” (*Gender Studies*) можуть не розрізнятися між собою. Так само необхідно розуміти різницю між “феміністичною критикою мови”, що суттєво вплинула на розвиток гендерної лінгвістики, і “феміністичною критикою”, актуальною для літературного дискурсу. Проте, генетично ці явища споріднені, адже якщо феміністична критика мови намагається подолати гендерну нерівноправність, що виражається у мовних стереотипах, так само й феміністична критика намагається переглянути історію літератури під феміністичним кутом зору, тому що основним об’єктом такої критики є, властиво, характер “творчого мислення” жінок, зокрема, їхнє самовираження у літературі.

Якщо для новітніх літератур такий підхід у деяких випадках є доконаним фактом [5, 24–25], то для літератур стародавнього світу таке “переписування” виглядає вельми проблематичним, найперше через те, що історики літератури мають у своєму розпорядженні надто мало “строго ідентифікованих” текстів (зрозуміло, зважаючи на “гендерні” уявлення), на основі яких можна вибудовувати нову парадигму. Це пов’язується з тим, що новітня література, на відміну від давньої, намагається створити суб’єктивний світ самодостатнім, а давня література є соціально детермінованою. Ідеальна

модель двосторонньої взаємодії соціального дискурсу й літературної практики уможливорює пов’язати в єдиний вузол аналіз лінгвістичних та літературних даних. Особливо плідною вона може бути у вивченні літературних пам’яток архаїчної доби, які відображають у собі кризу свідомості на рівні мови. З погляду історії гендерної ідентичності цікавим є дослідження контроверсійних текстів, з перехресним виявленням їхніх інтертекстуальних зв’язків та історичних умов виникнення та функціонування. Клясичною фігурою тут виступає давньогрецька поетеса Сапфо.

Модерний погляд на цю поетесу сформувався в процесі адаптації наукової концепції Ульріха фон Вільмовіца-Миллендорфа, який бачив у Сапфо “учительку-поетесу” (*Lehrerin und Dichterin*), що навчала поезії та музиці групу “благородних дівич” (*Töchter aus den ersten Häusern*) [29, 51]. Згідно з таким поглядом, Сапфо очолювала гурток дівчат (фіяс, *thiasos*), які проходили під її керівництвом своєрідну ініціацію в ході підготовки до шлюбного життя. Сапфічний фіяс тут прирівнюється до “містерійного товариства”, у якому любов і дружба поміж “наставницею” та “ученицями” розумілася як одна з “навчальних дисциплін”. Наприкінці ХХ ст. ця концепція була піддана (можна гадати, небезпідставній) критиці з боку науковців, які досліджували лірику Сапфо з огляду на “жіночий дискурс”. Достатньо повне уявлення про цей дискурс дають два “сапфологічні” збірники за редакцією Еллен Грін [24], [25]. Варто зауважити, що феміністки у своїх дослідженнях щодо характеру

життя й творчості Сапфо виходять з концепції “неформальних гуртків”, що її запропонував Деніс Пейдж у своїй фундаментальній праці Сапфо й Алкей: Вступ до дослідження давньої лесбійської поезії [20, 140–146]. Дослідники назагал сприймають як аксіому той факт, що найновіші оцінки Сапфо неминуче носять суперечний характер, починаючи від прочитання окремих віршованих рядків та аналізу конкретного стихотвору і закінчуючи інтерпретаціями “творчого мислення” поетеси загалом. Причиною різноголосся виступає не так фрагментарність чи неповнота джерел (хоча й вона суттєва), як неможливість адекватно оцінити історичні й соціальні обставини, у яких творили поети архаїчної Греції VII–VI ст. до Р. Хр. (серед них Сапфо на чільному місці), або у яких побутували їхні твори.

Сучасні поети адресують свої твори до віртуальної читацької публіки; тільки небагато їхніх “суперників” знайомі з ними особисто, ще вужче коло найближчих друзів може знати про конкретні причини, що зумовили появу того чи іншого тексту. Давньогрецькі ж поети створювали свої “поезії”, як правило, для “пісенного” виконання (що абсолютно не тотожне імпровізації), для цілковито визначеного суспільного середовища [10, 133–134]. Особливо вірші пісенного порядку автори писали не в якості художньої фіксації пережитого суб’єктивного відчуття, а постійно зважали на конкретну аудиторію. Таку “авдиторію” мала й Сапфо, котра найчастіше призначала свої вірші для пісенного виконання учасницями свого фіясу, у звертанні до яких вона промовляла образами “ша-

блонної любовної лірики”, що функціонувала в поетичному, а може, й у повсякденному мовленні культового об’єднання [9, 134–135].

Зважаючи на те, що нема потреби (або й недоречно) говорити про відсутність у творчості архаїчних поетів індивідуального авторського начала, надзвичайно цікавим видається питання про самоідентифікацію Сапфо. Якщо основним для її поезії постулюється “еротичний” (у грецькому сенсі, тобто: любовний) мотив [2, 89], то варто визначити природу “сапфічної еротики”, а через неї поглянути й на гендерну ідентичність поетеси. Найкращий шлях – проаналізувати один із цілісно збережених текстів Сапфо, а саме славнозвісний 31-й фрагмент [22, 32], [порівн.: 26, 57–60; 14, 78–80] (тут і далі грецький текст подаю в латинській транслітерації; див. також мої українські переклади – “філологічний” [8, 177] та “художній” [7, 116–117]):

fainetai moi kēnos isos theoisin  
emmen’ ōnēr, ottis enantios toi  
isdanei kai plasion adu phōneis-  
sas upakouei  
kai gelaisas imeroen, to m’ ē man 5  
kardian en stēthesin eptoaisēn,  
ōs gar es s’ idō brokhe’, ōs me phōnais-  
s’ oud’ en et’ eikei,  
all’ akan men glōssa † eage leptōn  
d’ autika khrōi pur upadedromēken, 10  
oppatessi d’ oud’ en orēm̄m’, epirrom-  
beisi d’ akouai,  
† ekade m’ idrōs kakkheetai † tromos de  
paisan agrei, khlōrotera de poias  
emmi, tethnakēn d’ oligō’ pideuēs 15  
fainom’ † e[m’ au]ta  
alla pan tolmaton epei † kai penēta †

Починається вірш (рядки 1–5) з того, що “ліричній героїні”, яка промовляє від першої особи однини, видається подібним до богів (*isos*

*theoisin*) той чоловік (*kēnos ōnēr*), що сидить супроти дівчини (*enantios toi isdanei*), слухаючи її солодкий голос і жаданий сміх (*adu rhōneisas upakouei kai gelaisas imeroen*). Експозиція поки що не дає підстав стверджувати, що перед нами еротичний вірш. Може тільки вгадуватися захват красою дівчини, якщо той, хто біля неї, уподібнюється до богів. Тому-то для пояснення цієї ситуації було запропоновано чимало інтерпретацій.

Наприклад, на думку Ульріха фон Вілямовіца-Миллендорфа, обстановка цього вірша весільна: публічно, на весіллі улюбленої дівчини, в присутності самих молодих, їх родичів і гостей, що зібралися на весільний бенкет, співає Сапфо перед нареченим і нареченою свою пісню, тематикою якої служить вираження почуття німого захвату і пристрасної журби Сапфо (адже саме з нею беззастережно ідентифікується “лірична героїня”), котра через неминучу розлуку, що спричиняє неймовірний біль, шалено ревнує свою “улюбленицю” до майбутнього мужа [29, 59]. Виходячи з інтерпретації Вілямовіца-Миллендорфа, “ревність” Сапфо має “соціальне походження”. Модифікацією такої інтерпретації виступає гіпотеза про те, що цей фрагмент насправді є хоровою піснею дівчат із фіясу Сапфо, якою поетеса прощається зі своєю вихованкою. Те, що тут маємо еґо-наратив, не суперечить загальним законам хорової меліки, адже хор може розумітися як одна особа (через що, скажімо, трагедійні хори дуже часто говорять у першій особі однини), до того ж досить прозоро виступає тут умовність “любовного поетичного арсеналу” [2, 89–90].

Погляньмо, отож, на наступні віршовані рядки, аналіз яких нехай не надто буде залежати від прийнятого для експозиції тлумачення. Далі у тексті йде опис певного внутрішнього стану (рядки 7–16): “Тільки я погляну на тебе, як у мене пропадає голос, а язик німіє, бистрий вогонь пробігає під шкірою, очі нічого не бачать, у вухах стоїть дзвін, мене охоплює холодний піт, всю мене б’є дроз, я стаю зеленішою від трави і видаюся собі мало не мертвою”.

У цих заключних строфах описано стан “любовного нездужання”. Дослідники вже вказували на певні моменти цього опису, спільні з епічною традицією, адже і в гомерівських поемах і гимнах душевні переживання передавалися через зовнішню симптоматику [10, 148–149]. Наприклад, ще з Гомера відомо, що при сильному хвилюванні чи страху в людини пропадає голос (Ном. II. XVII 696; Ном. Od. IV 705; XIX 472; *Гумн.* Ном. Cer. 282), або людину обливає потом (Ном. Od. XX 204), або б’є дроз (Ном. II. III 34; VII 215; X 390; *Гумн.* Ном. Apoll. 1–4). Зрештою, й страх має означення “зелений” (Ном. II. III 35; VII 479; VIII 77; X 376; *Гумн.* Ном. Cer. 190), тобто в переляканого збігає барва з лиця. Усі ці симптоми знаходимо і в Сапфо, з тією хіба різницею, що вони характеризують не страх чи хвилювання, а любовні (еротичні) переживання. Поруч із симптомами, доступними для “зовнішнього спостереження”, Сапфо називає ще два (“вогонь пробігає під шкірою” і “дзвін у вухах”), які відчутні тільки їй самій. Аналізуючи цей текст з погляду психо-фізіології, дослідники зробили висновок, що “нанизування” симптомів Сапфо відповідає описові



стану знечулення, поданого у медичних трактатах, які входять у *Corpus Hippocraticum* [12, 18–23].

Можна цілковито погодитися з думкою Александра Турина, що цей вірш Сапфо “відіграє виняткову роль як приклад патографічної майстерності в літературі, тобто мистецтва зображення афектних станів” [27, 97], адже у красному письменстві назагал надзвичайно важливим моментом є описи афектів. Найперше вони фіксувалися через окреслення проявів зовнішніх або фізіологічних, які (як правило, або найчастіше) “товаришували” порухам внутрішнім або душевним. Писемна література оперує широким спектром “технічних засобів” зображення людських почуттів – від “наївного описування” зовнішніх проявів аж до “витонченої експресії”. Без перебільшення можна сказати, що в царині “патографії” для європейської літератури зразковим прикладом, який поєднував у собі “наївність” і “витонченість” опису, був саме цей текст Сапфо.

Дивовижним чином збережений фрагмент демонструє парадоксальний, якщо не онтологічний зв'язок між магічним ефектом “поетичного мовлення” (первісно, річ ясна, співу, адже “текст” виконувався якщо не хором, то принаймні монодично) та станом людської психіки (властиво, зміненим – через “любовне нездужання” або “знечулення” – станом свідомості). Можливо, цей онтологічний парадокс і витворює саму поезію Сапфо, і змушує постійно “адаптувати” її пісенні творіння, зокрема через переклад.

З історії античної літератури знаємо, що найвідомішою адаптацією 31-ого фрагмента Сапфо є вірш

*Ille mi par esse deo videtur...* римського лірика Катулла (Gaius Valerius Catullus, *carmen* LI). Традиційна думка клясичних філологів полягає в тому, що Катулловий вірш LI вважається дуже близьким до вірша Сапфо. Для нас його текст може бути цікавим ще й у контексті гендерних студій, адже очевидна зміна гендеру при перекладі (в теоретичному аспекті, “перестановка гендерних позицій”) ставить питання про те, яким чином проявляється у процесі “переписування тексту” інверсія суб'єкта, тобто чи гендерний суб'єктивізм суттєво впливає на зміну модуляції поетичного мовлення.

Хоча й існує насправду “море безмежне” студій, у яких проаналізовано 31-й фрагмент Сапфо і LI вірш Катулла [див. вибрану бібліографію: 15, 148–150], для нашої теми варто проакцентувати той момент, що два тексти, попри гендерну інверсію, відображають різні аспекти “усної” та “писаної” культури, адже “авдиторія” Сапфо, очевидно, діаметрально відрізнялася від “освіченої публіки” Катулла [19, 189]. Хоча Сапфо й Катулл говорять ніби про одне й те ж, однак детальний відбір слів і порядок їх розміщення у Катулловому перекладі кардинальним чином трансформує сенс “сапфічної пісні”.

Отож, погляньмо спершу на латинський “оригінал” цього Катуллового “перекладу” [11, 33] (див. також мій український переклад Катуллового тексту під назвою Сапфічні строфи [4, 93]):

Ille mi par esse deo videtur,  
 ille, si fas est, superare divos,  
 qui sedens adversus identem te  
 spectat et audit  
 dulce ridentem, misero quod omnis 5

eripit sensus mihi, nam simul te,  
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi  
 .....  
 lingua sed torpet, tenuis sub artus  
 flamma demanat, sonitu suoapte 10  
 tintinant aures, gemina teguntur  
 lumina nocte.  
 Otium, Catulle, tibi molestum est:  
 otio exultas nimiusque gestis.  
 otium et reges prius et beatas 15  
 perdidit urbes.

Назагал можна сказати, що перші три строфи Катуллового вірша LI доволі послідовно відтворюють фрагмент 31 Сапфо, у якому описано “фізіологічні прояви” любовного почуття. Якщо Катулл і модифікує першоджерело, то “розбіжності” зумовлені не тільки “поетичною технікою”, якою *a priori* оперує кожна мова, а й “поетичною інтенцією”, на що, очевидно, знайдуться свої гендерні пояснення. Четверта строфа (про *otium*, римське дозвілля) є нововведенням Катулла (про що згодом).

У Катулловоу вірші “ліричний герой” або “оповідач” починає як “сторонній спостерігач”. Його роль як спостерігача кореспондує з початковою відсутністю “еротичного моменту”, однак доволі виразно розрізняється байдужий погляд на чоловіка (у перших двох рядках) від пристрасного погляду на жінку (у третьому рядку й далі). Демонстративна відстороненість позиції оповідача-спостерігача підкреслюється образом “того” чоловіка (*ille*), який прирівнюється до божества (*par esse deo videtur*). Відомо, що порівняння “об’єктів бажання” з богами стало загальним місцем давньогрецької лірики саме після Сапфо. Катулл, щоправда, у порівнянні “смертного” й божества у другому рядку, на відміну від Сапфо, переступає межу до-

зволеного: *fas* (очевидно, з необхідними “ритуальними обмовками”: *si fas est*), адже ставить смертного (*ille*) над божествами (*superare divos*). У самій експозиції дивовижною виглядає поведінка “того” чоловіка, який піднесений (або й “перенесений”) до статусу богорівного, адже він видається цілковито незворушним у присутності іншої особи, яка охоплена, можна гадати, радісними почуттями. Як і в Сапфо, той неназваний чоловік фігурує тільки в першій строфі. У Сапфо, однак, “отой чоловік” (*kēnos ōnēr*) служить для посилення контрасту між його пасивністю чи апатичністю (“отой чоловік” як експонат) [13, 10–11] і надзвичайно емоційною реакцією “ліричної героїні” на молоду особу жіночої статі. Дійсно, навіть уже початкова фраза Сапфо *phainetai moi* (“видається мені...”) фокусує увагу на “спостерігачеві”, а не на “об’єкті спостереження”, отож передбачає, що “лірична героїня” Сапфо вже від самого початку зважає більше на свою власну “перцепцію”, аніж на присутність потенційного чи актуального супротивника [23, 94–98]. Напротивагу до Сапфо, Катулл починає свій переклад з повтору особового займенника третьої особи чоловічого роду (*ille*) в емфатичній позиції в рядках 1–2, до чого долучається й відповідний відносний займенник (*qui*) на початку рядка 3: таким чином, у Катулловоу перекладі у першій строфі (мимовільно чи свідомо) домінує фігура “того” чоловіка.

У рядку 4 сприйняття “того” чоловіка виражаються у Катулла двома дієсловами: *spectat et audit* (“дивиться і слухає”), тоді як у Сапфо – одним дієсловом: *upakouei* (“прислухається”). Напротивагу, дві

“дії” молоді особи у Сапфо (рядки 4–5: *adu phōneisas ... gelaisas imeroen* “солодко мовить, сміється чарівно”), у Катутла сконденсовано в одну фразу (рядок 5: *dulce ridentem* “солодко сміючись”), поєднуючи внутрішній акузатив першої дії з дієсловом, яким окреслюється друга дія. Такі ускладнені алюзії, на думку коментаторів Катутла, дуже подібні до тих, які характеризують “александрійську химерну образність”, що мала значний вплив на поезику римського лірика [18, 156]. Отож, у перших двох строфах, щоб зберегти відповідне розміщення й “класифікацію” матеріалу, зафіксованого в оригіналі, Катутл частково модифікує (“підкорочує”) свій переклад.

У списку симптомів “душевного збудження”, який на початку третьої строфи відтворювався “симптом” за “симптомом” (з “непомітним” пропуском першого симптома <відсутній рядок 8>, далі *lingua sed torpet* “язик, однак, дубіє”, *tenuis sub artus flamma demanat* “млосний у суглобах полумінь струмує”), наприкінці несподівано спостерігаємо перестановку місцями (порівняно з оригіналом) двох останніх симптомів. Найлогічніше пояснення може полягати у структурному аналізі тексту, який аргументує зворотню аналогію поміж рядками 10–12 і 4. Однак, структурний аналіз може й не прояснювати такого рішення Катутла, особливо, якщо зважити, що й рядок 4 також є модифікацією Катутла супроти оригіналу Сапфо.

Вербальний аналіз семантики також показує, наскільки “вільно” Катутл поводить у даному мікроконтексті з Сапфо. Вираз *sonitu suopte tintinant aures* (рядки 10–11) достоту

відтворює слова Сапфо: *epirrombeisi d' akouai* (рядки 11–12), але попередній вираз: *oppatessi d' oud' en orēmm'* (рядок 11) значно відбігає від перекладу Катутла, котрий подав тут “продуману” словесну конструкцію: *gemina ... nocte* (рядки 11/12), почасти, можливо, напротивагу до дослівного варіанту: *caligare oculos* (“темніє в очах”). Якщо *gemina ... nocte* не має паралелей у ранній римській літературі, то “аналогію” можливо знайти у літературі грецькій.

Як слушно зауважив Алессандро Пардіні, синтаґма Катутла *gemina tegunatur lumina nocte* є точною парафразою гомерівської формули: “чорная ніч йому очі окрила” (Ном. II. V 310; порівн.: Ном. II. XI 356) [21, 112]. Отож, у Катутловому перекладі присутнє й інше літературне джерело – Гомер. Без цього інтертексту годі зрозуміти Катутлові слова про “подвійну ніч”. Катутл ніби говорить про “потемніння в очах”, як і Сапфо, проте насправді використовує ефемізм для смерті, як і Гомер. Тому-то список симптомів у Катутловому тексті елегантно завершує оксиморон *lumina nocte* (“сяйво ніччю”). Очевидно, саме алюзія з Гомера й пояснює, чому Катутл переставив місцями “шум у вухах” і “потемніння в очах”, а також пропустив при цьому “потовиділення” й “позеленіння” (два особливо “натуралістичні” симптоми, окреслені Сапфо).

Підсумовуючи перелік симптомів, погляньмо на підрядковий переклад пісні-вірша Сапфо, в якому курсивом подано слова, пропущені або змінені в інтерпретації Катутла:

Видається мені рівний богам  
Той муж, котрий супроти тебе  
Сидить і зблизька солодкий

Чує голос

І радісний сміх, і від цього мое 5  
Серце в грудях завмирає:

Адже як тільки на тебе гляну, мені  
Мовити нічого вже не в силі,  
Так ламається мій язик, тонкий  
Тут же попід шкірою вогонь пробігає, 10  
Очі нічого не бачать, шумом  
Заглушений слух,  
Обливаюся потом, дрож  
Всю мене охоплює, зеленішою від трави  
Стаю, і щоб умерти, небагато ще треба, 15  
Видається мені самій.

Але все треба витерпіти, коли [ї несила]...

Таким чином, не варто говорити, що Катулл “пропустив” при перекладі четверту строфу, адже він таки відтворив (чи прямо переклавши, чи за допомогою алюзій) “список Сапфо”. Однак, між оригіналом Сапфо й перекладом Катулла є щонайменше дві присутні “розбіжності”: по-перше, в Катулла є номінальне звертання до “об’єкта бажання” (з відповідними алюзіями й конотаціями); по-друге, римський лірик пов’язує “особисті переживання” із суспільними умовами (“дозвілля”), що їх породжують (четверта строфа про *otium*).

Якщо обидва тексти спочатку описують “любовний трикутник”, то в Катулла “оповідач” є особою чоловічої статі, що прямо заявляє про себе у рядках 5–6: *misero ... mihi* (“нещасному ... мені”), постаючи таким чином “неуспішним” супротивником іншого чоловіка, який (*ille ... qui*), на думку автора, безумовно “позитивно” впливає на жінку (як свідчення чути її “солодкий сміх”). Навіть більше: у тексті виявляється тотожність “ліричного героя” і “автора”, адже Катулл звертається до себе у другій особі однини, та ще й по імені (рядок 13: “дозвілля, Катулле, тобі обтяжливе”). У вірші Сапфо, напротивагу, “оповідач”

і “суб’єкт переживання” – жінка, яка “виявляє” себе щойно в четвертій строфі (рядки 13–16: “дрож <мене> всю охоплює, зеленішою від трави стаю, щоб умерти, небагато ще треба, видається мені самій”). На початку вірша вона, принаймні назовні, “конкурує” з чоловіком за увагу “іншої жінки”: у тексті на “об’єкт бажання” як особу жіночої статі вказують активні дієприкметники жіночого роду: *adu rhōneisa* (“та, що солодко промовляє” = “щебетуха”), *gelaisa imeroen* (“та, що радісно сміється” = “хихотуха”). Отож, у Сапфо фігура жінки є одночасно і суб’єктом (переживання) і об’єктом (бажання).

У Катулловій версії, жінка (тобто, “об’єкт бажання”) має “прикметне” найменування: *Lesbia*, що є латинським прикметниковим денотатом для жінки з Лесбоса (“Лесбія”, тобто “лесбоська дівчина”), через що цей “псевдонім” (особливо в контексті “еротичної” поезії) найперше прикладається до Сапфо [16, 2]. Звертання до Лесбії в Катулловому перекладі пов’язано з одним композиційним моментом. Справа у тому, що це звертання, хоча й не має відповідника в оригіналі Сапфо, однак дає власне “римській” аудиторії Катулла інтерпретаційну підказку, готує “зміну адресата” у четвертій строфі. Таким чином, заключна строфа, хоча й виступає суттєвою відмінністю між Катуллом і Сапфо, композиційно належить до Катуллового вірша LI. У цій строфі мовиться про *otium* (“дозвілля”), через що можна твердити, що римський лірик Катулл, відтворюючи “еротичний” вірш давньогрецької поетеси Сапфо, інтерпретує його не тільки в індивідуальній площині (чотири строфи оригіналу стис-

нуто до трьох), а й подає суспільну проекцію “любовного страждання”, що виливається в поетичну форму (четверта, додана для “формальної” рівноваги, строфа про *otium*).

Для Катулла як громадянина Риму “дозвілля” може бути тільки “втомливим”, адже “любов” і “поезія”, належачи до “дозвілля”, не можуть (згідно з римськими прагматичними уявленнями) виступати конструктивними елементами у соціальному вимірі. При цьому необхідно підкреслити, що таке висвітлення “дозвілля” не є винаходом Катулла, це радше *locus communis* римської моралістики. Відповідна оцінка “дозвілля” знайшла своє відображення у римській поезії, від Теренція з його афоризмом: *nulla adeo ex re istuc fit nisi ex nimio otio* (“Нічого не стається просто так, лише з надмірного дозвілля”, Тер. *Heaut.* 109), через Катулла, аж до Овідія (зі звичною для цього автора багатослівною тирадою про дозвілля-кохання в поемі Ліки від кохання, Ovid. *Rem. amor.* 135–150) й далі [порівн.: 1, 302–303].

Значно строгіше оцінює “дозвілля” феміністичний дискурс. Наприклад, Еллен Грін у своєму дослідженні Рефігурація жіночого голосу в Катулловому перекладі з Сапфо, аналізуючи “винятковість” четвертої строфи, вказала на те, що Катулловий “переклад” зумовлений не тільки своєю “культурною дистанцією” від Сапфо, а й гендером, зокрема, виходячи з тези про “маскулінну перевагентність” у римській культурі [16, 2–5]. Основну увагу, таким чином, зосереджено було на тому, що Катулл, обертаючи “сапфічний трикутник” на трикутник гетерогенний, реконструює сапфічний вірш як виражен-

ня “чоловічої” пристрасти, зверненої на “жіночий” об’єкт жадання. Лідер феміністичної сапфістики дійшла висновку, що Катуллове прочитання пісні-вірша Сапфо цілковито залежить від тієї суспільно-культурної традиції, яку дослідниця визначає як “римський моралізаторський дискурс”.

Отож, у латинському перекладі Катулла справді відбулася трансформація “жіночого” голосу Сапфо. Найперше вона вказує на перенесення смислового акцента зі сфери індивідуального (зображення афектних станів у Сапфо) у сферу соціального (суто римське “дозвілля” у Катулла), правда, зі збереженням персонального мотиву, адже поет звертається до себе у формі другої особи однини. Властиво, таке звертання і становить основну проблему ідентифікації “ліричного героя” (а може, й трансформованої “ліричної героїні”): на “ти” поет звертається і до себе самого, і до Лесбії.

“Гендерна ідентичність” Сапфо, таким чином, детермінована як “сапфічна патографія”; топіку, властиву цій “патографічній дикції”, вперше описав (тоді ще) польський клясичний філолог Александер Турин у своїй знаменитій праці *Studia Sapphica* [28]. Згодом дослідження подібних моментів у Гомера показали, що окремі риси “патографії” Сапфо, а також Катулла, можна було віднайти в гомерівській поезії, як фізіологічні відповідники розмаїтих афектів. Віднесення таких патограм до “еротики”, зіставлення їх і нагромадження, надає двом конфронтативним текстам безсумнівно еротичного характеру, і є справою майстерності як Сапфо, так і Катулла, і свідчить про наслідування мало не каноніч-

не: черпаючи певні деталі з епосу Гомера, Сафо й Катулл витворили щодо “еротичної патографії” на правду досконалі взірці, хоча й гендерно “різнобіжні”.

Досліджуючи тексти стародавніх поетів у ракурсі гендерних студій, варто пам’ятати, що ці студії яскраво свідчать про своє постмодерністське походження; на це вказують уявлення про “непрозорість” тексту та його нереперентність щодо “первинної реальності”, а також підкреслення ролі знакових систем у конструювання дійсності [див.: 6, 13–15]. Тому-то на особливу увагу заслуговують, на мою думку, спроби поєднання “філологічного” аналізу з інструментарієм інших “гуманітарних” наук. Ініціатива в цьому напрямку належить саме літературознавцям, які почали уникати дуалістичного протиставлення “літератури” й “соціуму”, індивіда й суспільства, культури елітної й культури народної, творення (виробництва) й сприйняття (споживання) культурних текстів, витворюючи таким підходом осмислення соціально-історичного контексту, в якому творилися літературні твори. Таким чином, соціальні взаємини й уявлення, що структурують певний історичний контекст, можуть розглядатися як неодмінний компонент при аналізі літературного тексту, який розуміється чи сприймається як певна *Ding-an-sich*. Саме цей аспект відіграє визначальну роль щодо усіх видів колективної діяльності (не виключаючи й літературної); опосередковано він присутній і у формуванні гендерної свідомості на рівні мови, що засвідчила вже наприкінці VII – на початку VI ст. до Р. Хр. давньогрецька поетеса Сафо.

## Bibliography and Notes

1. Гаспаров Михаил, *Поэт и поэзия в римской культуре*, [в:] *Культура древнего Рима*, Москва: Наука 1985, Т. I, с. 300–335.

2. Дилите Даля, *Античная литература*, Москва: Издательство “Греко-латинский кабинет” 2003, 448 с.

3. Кноблех И., *Индоевропейская и трансиндоевропейская этимология*, [в:] *Этимология 1985: Сборник научных трудов* / Ред. О. Трубачев, Москва: Наука 1988, с. 126–131.

4. Лучук Тарас, *Щодня крім сьогодні: Вірші й переклади*, Львів: Видавництво Національного університету “Львівська політехніка” 2002, 228 с.

5. Павличко Соломія, *Фемінізм: Статті, дослідження, бесіди та інтерв’ю*, Київ: Основи 2002, 322 с.

6. Репина Л. П., *Гендерная история сегодня: проблемы и перспективы*, [в:] *Адам и Ева: Альманах гендерной истории* / Ред. Л. Репина, Москва: Институт всемирной истории Российской Академии Наук, Санкт-Петербург: Алетейя 2003, с. 7–17.

7. Сафо, *Пісні з Лесбосу* / Перекл. з давньогр., Львів: Піраміда 2012, 140 с.

8. Сафо: *Збірник статей* / Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, Львів: Літопис 2005, 320 с.

9. Толстой И. И., *Статьи о фольклоре*, Москва–Ленинград: Наука 1966, 250 с.

10. Ярхо В. Н., *Поэзия культурного содружества: Сафо и Алкей*, [в:] *Ранняя греческая лирика: (миф, культ, мировоззрение, стиль)*, Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 130–191.

11. Catulli Veronensis *Liber* / Recensuit Mauritius Schuster, Editionem stereotypam <...> curavit W. Eisenhut, Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri MCMLVIII [1958], XVIII + 163 p., (Bibliotheca scriptorum Graecarum et Romanorum Teubneriana).
12. Devereux George, *The Nature of Sappho's Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion*, "The Classical Quarterly", 1970, Vol. 20, No. 1, p. 17–31.
13. Furley William D., 'Fearless, Bloodless ... Like the Gods': *Sappho 31 and the Rhetoric of 'Godlike'*, "Classical Quarterly", 2000, Vol. 50, No. 1, p. 7–15.
14. *Greek Lyric, I: Sappho and Alcaeus* / Ed. and Transl. by David A. Campbell, Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press 1982, XIX + 492 p., (The Loeb Classical Library).
15. Greene Ellen, *Catullus and Sappho*, [in:] *A Companion to Catullus* / Ed. by Marilyn B. Skinner, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2011, p. 131–150.
16. Greene Ellen, *Re-Figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho*, "Arethusa", 1999, Vol. 32, No. 1, p. 1–18.
17. Knobloch Johann, 'Female Speech' in Greek, Armenian, and Albanian, "The Journal of Indo-European Studies", 1988, Vol. 16, Nos. 1 & 2, p. 123–125.
18. Knox Peter E., *Catullus and Callimachus*, [in:] *A Companion to Catullus* / Ed. by Marilyn B. Skinner, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2011, p. 151–171.
19. Miller Paul Allen, *Sappho 31 and Catullus 51: The Dialogism of Lyric*, "Arethusa", 1993, Vol. 26, No. 2, p. 183–199.
20. Page Denys, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford: At the Clarendon Press 1955, IX + 340 p.
21. Pardini Alessandro, *A Homeric Formula in Catullus* (c. 51. 11–12 gemina teguntur lumina nocte), "Transactions of the American Philological Association", 2001, Vol. 131, p. 109–118.
22. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* / Ed. Edgar Lobel et Denys Page, Oxford: At the Clarendon Press 1997, XXXVIII + 339 p., (Special Edition for Sandpiper Books Ltd.).
23. Race William H., 'That Man' in *Sappho fr. 31 L.-P.*, "Classical Antiquity", 1983, Vol. 2, No. 1, p. 92–101.
24. *Reading Sappho: Contemporary Approaches* / Ed. by Ellen Greene, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1996, XIII + 303 p., (Classics and Contemporary Thought, Vol. 2).
25. *Re-reading Sappho: Reception and Transmission* / Ed. by Ellen Greene, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1996, XIII + 254 p., (Classics and Contemporary Thought, Vol. 3).
26. *Sappho et Alcaeus, Fragmenta* / Ed. Eva-Maria Voigt, Amsterdam: Athenaeum – Pollak & Van Gennepe 1971, IX + 506 p.
27. Turyn Aleksander, *Charakter sztuki Sapphony*, "Kwartalnik klasyczny", 1930, nr 1–2, s. 97–98.
28. Turyn Aleksander, *Studia Sapphica*, Leopoli: Apud Societatem Philologam Polonorum 1929, 108 p., (Eus Supplementa, Vol. 6).
29. Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von, *Sappho und Semonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1913, 330 S.

**Lidia Matsevko-Bekers'ka**

## **NARRATOLOGICAL HORIZONS OF THE MODERN LITERARY CRITICISM**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Лідія Мацевко-Бекерська**

## **НАРАТОЛОГІЧНІ ОБРІЇ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

*Abstract:* There is a problem of narrative arrangement of a literary work examined within the parameters of philosophical, ethical and aesthetic dialogue. The system-forming function of the narrator is investigated in terms of harmonization of world perception and world involvement as the basic principles of literary communication.

*Keywords:* narrator, narrative typology, system-forming factors, poetological principles, aesthetic dialogue

Сучасні літературознавчі студії, які є активним учасником новітнього гуманітарного дискурсу, зосереджені на пошуках засадничих та продуктивних методик прочитання літературного твору, осмислення його змісту й інтерпретації сенсу. Здебільшого найкращі результати досягаються оптимальним поєднанням усталених принципів сприймання та інтерпретації художнього твору із новітніми методологічними відкриттями на зближенні питомих літературознавства із філософією, антропологією, естетикою, соціологією тощо. Кожен випадок аналітичного синтезування має дослідницьку перспективу, оскільки намагається уґрунтувати процес студювання твору на цілком виправданих і доречних засадах. Одним із напрямів, що надає можливості для значного розширення про-

стору вивчення літературного твору, є наратологія. Поставши в другій половині ХХ ст., вона виявила одночасно як гнучкість щодо засвоєння попередньої літературознавчої традиції, так і відкритість до введення нових констант для комунікування читача із текстом. Важливими для розуміння суті та прикладної вартості наратологічних принципів для цієї роботи видаються такі проблеми: передусім, окреслення термінологічних контурів у процесі дослідження наративної природи твору; визначення найбільш помітних концепцій наратології, що формують її як самодостатню методіку літературознавства; встановлення парадигми погодженого літературознавчого дискурсу, що був би спроможним синхронізувати традиційний, структуралістський та семіотичний підходи до тексту в його



нарративній парадигмі. Наратологічна конфігурація літературознавства сформована дослідженнями О. Людвіга, Ф. Шпільгагена, К. Фрідемана, Г. Мюллера, Е. Ламмерта, Ф. Штанцеля, В. Шміда, Ц. Тодорова, Дж. Принса, Ф. Джаннідіса, Я. К. Мейстера, Дж. Піра, А. Корнілс, В. Шернуса, Ж. Женетта; роботами українських науковців (М. Кодака, Ю. Кузнецова, Г. Сивоконя, І. Денисюка, М. Легкого, І. Папуші, О. Папуші, Т. Гундорової, Я. Поліщука, М. Руденко, М. Ткачука та ін.).

У контексті встановлення термінологічних констант нарративу як літературознавчого дискурсу варто осмислити передумови виникнення самої потреби ідентифікувати, а далі клясифікувати характерні ознаки розповіді в структурі літературно-естетичної комунікації. Як зауважив Джон Ділі, “першою з оповідних універсалій, які нам треба розглянути, є власне універсальна роль оповіді [*narrative*] як основи передавання культури – основи [...] суто людського семіозису, за допомогою якого біологічна спадковість переходить у кумулятивне передавання навчання, що уможливлене лише завдяки оповіді” [3, 39]. Отож семіотична природа аналізу тексту відчувала потребу встановити діялогічний контакт між світом, про який оповідається та результатом цієї оповіді у вигляді завершеного художнього явища – з участю досить продуктивного посередника. Розповідь стає тим необхідним елементом, який дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістово значущих одиниць, що своєю чергою сплітаються у химерні комбінації смислів і таким чи-

ном витворюють не лише фікційний стосовно описуваного, але й цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень. Поставши як рефлексія на потребу артикулювати деяке знання про зовнішній простір, література неминуче концентрувалася саме на розповіді, позаяк лише таким способом стало можливим адекватно відобразити реальність, надавши читачеві право шукати самого себе у змісті твору. Варто погодитися із висновком Умберто Еко стосовно того, що “з якоїсь точки зору все є відношенням часового та просторового сусідства або подібності з усім іншим” (письмівка наша. – Л. М.-Б.) [4, 551]. Адже у глобальному розумінні літературно-художній твір є саме виявом такого унікального сусідства. Передусім він покликаний встановити чіткі межі між тим, що було чи є (тобто дійсним предметним світом), і тим, що з’явиться у свідомості читача (індивідуально окресленим світом фікційної предметності). Тому текстова матерія повинна володіти і власним голосом, аби артикулювати первинно наявний інтелектуальний чи онтологічний смисл та водночас запросити читача до естетичного діялогу.

Характерною ознакою синтезу просторових площин художнього матеріалу є множинність одночасних проєкцій – на конкретно-історичний континуум автора, на змодельовану традиціями та одномоментними ціннісними пріоритетами рецептивну готовність абстрактного адресата, а тому власний текстовий простір повинен відрізнитися смислотворчою гнучкістю та здатністю синтезувати загальну суть із важко

передбачуваним сприйманням. Завдяки розповіді текст перетворюється в посередника комунікації, розгортання ж розповіді уможливорює рух твору в площині специфічних координат: зображений світ переміщується із уявної довільності автора в особистісне сприймання читачем. Не завжди комфортний у психологічному розумінні процес набуття нового досвіду (завдяки розповіді про щось чи про когось) гармонізує асиміляцію читача з початково чужою для нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру відчуженої особи. Поступове вживання у реальність Іншого прибирає всі перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу. Вникнення у художній світ синхронно із розгортанням розповіді значною мірою компенсує втрачене “своє”, на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому вже від самого початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навзаєм зацікавлений діалог двох Інших – твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що “читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами “щось” відбувається. Те “щось” потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення “невідомого” до сфери нашого досвіду затемнюється досить про-

стою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізаного світу розцінюється як *ідентифікація* читача з тим, що він читає” [10, 363].

Власне для осмислення стратегії втілення “чогось” (за посередництва розповідної манери викладу художнього матеріалу) введено поняття наративу. Спроби пізнати специфіку наративного дискурсу витворили загальні засади наратології, яку розуміємо як “теорію повістування” чи “теорію оповіді / розповіді” [21, 9].

Ставлячи в центр дослідження поетикальних характеристик літератури певної доби природу художнього викладу (нарацію), опиняємося перед складністю однозначного термінологічного визначення. Згідно з етимологією, “нарація – від лат. *narrare* – розповідати, повідомляти, а також сповіщати, звідомляти, оповідати” [16, 419]. Тобто “нарративний” – це “розповідний”, “повідомлений”, “оповіданий”, нарація – від лат. *narrare* – розповідати, розказувати, а також згадувати, називати, казати, говорити”, а тому парадигматика значень дозволить достатньо широко й вільно слугуватися даним терміном. З іншого боку, Жерар Женетт пропонує використовувати і розрізняти наступні терміни: “*ictopia (histoire)* – для оповідного означуваного чи змісту; *оповідь у власному сенсі (recit)* – для означника, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного тексту; *нарація (narration)* – для породжуваного оповідного акту і, в розширенні, для всієї загалом реальної чи вигаданої ситуації, у якій має місце відповідний акт” [5, 317]. Подібне розуміння природи наративності знаходимо

у польському літературознавстві: “Нарація – це монологізований виклад, який представляє плин подій, вишикуваних у певному часовому порядку, пов’язаних із персонажами, що беруть у них участь, із середовищем, в якому вони відбуваються. Вона являє собою основний спосіб викладу в епічному творі” [24, 258]. Тобто ключовою структурною одиницею наратологічного аналізу визнається словесна матерія, що артикулює подію. При цьому змістове оформлення самої події може бути довільним – важливим є факт її вербалізації. Понад те, на думку Вольфа Шміда, “термін *нарративний* вказує не на присутність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру матеріялу викладу” [21, 12–13]. Отож термінологічна база новітньої літературознавчої методики перебуває у процесі становлення, відпрацювання парадигматики підходів до літературного твору чи то з позиції особистісної присутності деякої оповідної інстанції, чи то за властиво мовленнєвою проєкцією поза літературним фактом – незалежно від будь-якої суб’єктивності.

У найширшому розумінні “нараторологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших «нарративів», тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності” [21, 9]. Таким чином, через нарративне структурування тексту стає можливим диференціювання приватного всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Існування деякого «посередника» певним чином згладжує інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням,

дає можливість кожному процесові виявитися якнайповніше, заявити про себе і сподіватися на активний діалог. Адже “мета автора – це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, «ідентифікація» не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з’являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями” [10, 363].

Наративна специфіка літератури є основою окреслення оптимального комунікативного простору. Очевидно, що “наратор, *der Erzähler*, являє собою прийняте кантівською філософією гносеологічне припущення, що ми досягаємо світ не таким, яким він існує сам по собі, а таким, яким він пройшов через посередництво деякого споглядального розуму” [21, 12]. Вольфганг Ізер, покликаючись на міркування Жоржа Пуле про унікальність привласнення досвіду “когось іншого”, робить досить цікавий висновок щодо потреби існування деякої субстанції погодження позицій: на думку Ж. Пуле, літературний текст набуває повноти існування тільки у читачі. Зрозуміло, що тексти вмщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб’єктом, який осмислює. Так зникає поділ “суб’єкт – об’єкт”, що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду.

Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками когось іншого, привела Пуле до такого висновку: “Все, про що я думаю – частина мого мисленневого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленневому світові, то цей світ є думкою в мені, хоч я не існував у ньому [...] Коли я читаю, я мисленно вимовляє «я» і це «я», яке я вимовляю, вже не є мною” [10, 363]. Тому підхід до літературного твору як до феномена суголосся багатьох голосів є чи не найбільш прийнятним для синтезу досягнень та пошуків дотичних з наратологією напрямів дослідження: структуралізму, семіотики, феноменології та рецептивної естетики.

За визначенням Роляна Барта, “твір не варто розглядати як кількісну категорію. Відмінність тут ось у чому: твір є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору, а Текст – поле методологічних змагань” [1, 491]. Звичайно, аналіз літературно-художнього твору лише задля відпрацювання принципів методологічного порядку загрожує втратою онтологічної вартости самого твору, тому наративістика бачиться продуктивною у спробах встановити поряд із вичерпною дослідницькою комунікацією максимально зрозумілий полілог на основних рівнях: автор – твір (згодом – текст) – читач.

Цікаво, що вихідним для прихильника і теоретика структуралізу Ж. Женетта є переконання у тому, що “старовинне «знання» про літературу спиралося на два стовпи, які, якщо пригадати, називалися: особистість і творчість” [8, 364]. Саме тому оповідна матриця прозового

твору спроможна якомога чіткіше проявити як особистість творця, так і унікальні ознаки його творчого становлення та виявлення. Набування розповіддю своєї змістової конфігурації видається процесом здебільшого інтуїтивним, емоційно зумовленим, спричиненим деяким ситуативним (у майбутньому невідтворюваним аналітичним шляхом), індивідуальним відтінком настрою або психологічного стану. Тому поступове розгортання наративного дискурсу нагромаджує комплекси ймовірних значень, а отже – відкриває перед читачем невичерпну рецептивну перспективу: “Множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а, так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий. Читача тексту можна уподібнити до мандрівника” [1, 493]. Продовжуючи метафоричну аналогію Р. Барта, можна твердити, що нарація становить не просту мандрівку, але таку, що синхронізована в специфічному часі свого здійснення: спочатку автор простував подієвими перипетіями задуманої ним розповіді і при цьому керувався однаково вартісними раціональними та підсвідомими чинниками форматування естетичного простору, пізніше читач опинявся в усвідомленому як фікційний та сприйнятому і відчутому як реальний світі подій. Загалом наратологічний підхід до літературного твору підтверджує подвійність усього, що має в семантиці поняття “літературного”.

У процесі творення літературно-художній твір постає синтезом реального знання автора про себе та зовнішнє середовище і виявляє

закономірності погодження наявного знання з потребою пізнати щось нове чи заперечити неприйнятне для особистого сприйняття. Історія написаного тексту також розвивається як системне опозиційне утворення: функціонування тексту передусім ідентифікується на предмет його “літературності”, а вже згодом вкорінюється у культурно-естетичний простір або відсторонюється від нього. Зрештою, процес сприймання артикулює двояку природу особи читача: з одного боку, це пошук для потреби відкрити, пізнати щось нове, з іншого – намагання якомога щільніше увійти в діалог з твором з метою ідентифікації власного досвіду. Тому “мандрівка” читача одночасно є мандрівкою самого твору. Одним із чинників такого руху є специфічно організована розповідна площина твору, елементи якої дають можливість компенсувати місця встановлення невідомого моментами “впізнання” чи “сповнення сподівань”. Тому погоджуємося із тим, що “зразкова цінність критичної діяльності очевидним чином пов’язана з її двояким семіологічним статусом: як метамова (дискурс про літературну мову) вона вивчає знакову систему, якою є література; як мова-об’єкт же (тобто стаючи сама літературним дискурсом) вона утворює семіологічну систему в очах тієї метакритики, чи “критики критик”, яка є нічим іншим, як семіологією у найбільш узагальненій формі. Отже, критика справді сприяє одночасно “розшифруванню та формуванню” смислу, оскільки вона є одночасно семантикою та семантемою, суб’єктом і об’єктом семіологічної діяльності” [7, 192].

Одним із ключових понять для здійснення наратологічного дослідження літературного твору є розуміння специфіки наратора у художньому просторі. Насамперед “мистецтво письменника полягає в тому, як він окреслює кордони цього простору (простору фігури), зримого тіла Літератури” [9, 208]. Тож поперед тексту як завершенням вербалізованого досвіду саме автор моделює постать того, хто втілить погляд на світ, запросить іншого до діалогу і підніметься над буквальним значенням кожного слова. Ролан Барт поляризував об’єкти дослідження, додаючи прав інтерпретаторові та звужуючи творчу інтенцію автора: “автора вважають батьком і господарем свого твору, отоже літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора... Стосовно ж Тексту, то у ньому відсутній запис про батька [...]. У Тексті не вимагається поважати якусь монолітну цілісність, його можна розчленувати” [1, 494]. Однак цілковите та суб’єктивно спрямоване розуміння твору дає підстави для численних сумнівів у висліді такої інтерпретації, оскільки загрожує настільки заглибитися у “сітку метафор”, що більше чи менше достеменно встановлення смислу видаватиметься або неможливим, або відчуженим від первинного задуму. Напевно, однією з функцій наратора є утримування рівноваги як сприйняття значення конкретних структурних елементів твору, так і цілісного розуміння його пізнавально-естетичної консистенції.

Термінологічне окреслення наратора могло би спиратися на природу фікціональних актів, тобто тих

актів, які визначаються як “оповідні фікціональні висловлювання, взяті як мовленнєві акти” [6, 367]. Таким чином, наратор є головною діючою силою для реалізації цих актів, оскільки формалізує авторську інтенцію, встановлюючи ілюзію автономності твору; це – “сконструйована автором фікційна особа, що висловлюється в епічному творі, надаєць викладу, в якому народжувався, творився і розвивався зображений у творі художній світ: фабула, персонажі, тло подій” [8, с. 259]. Функціонування терміна в сучасному (особливо німецькому, французькому, польському, англійському) літературознавстві є досить продуктивним. На думку Миколи Легкого, необхідність та доцільність його використання зумовлені тим, що “уникається плутанини зі словом «автор» (як особа і як ідея)”, а також семантично він є “більш широкий, ніж «оповідач» і «розповідач»” [див.: 15].

Виведення поняття наратора потребує встановлення чіткої диференціації за суб'єктно-формальною ознакою основних субстанцій – реального біографічного автора, уявного читачем творця, а також свідомо змодельованої письменником сутності всезнаючого джерела твору. На переконання Віктора Віноградова, невід'ємним атрибутом існування літературного твору був саме образ автора: “Образ автора – це не простий суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це концентроване втілення суті твору, яке об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їхньому співвідношенні з оповідачем, розпо-

відачем або розповідачами й, через них, є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого” [2, 118]. Таким чином, допускається часткове ототожнення авторської інтенції як першоджерела смислу та її текстового вияву. Натомість системно-суб'єктний метод Боріса Кормана зосереджений на особливості функціонування внутрішньотекстового автора, який тлумачиться як “свідомість твору”: “співвідношення автора біографічного та автора-суб'єкта свідомості, виявом якої є твір [...] в принципі таке ж, як співвідношення життєвого матеріалу та художнього твору загалом: керуючись деякою концепцією дійсності та виходячи із визначених нормативних і пізнавальних настанов, реальний, біографічний автор (письменник) створює з допомогою уяви, відбору та переробки життєвого матеріалу автора художнього (концепційного [в оригіналі – *концепированного*]). Інбуттям такого автора, його опосередкуванням є весь художній феномен, весь літературний твір” [12, 174]. Отже, для диференціації автора і суб'єкта поза ним запропоновано розмежувати два основних рівні, однаково асимільовані у мовленнєвий аспект твору: суб'єктивність джерела висловлювання та індивідуальне втілення свідомості того, хто промовляє у творі. Однак тут варто врахувати і детальнішу класифікацію самого субстанційного джерела, яку подає А. Окопєнь-Славінська: “автор у всіх його життєвих ролях” та “автор як адресант твору, тобто диспонент правил, творчих актів” [25, 109–125]. Дослідниця намагалася розщепити сутність автора і визнала, що літературний твір фік-

сує мимовільну самоідентифікацію творця та його зумисну настанову як для персонажів, так і для читача. Для цілісності матерії твору, щоправда, введене поняття “суб’єкта твору”, того адресата, який сприймає авторську стратегію. Гадаємо, для продуктивного вивчення тексту в його нарративній проєкції достатньо визнати творчу інтенцію складовою літературної комунікації загалом, без подальшого мікродеталізування, оскільки перспектив конкретизації авторської сутності може згромадитися як завгодно багато, а це, своєю чергою, ускладнить сам аналітичний процес. Попри намагання окремих літературознавчих методик знівелювати авторську інтенцію як суттєвий чинник розуміння смислу твору, залишається усвідомленою естетична та інтелектуальна вага самої постати автора у літературному дискурсі: “коли (реальний автор) пише, він створює [...] передбачуваний варіант «самого себе», який відрізняється від передбачуваних авторів, котрих ми зустрічаємо у творах інших людей [...] той образ, який створюється у читача про цю присутність, є одним із найбільш значних ефектів впливу автора. Як би автор не намагався бути безособовим, читач неминуче створить образ [автора], який пише в тій чи іншій манері й, звичайно, цей автор ніколи не буде нейтральним у ставленні до яких би не було цінностей” [22, 70–71].

Для систематизації дослідження природи розповідного тексту видається оптимальним включення до термінологічного інструментарію поняття “абстрактний автор”, яке, на думку В. Шміда, “позначає,

з одного боку, наявний незалежно від усіх роз’яснень автора семантичний центр твору, ту точку, в якій сходяться всі творчі лінії тексту. З іншого боку, це поняття визнає за абстрактним принципом семантичного з’єднання всіх елементів творчу інстанцію, чий задум – свідомий чи несвідомий – здійснюється у творі” [21, 48–49]. Досить компромісною щодо абстрактного автора є позиція Ж. Женетта: “уявний автор – це все, що повідомляє нам текст про автора” [23, 102]. Тобто не матеріалізуючись у словесній матерії тексту, не диктуючи свого бачення конкретної ситуації реципієнтові, автор разом з тим і визначає позицію щодо смислу твору, і вказує на точку відліку для встановлення ціннісних пріоритетів щодо значення написаного. Таким чином, абстрактний автор як передумова формування сутності наратора виявляється у комплексі характерних ознак: він є синтетичним – у пляні значення та формального вияву – утворенням в уяві читача після прочитання твору; він є явним у мовленнєвій діяльності, змодельованій читачем; він є автономним як щодо тексту, так і щодо його рецепції; він є символічно реальним, тобто надається до встановлення або ідентифікації в межах читацької компетентності; він не повинен ототожнюватися з конкретною особою письменника, оскільки інтелектуально-естетичний горизонт абстрактного автора щоразу поповнюється контекстним значенням, тобто виходить за рівень фактичного знання письменника як представника певного історично-культурного середовища.

На протилежній, опозиційній до абстрактного автора точці, пе-

ребує абстрактний читач. Його рівень оприявлення у літературному творі винятково суб'єктивний і належить авторській інтенції, адже окреслення читача починається зі свідомости автора. Акумулявання естетичного чи будь-якого іншого досвіду відбувається з очікуванням деякого відгуку на описане, тобто автор веде безпосередній уявний полілог, в якому всі інші, крім нього, учасники мають константну ознаку – фікційність: моделювання деякого життєвого простору з реальними для нього персонажами, з дійсними обставинами описаних подій адресується уявному читачеві, який мав би сприйняти текст у тому семантичному окресленні, яким його задає автор. Термінологічно поняття має кілька визначень: “імплицитний читач” В. Ізера, “віртуальний реципієнт” М. Гловінського, “особистість адресата” М. Червенки, “задуманий читач” Е. Вольфа або синтез “уявного читача” та “концепціонального читача” Г. Грімма. На переконання Ж. Женетта, “можливий збіг абстрактного та фіктивного читача у тому разі, коли йдеться про екстрадієгетичного наратора” (адресата, до якого звертається безособовий і всюдисущий наратор з-поза фікційного світу) та “імплицитного читача” [23, 95]. Загалом найхарактернішими ознаками абстрактного читача є: уявна конфігурація особи, яку визначає контекст з притаманними йому принципами світоглядного, суспільного, культурно-історичного пляну; виняткове авторське домінування над наданням голосу цьому читачеві; приписування права на розуміння істини в її остаточному значенні; володіння конкретними

орієнтирами щодо ключових естетичних вартостей універсального звучання. Таким чином, сутність абстрактного читача полягає в його ідеальності як щодо авторського задуму, так і щодо тривання літературного твору в процесі естетичної комунікації.

На перетині всіх суб'єктивованих інстанцій оповідного літературного твору опиняється *наратор*. Поняття, широко вживане у сучасному літературознавстві, зазнає деякої синонімії, зближуючись то з *оповідачем*, то з *розповідачем*. За визначенням В. Шміда, “наратор – це адресант фіктивної нараторської комунікації” [21, 63]. У той же час оповідачем заведено іменувати “різновид літературного суб'єкта, особу, вигадану автором, від її імені в художньому творі автор оповідає про події та людей” [17, 522] або “дійову особу, зображену у творі як суб'єкт розповіді, а саме – як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора” [19, 146]. Його атрибуція полягає у відсутності реальних стосунків та контактів із зображуваним світом, однак допускає їх в уявній формі. Натомість розповідач визначається як “дійова особа, яка виступає у творі і як суб'єкт, і як об'єкт (безпосередній або опосередкований) розповіді, тобто як герой, що є учасником або має безпосереднє відношення до тих подій, про які він розповідає” [19, 149]. Більше того, саме він часом називається наратором: “Розповідач, або наратор – різновид літературного суб'єкта, вимислена автором особа, від імені якої він веде розповідь про події та



людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору; це літературна постать, котра, як правило, є водночас автором і персонажем” [17, 602].

Таким чином, розповідача з оповідачем об’єднує виразна дистанційованість від реального автора, проте відрізняє рівень асимілювання у художній простір твору. Більше того, дослідники диференціюють особливості вияву розповідача за трьома категоріями: розповідач як головний герой твору, як побічний герой або як мовленнєво втілений опонент біографічного автора. У російському літературознавстві розмежування оповідача–розповідача відбувається за критеріями ідентичності оповідача з тим, про що оповідається: “розповідач викладає події від третьої особи, оповідач – від першої” [20, 236], а також за способом оприявлення у творі: “Оповідач – носій мовлення, не виявлений, не названий, розчинений у тексті” і “розповідач – носій мовлення, який відкрито організовує своєю особою весь текст” [12, 33–34].

Розпізнавання оповідача й розповідача має досить продуктивну підказку на рівні стилістики – мовлення розповідача вирізняється своїм характерним забарвленням, тяжінням до позиції одного із персонажів. Для конкретнішого і зрозумілішого дослідницького обігу В. Шмід пропонує послуговуватися терміном “наратор” і вказує на його індиферентність щодо опозицій “об’єктивність – суб’єктивність”, “нейтральність” – “маркованість” тощо, оскільки “позначає носія функції оповіді безвідносно до будь-яких типологічних ознак” [21, 65].

Дещо відмінне тлумачення сутності наратора пропонують польські дослідники, вважаючи, що “характеристика наратора передбачає два головні моменти: 1) позицію, яку він займає стосовно до світу, що постає з його викладу; 2) міру його присутності в структурі твору” [24, 259]. Тобто класифікація типових для нараторської функції ознак зближується із традиційним розрізненням оповідача та розповідача.

Позиція ж В. Шміда видається найбільш оптимальною в аналітичному дискурсі, позаяк звільняє категорію наратора від суб’єктивних і довільних значеннєвих нашарувань з боку інтерпретатора. Стосовно потреби надати нараторові персоналізованих ознак, тобто сприймати його частиною оповідної структури не лише формально, але й смислотворчо, дослідник наголошує, що “наратор конститується у тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб’єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови” [21, 65]. Хоча наратор не може ототожнюватися з певною особою, його присутність є доконаним фактом для кожного оповідного (чи розповідного) твору: “він може бути ледь уловимим, зливаючись із абстрактним автором. Але яким би об’єктивним, позаособовим він не був, наратор завжди постає як суб’єкт, наділений більше або менше визначеною точкою зору, яка виявляється, щонайменше, у відборі тих чи інших елементів із “подій” для описуваної історії” [21, 66]. Ймовірно, власне активізація мовленнєвої складової викликає намагання дослідників максимально зблизити

парадигми автора і наратора саме на рівні стилістики. Таким чином, з одного боку місія наратора виявляється через артикулювання авторської творчої інтенції у цілісності художньо-зображальних засобів, з іншого – у здатності встановити естетичний діалог відстороненого від твору автора із читачем, який пов'язаний з певною історичністю.

Духовий світ автора значною мірою моделюється для текстового оформлення, до нього додаються контекстуальні чинники, він заздалегідь проектується на очікувані реакції читача (читачів) та літературного процесу загалом. Тому духовість наратора має всі ознаки “вторинної моделюючої системи”: створена за певними канонами та правилами, вона починає функціонувати як самодостатній організм із властивими для нього важелями переконання реципієнта. Читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволу наратором призму, під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проєкція літературного твору. За визначенням М. Легкого, “наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу. “Тут” і “тепер” наратора читач приймає за вихідний пункт своєї хронотопної орієнтації. Наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості, він не позбавлений деякої автономності” [14, 22]. Можемо вважати, що сутність наратора синтезує всі притаманні літературі як духово-інтелектуальному феномені ознаки: закорінення певного особистісного досвіду в матрицю тексту з подальшою відкритістю до нескінченної рецепції та інтер-

претації, перебування у створеному фікційному світі з унікальними часо-просторовими характеристиками, об'єктивне відтворення події в різноманітних формах, співіснування кількох мовленнєвих площин, які уможливають багатоголосся художнього тексту та ін. Автономність наратора є константою розповідного твору, оскільки дає можливість поляризувати автора та персонажів, автора та читача; фікційний світ зображуваної реальності модифікує в уявно-реальний світ, пізнаний читачем. Тобто як суб'єкт викладу, “наратор формує цей виклад, а з ним – і художній світ твору” [14, 22]. Тому серед основних принципів щодо ідентифікації наратора в матерії літературного твору наводяться такі: “прийнятий в нарації кут зору, дистанцію щодо персонажів і подій, епістемологічну перспективу й засади поцінування, знання про зображений світ та засоби обмеження і мотивації цих знань” [24, 259]. Наратор постає як складноорганізований суб'єкт з багатьма способами свого оприявлення, як посередник між: а) реальним світом, до якого належить біографічний автор, та фікційним світом художнього твору; б) зображеним символічно значущим світом літературного твору та пізнавальною компетентністю читача; в) інтелектуальним, світоглядним, естетичним, моральним досвідом автора та рецепційною готовністю читача до специфічного, одностороннього діялогу; г) природними для дійсного автора мовленнєвими конструкціями, тенденційно змодельованим мовленням персонажів та відгуком читача іншої культурно історичної

реальности на вербалізацію духової сутності віддаленої епохи.

Проблема наратора в літературно-рознавчому дискурсі не викликає принципових дискусій щодо термінології, розбіжності радше стосуються підходів до типології наративної парадигми тексту, а також узгодження у текстологічному застосуванні запропонованих методик дослідження. На переконання Р. Барта, “текст безпосередньо пов’язаний із задоволенням, він є задоволенням без почування відчуженості” [1, 495]. У наратологічній дискусії право на вичерпність аналізу тексту обстоюють прихильники суто наративного напрямку, який зосереджує увагу на макрокомунікативному рівні літературного тексту і виявляє складноорганізовані ієрархічні системи з наявними парами відправника й отримувача інформації, та дискурсивного напрямку, предметом вивчення якого є “світ описуваний і цитований” [18, 72]. Однак за межі сумнівів винесена діялогічна та комунікативна сутність самого літературного твору.

Кожна наративна стратегія проєктує комунікативний дискурс, встановлює правила гри автора з читачем за посередництва художнього тексту. “Голосна” позиція наратора чи її затемнення, фізична присутність у матерії твору чи перебування поза текстовим простором, наявність чи відсутність контактів наратора з персонажами – це глобальна проєкція змісту твору на рецептивні можливості читача або читачів. Функціональне розщеплення текстів та голосів автора, наратора, персонажів дає можливість вичерпно щодо первинного задуму окрес-

лювати контури фікційного світу, надавати йому впізнаваних ознак, робити естетичну комунікацію якомога більше психологічно мотивованою та естетично довершеною. Наратор не лише функціонально впорядковує текстову структуру твору, але й виявляється як спроба досягнути внутрішньопсихологічного порозуміння спочатку автора з його історичністю, а згодом і читача з цілісним культурним середовищем. Елементами цього середовища є стиль біографічного автора, стиль певної літературної епохи, рецептивні та інтерпретаційні потуги читачів-сучасників автора, чий естетичний досвід трансформувалася в супровідні значення твору, а також самоусвідомлення віддаленого в часі читача, який у текстовому просторі може виявити актуальні для нього проблеми та способи їх розв’язання. Гра наратора з читачем – це своєрідне запрошення до комунікації, спроба примирити всезнання та всеправність автора із прагненням до самопривласнення чужого досвіду читачем. Наратив певного тексту завжди постає як синтез передбачуваного та несподіваного, тому неминуче входить у культурний чи культурно-історичний метанаратив. Будучи формою викладу, тобто виконуючи суто прикладну роль, він вписує в онтологічний обіг змодельований фікційний простір зі специфічними ознаками щодо світогляду, переконань, підходів до розуміння особи та способу її оприявлення в літературно-художній проєкції. Загалом наративна структура твору має значне смислове навантаження, оскільки зближує в смислотворчому процесі історичність продукування та істо-

ричність сприймання твору, тобто забезпечує збереження культурної традиції. Таким чином, зі сфери суто функціонального чи структурального літературознавства нарративна парадигма дослідницького процесу переходить на помежів'я різних дисциплін.

Структурна типологія нарративних типів загалом виглядає як мотивована психологічними чинниками: знанням чи незнанням автора, делегуванням автором частини власного досвіду нараторові, вибудовування складних ієрархічних стосунків між світом справді фікційним та уявно чи навмисно змодельованим як фікційний. Значна текстова свобода наратора дає йому можливість проникати у внутрішній світ персонажів, прямо чи опосередковано звертатися до читачів, вступати в полеміку з автором. Можливість змінювати точку зору на описувану історію чи її фрагменти сприяє поглибленню сюжету, а також ускладнює психологічний портрет персонажів – таким чином світ літературного твору стає об'ємним, цікавим для спостереження та “вживання” у нього. Розпізнавання у такому випадку голосів автора та наратора дає можливість акцентувати провідні ідейно-тематичні горизонти, наближатися до об'єктивної оцінки втіленого змісту. Отож функція наратора розповсюджується і на очікування певної реакції читача, тому інстанційно мусить відбуватися зміна викладової манери. Як уважає Ю. Левін, саме завдяки формальним модифікаціям нарративної площини можливим є “запаморочливий і шокуючий ефект, який викликає в читача ця зміна [...] (від читача вимагається велике зу-

силля волі та уяви, щоб все розставити по місцях, коли він дізнається, хто є хто)” [13, 437].

Отже, будь-яке ускладнення нарративної структури прозового твору передусім диференціює виявлення автора та читача. Наратор встановлює поле для знаходження значення твору, запрошує читача до порозуміння – при цьому кожне відкриття в царині смислу неминуче супроводжується новими запитаннями, які персоніфікують читацьку реакцію, роблять її більш динамічною та взаємозрозумілою. Важливу роль відіграє мова наратора, яка дистанціює позицію автора, у такий спосіб зближуючись із власним голосом читача. Мовленнєва рівність чи емоційна забарвленість окремих частин тексту визначає розвиток наративу: або з позиції всезнання, або як форматування уявного діалогу автора через наратора із читачем. З'ясування того, “хто говорить” у тексті, становить предмет читацького зацікавлення і забезпечує рецепційну цілісність самого процесу трансформації фікційного світу твору у нову (іншу) свідомість. Таким чином, нарративна типологія форматує досить цікавий та продуктивний для літературознавчих досліджень інструментарій. Вона дає можливість максимально синтезувати особливості реалізації у фікційному світі літературного твору глобальні світоглядні проблеми, побачити особистісні проєкції характерів, витлумачити складні комплекси закодованих значень, а також зробити процес читання якомога більше досконалим – з позиції погодження горизонтів авторської інтенції та читацької компетентності.

## Bibliography and Notes

1. Барт Ролан, *Від твору до тексту*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2001, с. 491–496.

2. Виноградов Виктор, *Проблема авторства и теория стилей*, Москва 1961, 614 с.

3. Ділі Джон, *Основи семіотики*, Львів: Арсенал 2000, 231 с.

4. Еко Умберто, *Надінтерпретація текстів*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2001, с. 549–563.

5. Женетт Жерар, *Введение в архитекст*, [в:] *Idem, Фигуры: В 2-х томах*, Москва: Издательство Сабашниковых 1998, Т. 2, с. 282–342.

6. Женетт Жерар, *Вымысел и слог*, [в:] *Idem, Фигуры: В 2-х томах*, Москва: Издательство Сабашниковых 1998, Т. 2, с. 342–452.

7. Женетт Жерар, *Изнанка знаков*, [в:] *Idem, Фигуры: В 2-х томах*, Москва: Издательство Сабашниковых 1998, Т. 1, с. 189–205.

8. Женетт Жерар, *Стендаль*, [в:] *Idem, Фигуры: В 2-х томах*, Москва: Издательство Сабашниковых 1998, Т. 2, с. 362–391.

9. Женетт Жерар, *Фигуры*, [в:] *Idem, Фигуры: В 2-х томах*, Москва: Издательство Сабашниковых 1998, Т. 1, с. 205–217.

10. Інгарден Роман, *Про пізнавання літературного твору*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2001, с. 176–208.

11. Корман Б. О., *Избранные работы по теории и истории литературы*, Ижевск: Издательство Ижевского университета 1992.

12. Корман Б. О., *Изучение текста*

*художественного произведения*, Ленинград: Просвещение 1972, 110 с.

13. Левин Ю. И., *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, Москва: Языки русской культуры 1998.

14. Легкий Микола, *Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка: дисертація ... кандидата філологічних наук*, 10.01.01, Львів 1997, 182 с.

15. Легкий Микола, *Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 1999, 160 с.

16. Литвинов В., *Латинсько-український словник*, Київ: Українські пропілеї 1998, 712 с.

17. *Літературознавчий словник-довідник* / Автори-укладачі Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін., Київ: Академія 1997, 752 с.

18. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник* / Ред. И. Ильин, Е. Цурганова, Москва: Intrada 1996, 319 с.

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

20. Хализев В. Е., *Особенности эпических произведений*, [в:] *Введение в литературоведение: лекции по курсу* / Ред. Г. Поспелова, Москва 1988, с. 219–240.

21. Шмид Вольф, *Нарратология*, Москва: Языки славянской культуры 2003, 312 с.

22. Boot W., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

23. Genette G., *Nouveau discours du recit*, Paris 1983.

24. Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.

25. Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury* / Red. J. Sławiński, Wrocław 1981, s. 109–125.

**Tetiana Monolatii**

**INTERTEXTUALITY AS A PHENOMENON AND RECEPTION  
IN THE MODERN LITERARY STUDIES**

Precarpathian National University, Ukraine

**Тетяна Монолатій**

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН І ПРИЙОМ  
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

*Abstract:* The article examines the phenomenon of intertextuality and reception of contemporary literature. According to the author, intertextuality proves postmodern phenomenon of reinterpretation of classic and new texts, giving them new meanings and establishing parallels with modern literature, which is reflected in adequate interpretation of their genre and stylistic forms, the interpretation of philosophical concepts, iconic artistic and aesthetic phenomena. The author understands intertextuality as a continuous process of interaction between texts and ideologies in the form of inclusions of quotations, allusions, reminiscences, contrasting the style of the text that contains them. Thus, under conditions of intertextual interaction, the literary work becomes part of a broad intertextual space that covers not only literary, but also outside of literature forms of expression, and any text is in various "dialogical" relations with other texts that fill this space with different language codes that are represented in this space.

*Keywords:* postmodernism, intertextuality, dialogue, ambivalence, intertext interaction, literary tradition, theory of the structure of a literary work, phenomenon of reinterpretation of classic and new texts

Знакове відкриття постмодернізму – інтертекстуальність – ґрунтується на твердженнях про принципову вичерпаність художньої творчості як такої, на постулатах про «смерть автора», «кінець історії» тощо. Відтак цей феномен літератури, мистецтва та політики засвідчує важливий розрив із концепціями тексту як автономної сутності, відокремленої від ідеології та історії: «...Інтертекстуальне читання перетинає міждисциплінарні кордони і кидає виклик уяв-

ній святості жанру, показуючи, що всі тексти та ідеї черпають зі схожих ідеологічних джерел» [8, 171]. За таких умов будь-який новий текст неодмінно буде лише новою комбінацією вже відомих елементів, він може бути зреалізований у формі мозаїки, монтажу, колажу, парафрази тощо. При цьому інтертекстуальний фон може бути настільки потужним, що часом він здатен поглинати навіть ті сигнали, які автор тексту вважатиме «своїми» [16, 24].

Проблеми інтертекстуальності уже достатньо повно вивчено як у зарубіжному літературознавстві – у працях Роляна Барта [2], Міхаїла Бахтіна [3], Умберто Еко [5], Юлії Крістєвої [10], Юрія Лотмана [12], Мішеля Фуко [17], так і в дослідженнях українських учених – Марії Зубрицької [6], Петра Іванишина [7], Мар'яни Лановик [11], Ігоря Набитовича [14], Петра Рихла [16].

Незважаючи на те, що термін «інтертекстуальність» з'явився у 1960-х роках, інтертекстуальні зв'язки наявні загалом у взаємозв'язках давньогрецької та давньоримської літератури, їх демонструють окремі твори середньовічної літератури, література Клясицизму, поезія Бароко, художня спадщина європейських романтиків і новаторська творчість модерністів. Проблематику інтертекстуальності концептуально осмислив, систематизував і створив для неї широке теоретичне підґрунтя постструктуралізм. Зокрема його представники демонструють розрізнювання та розпорошення сенсу, заміну усталеного предметного відношення (референції) безконечними міжтекстовими зв'язками (інтертекстуальністю) [4, 247].

Відповідно до *широкої концепції* інтертекстуальності, представниками якої є французька постструктуралістка болгарського походження Юлія Крістєва і французький літературний критик Ролян Барт, дійсність розглядається як універсум текстів, а інтертекстуальність виступає онтологічною характеристикою будь-якого з них.

Перша з них виходила з теорії діалогічності російського літературознавця Міхаїла Бахтіна, який вивчав, що «жити – означає брати

участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо. У цьому діалозі людина бере участь вся й усім життям: очима, вустами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово, й це слово входить в діалогічну тканину людського життя...» [3, 318]. У праці *Бахтін, слово, діалог і роман* Юлія Крістєва розглядає модель функціонування мови, художнього слова у тексті. «Вводячи уявлення про *статус слова* як мінімальної структурної одиниці, – пише вона, – Бахтін тим самим залучає текст в життя історії та суспільства, які, у свою чергу, розглядаються як тексти, що їх письменник читає та, переписуючи їх, до них долучається» [10, 428].

У контексті проблематики інтертекстуальної природи прозових творів продуктивною є ідея М. Бахтіна про «ненавмисну діалогічність» – феномен, який виникає між текстами чи окремими висловлюваннями, що віддалені один від одного в часі та просторі й «не знають» про існування один одного, однак між ними існує певна «сміслова конвергенція» [11, 242]. Разом з цим, зауважмо: М. Бахтін не розрізняв діалогічність *внутрішню* (яка властива даному висловлюванню та виникає з його структури) і *зовнішню* (яка зв'язує це висловлювання з іншими висловлюваннями), а, отже, не розрізняв різних рівнів будови тексту, на яких реалізуються засади діалогічності [14, 95]. Така ситуація породжує своєрідну однорідність явищ, які такими насправді не є: накладання голосів герої – герої, герої – наратор, а також пародія, пастіш чи стилізація [18, 9].

Підкреслимо, що на формування поглядів Юлії Крістєвої значний

вплив мала й концепція російського культуролога Юрія Лотмана про «монтажний» принцип у структурі культури ХХ ст. «...Інший текст, чи читач (який теж є “іншим текстом”), чи культурний контекст потрібні для того, щоб потенційна можливість генерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась у реальність [...]. Текст є генератором смислу, механізм, що мислить, аби бути залученим до роботи, потребує співрозмовника. У цьому глибоко діалогічна природа свідомості як такої. Щоб працювати, свідомість потребує свідомості, текст – тексту, культура – культури» – стверджував Ю. Лотман [12, 585, 586-587].

Відтак Юлія Крістева, підсумовує Петро Рихло, розвиває теорію подвійного діалогу з читачем та іншими текстами у текстологічному напрямку, здійснюючи важливий перехід від міжособистісних (інтерсуб'єктивних) до міжтекстових (інтертекстуальних) кореляцій і виділяючи дві осі рецептивних взаємовідносин – горизонтальну (суб'єкт→адресат) і вертикальну (текст→контекст), які у процесі рецепції тексту немовби накладаються одна на одну [16, 22]. Як зауважує дослідниця, «це узгодження (коінциденція) виявляє суттєвий факт: слово (текст) є перетинанням слів (текстів), у якому щойнаменше прочитується інше слово (інший текст). Обидві ці осі, які Бахтін називає *діалогом* та *амбівалентністю*, не завжди чітко ним розмежовуються. Однак цей брак строгости є радше пріоритетним відкриттям, яким Бахтін збагачує теорію літератури: кожен текст будується як мозаїка цитат, кожен текст є адсорбуванням і трансформацією іншого тексту. Поетична

мова прочитується у такому виадку, приймає як *подвійна*» [16, 23].

Ю. Крістева виокремлює у концепції Бахтіна три умови, за яких може відбуватися аналіз (у термінології вченої – «семаналіз») виокремлення тексту у художньому творі. По-перше, текст мусить будуватися на такій моделі, яка, за висновками Ю. Крістевої, можлива лише на основі розгляду «літературного слова» не як певної точки (стійкого сенсу), але як місця перетину текстових площин, як діалог різних видів письма – самого письменника, одержувача (або персонажа) і письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом. По-друге, інтертекст виникає як процес «читання-письма»: «Він, отже, – пише Ю. Крістева, – зливається з тим іншим текстом (іншою книгою), у стосунку до якої письменник пише свій власний текст так, що горизонтальна вісь (текст-контекст) у кінцевому співпадають, вказуючи на головне: будь-яке слово (текст) є таким перетином двох слів (текстів), де можна відчитати щонайменше ще хоча б одне слово (текст)» [10, 429]. По-третє, існують і динамічні параметри інтертексту. Процес виникнення художнього твору, будь-який текст є «продуктом адсорбції та трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття *інтерсуб'єктивності* стає поняття *інтертекстуальності*» [10, 433].

Згідно з висновками Роляна Барта, текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, до інших кодів. За допомогою цього він артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування: «...



Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є *інтертекстуальність*), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не сполами визначення, а цитування» [2, 497]. Як зауважує Р. Барт, «...кожен текст є одночасно й інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. [...] Як необхідну передумову для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона становить загальніше поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, позасвідомих або автоматичних цитацій без лапок» [4, 246].

Таким чином, підкреслює Р. Барт, «текст становить не лінійний ланцюг слів, що виражає єдиний сенс, а багатомірний простір, де поєднуються і сперечаються між собою різні види письма, жоден з яких не є вихідним; текст зітканий з цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел» [11, 357]. А що Бартове розуміння інтертекстуальності можна пояснювати й трансформацією теорії діалогізму та поліфонізму, то важливою стає й його ідея про функцію автора: «Текст складений із великої кількості різних видів письма, що походять з різних культур і вступають один з одним у відносини діалогу, пародії, суперечки, однак уся ця множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, а читач. Читач – це той простір, де фіксуються всі до одної цитати, із яких складається письмо; текст набуває єдності не у походженні своєму, а в призначенні...» [11, 366].

Дотичною до цієї проблеми є «драматизація» інтертекстуальних уявлень американським критиком Гарольдом Блумом, який описав стосунки між великими мистцями як історію «творчих непорозумінь» у великому діалозі між поколіннями. На його думку, нескінченний ланцюг поєдинків між наступниками («синами») і попередниками («батьками») свідчить, що жоден із видатних письменників не виростає із себе самого, він обов'язково орієнтується на певні літературні взірці, підпадає під їх магію, вступає з ними в інтертекстуальні зв'язки, але водночас і прагне подолати й витіснити їх зі своєї свідомості [див.: 4, 247; 16, 27].

Представником *вузької концепції* інтертекстуальності є американський літературознавець французького походження Майкл Ріффатер, згідно якого інтертекстуальність виступає як співвідношення вербальних текстів, а її джерелом вважається сприйняття читача. Категорія читача засвідчує незмінність думки про те, що для повного розуміння тексту коди автора і читача повинні бути подібними. «Інтертекстуальність – це зв'язки, які читач виявляє між читаним твором та іншими творами, що передували йому або з'явилися пізніше» [6, 172]. Відтак учений запропонував розрізняти інтерпретанти – лексематичні та текстуальні. Першими, лексематичними, він називає подвійні знаки, тобто слова-посередники, які водночас належать двом текстам: текстові, який ми у цей час читаємо, і текстові, який раніше написав інший автор. Другими, текстуальними, називаються фрагменти тексту, процитовані в іншому художньому творі. До того ж, як зауважує

М. Зубрицька, текстуальний інтерпретант «допомагає читачеві зосередитися на інтертекстуальності, й саме на тому, як у цьому художньому тексті відбувається міжтекстуальний конфлікт кодів різних систем» [6, 232-233].

Синтезована концепція французького літературознавця Жерара Женетта поєднує вузьке та широке трактування поняття інтертекстуальності. Останнє витлумачується як міжтекстові зв'язки та пропонується п'ятичленна класифікація їх типів: інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів, що знаходить своє вираження у вигляді цитат, алюзій, плагіяту тощо); паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на претекст, гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого; та архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів [4, 250]. Відтак, констатує український літературознавець П. Рихло, під грифом інтертекстуальності Ж. Женетт розуміє як відносини тексту з індивідуальними претекстами (гіпертекстуальність), так і надструктурні системи (архітекстуальність). Тому ці два типи міжтекстових відносин називають одиничною та системною референцією. До першого типу інтертекстуальності – *одиночної* – належить більшість історичних форм інтертекстуальності (цитата, епіграф, центон, переклад, переробка, стилізація, парафраза, контрафактура тощо), які утворюють «ядерну сферу» свідомої, інтенційної або ж маркованої інтертекстуальності. Другий тип – *системна* («периферійна зона»)

інтертекстуальність – включає в себе відношення нового тексту до цілого корпусу претекстів, конвенцій літературних жанрів (наприклад, традиції народної літератури Середньовіччя), мітів (інтерпретація мітологічних сюжетів та образів, які побутують спершу в усній оповіді й потім реконструюються у численних письмових варіантах і версіях), до філософських та риторичних систем тощо [16, 26-27].

Позаяк інтертекстуальність стала звичним явищем для літературної практики постмодернізму, де «...кожна фраза, кожен порух речення викликає спомини, асоціації, і при відповідному напрямку уваги шум інтертекстуальності може заглушити голос тексту» [16, 24], її прочитання є важливим для окремих теоретиків деконструктивізму й структуралізму.

Так основоположник деконструктивізму Жак Дерріда висуває припущення, що текст є просто «механізмом» для прочитання інших текстів, тому інтертекстуальність – це різновид реального прочитання, що видобуває текстуальні та наповнені значенням асоціації, що утворюють текст. Дослідник твердить, що «текст самою дією своїх асоціацій відкриває, що він є слідом від інших текстів. [...] Не тільки тексти є інтертекстуальними, а й сам факт прочитання є інтертекстуальною діяльністю» [8, 172]. Італійський філософ та літературний критик Умберто Еко акцентує увагу на комунікативному аспекті інтертекстуальності, вводячи в обіг визначення «інтертекстуального діялогу»: «...часто твір, як і будь-який комунікат, містить у собі власні коди. [...] у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він по-

явився, ключ автентичних кодів комунікату, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації» [5, 542]. Подібні судження зустрічаємо й у працях американського літературознавця Поля де Мана: «Кодифікація контекстуальних елементів [...] веде до систематичного вивчення метафразових вимірів і значно удосконалюється та поширюється на пізнання текстуальних кодів» [13, 653]. Для французького культуролога Мішеля Фуко, «...ім'я автора не просто елемент дискурсу, ім'я виконує певну роль щодо нарративного дискурсу [...] припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнення методом протиставлення іншим текстам. Крім того, воно встановлює зв'язок між текстами» [17, 602].

Як зауважує Марія Зубрицька, інтертекстуальність, незалежно, в чиєму формулюванні, є «особливим різновидом текстуальної трансцендентності чи транстекстуальності, яка окреслює не лише очевидну, [...] а ледь вловиму пов'язаність з іншими текстами» [6, 173].

Відтак явище інтертекстуальності стрімко розширило свої термінологічні межі й концептуально розгалузилося на значну кількість видових понять. Зосібна польський теоретик літератури Ришард Нич приймає за початкове широке розуміння інтертекстуальності як категорії, що охоплює той аспект загальних властивостей та зв'язків тексту, який вказує на залежність його створення і сприймання від обізнаності учасників комунікативного процесу з іншими текстами та «архitekстами» (жанровими законами, стилістично-мовленнєвими нормами) [15, 73]. Тому будь-яке

використання категорії інтертекстуальності обов'язково вимагає вирішення принаймні трьох проблем, які стосуються зв'язків: текст→текст, текст→жанр, текст→дійсність. Методи інтерпретації літератури, згідно з висновками англійського теоретика літератури Пітера Баррі, залежать від розрізнення поверхового й глибинного, від розрізнення *видимого* в тексті та його *внутрішнього* значення [1, 107]. Як стверджує Девід Кліпінгер, інтертекстуальність доводить, що написання, прочитання й мислення відбуваються в історії, а тому всі акти мови треба розглядати в ідеологічному та історичному контекстах. «Посуті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту» [8, 172].

Натомість за визначенням польського літературознавця Міхала Гловінського, інтертекстуальність «не надто переймається, звідки були запозичені [...] елементи, які виступають у творі, що аналізується; цікавить її щось зовсім інше: що вони означають, яке місце займають у його структурі, яку роль відіграють у його семантичному наповненні» [18, 17]. Цей літературознавець, ґрунтуючись на категорії «інтерпретанта», уведеній Ч. Пірсом і М. Ріффатером, вказує, що характеристика інсталяційної видозміни запозичених елементів у новому тексті може виокремитися лише у процесі реконструкції. Саме вона є першою умовою розуміння будь-якої інтертекстуальності, а інколи слід й розширити інтерпретаційне поле – «не тільки того, що безпосередньо оточує інтертекстуальний відгук, але

й більші фрагменти тексту, а інколи – й усю його цілісність» [18, 19].

Саме тому інтертекстуальна функція, як зауважує ще одна польська дослідниця Зофія Мітосек, є процесом творення сенсу в діалозі, на перехресті різних текстів та традицій. А що ця функція має мінливий, незавершений характер, дослідники не можуть усталити остаточно сенсу, а можуть щонайменше описати «значеннєву продуктивність тексту» [Цит. за: 4, 248]. Дослідниця розрізняє дві концепції інтертекстуальності: глобальну (неусвідомлену) та обмежену (свідому). «Перша з цих концепцій, – вказує З. Мітосек, – свідомо ігнорує інтенцію письменника, зрівнюючи його з усяким мовцем, а інтертекст розуміє як цілісний контекст, мовний досвід, що оточує кожну людину. Письменство, література розглядається як особлива концентрація цього контексту, цікава тим, що вона зафіксована та піддана дослідницькому осмисленню» [7]. Набагато продуктивнішою з наукової точки зору, зауважує український літературознавець Петро Іванишин, є друга концепція – обмеженої інтертекстуальності як свідомого літературного засобу. Адже, на думку Зофії Мітосек, у цьому випадку йдеться про «обігрування текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань» [7].

Оскільки літературознавці не дійшли остаточної згоди щодо явища інтертекстуальності, то Марія Зубрицька пропонує розглядати її як

одну із стратегій, яка впливає на мінливість значеннєвої ідентичності тексту й на здатність його значеннєвої структури до автотрансформації [6, 172]. Вона наголошує, що інтертекстуальність виступає «як умова та закономірність будь-якої літературної творчості і як феноменальна особливість письма, що по-своєму увиразнює ідею майже безслідного розсіювання авторської свідомості на тлі загальнотекстуального ландшафту літературних ідей, тем, мотивів, сюжетів жанрів тощо. Це своєрідний погляд на літературу як мережу без зафіксованого початку та кінця, як текст-щоніколи-не-завершується» [6, 171]. А Мар'яна Лановик додає, що поліфункціональну роль інтертекстуальності посилює «розширення часових меж культурного простору оригіналу та розширення спектру інтерпретації першотвору; передумови виникнення додаткових значень та асоціацій, генерування допоміжних сенсів; взаємодія кодів та універсумів оригіналу і його вторинних версій; перmutація текстів; створення мережі знакових систем і культурних кодів як фону для інтерпретації та розвитку взаємодії художніх явищ» [11, 358].

Такі судження є свідченням того, що під інтертекстуальністю сьогодні розуміють перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, курсами.

Відтак інтертекстуальність, як зауважують Микола Ільницький та Василь Будний, є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки [4, 249].

А що сучасна теорія літератури розглядає інтертекстуальність як один із видів міжтекстової взаємодії (транстекстуальности), то важливим для її розуміння є інтертекст – процес синхронічної взаємодії різних текстів [14, 93]. На думку російського літературознавця Георгія Косікова, інтертекст слід розуміти не як зібрання певної множини цитат із різних творів, але як «простір сходжень найрізноманітніших *цитатій*. Конкретна цитата, ремінісценція, алюзія і т. п. – це частковий випадок цитації, еліптичний знак, симптом чужих смислових мов, кодів і дискурсів, які, ніби в згорнутому вигляді закладені в певному творі, і, будучи розгорнутими, дозволяють реконструювати ці коди і дискурси» [9, 36]. У цьому контексті Ігор Набитович зазначає, що кожна з таких «цитат» відіграє подвійну роль: з одного боку, вступаючи у відношення функціональної залежності зі всіма іншими частинами і елементами твору, а з другого – пробуджуючи енергію цього твору або дискурсу, з якого цитата запозичена; вона «розбуджує пам'ять твору, веде в діяхронічну перспективу культурних (літературних) традицій» [14, 94].

Підсумовуючи вивчення метакритичних аспектів теорії інтертекстуальности український вчений Петро Іванишин зазначає, що у межах національно-екзистенціальної теорії інтертекстуальність розглядають у двох основних вимірах. Перший, коли у межах теорії будови літературного твору можуть вивчатися міжтекстові співвідношення літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих творів) чи стилізація – пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм.

І другий, коли у межах теорії літературного процесу (процесології) форми міжтекстового (точніше – міжтворового) діалогу можуть вивчатися як внутрішні чинники літературного розвитку (відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, імітація, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення) [7]. Відтак для вченого існує дві теорії інтертекстуальности. Перша з них – постструктуральна, що є прямим вираженням нігілістичної ідеології постмодернізму, – може розглядатись, за визначенням П. Іванишина, як частково продуктивна на теоретично-спекулятивному рівні філософської або дослідницької свідомости. В якості літературознавчого інтерпретаційного методу вона є вельми сумнівною, контроверсійною. Друга – наукова, літературознавча теорія, яка, інтегруючи традиційні та новітні філологічні методології (компаративістику, герменевтику, феноменологію, діялогізм М. Бахтіна, формалізм, структуралізм, семіотику та ін.), пропонує цілком адекватну та інтерпретаційно ефективну концепцію міжтекстової взаємодії чи літературного діалогу на рівні різних творів [7].

*Отже*, інтертекстуальність як естетичний феномен й літературний прийом засвідчує постмодерністське явище реінтерпретації класичних і нових текстів, надаючи їм нових сенсів та встановлюючи паралелі з літературою сучасною, що відображається в адекватній інтерпретації їхніх жанрово-стильових форм, тлумаченні світоглядних концептів, знакових художньо-естетичних явищ. Інтертекстуальність ми розуміємо як без-

перервний процес взаємодії текстів і світоглядів у вигляді включень цитат, алюзій, ремінісценцій, що контрастують за стилем з текстом, що вміщує їх. За умов міжтекстової взаємодії літературний твір стає елементом широкого інтертекстуального простору, який охоплює не лише літературні твори, а й позалітературні форми висловлювання, а будь-який текст перебуває в різноманітних «діалогічних» відношеннях з іншими текстами, які заповнюють цей простір, і з різними кодами мови, які репрезентовані у цьому просторі. Саме тому світ сучасної культури тлумачиться постмодерними теоретиками як загальний, всеохопний інтертекст, а окремий текст – як мереживо, зіткане з попередніх текстів.

### Bibliography and Notes

1. Баррі Пітер, *Вступ до теорії: літературознавство та культурологія* / Ред. Р. Семків; пер. з англ. О. Погинайко, Київ: Смолоскип 2008, 360 с.
2. Барт Ролан, *Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 497–522.
3. Бахтин М. М., *Естетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, 424 с.
4. Будний Василь, Ільницький Микола, *Порівняльне літературознавство: Підручник*, Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008, 430 с.
5. Еко Умберто, *Реторика та ідеологія (фрагмент із книги «Відсутня структура»)*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 539–548.
6. Зубрицька Марія, *Номо legends : читання як соціокультурний феномен*, Львів: Літопис 2004, 352 с.
7. Іванишин Петро, *Теорія інтертекстуальності: метааналітичні аспекти*, Web. 12.03.2013. <<http://dontsovnic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=541>>.
8. Кліпінгер Девід, *Інтертекстуальність (intertextuality)*, [у:] *Енциклопедія постмодернізму* / Ред. Чарлз Е. Вінквіста, Віктор Е. Тейлор; пер. з англ. В. Шовкун, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2003, с. 171–172.
9. Косиков Георгій, *«Структура» і / или «текст»*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, Москва: Прогресс, 2000, с. 3–48.
10. Кристева Юлія, *Бахтин, слово, диалог и роман*, [в:] *Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму*, Москва: Прогресс 2000, с. 427–457.
11. Лановик Мар'яна, *Теорія відносності художнього перекладу: Літературознавчі проєкції*, Тернопіль 2006, 470 с.
12. Лотман Юрій, *Текст у тексті*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 581–595.
13. Ман Поль де, *Опірність теорії*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 641–659.
14. Набитович Ігор, *Універсум sacrum у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.
15. Нич Ришард, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство* / Пер. з пол. О. Галета, Львів: Літопис 2007, 316 с.
16. Рихло Петро, *Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: Монографія*, Чернівці: Рута 2005, 584 с.
17. Фуко Мішель, *Що таке автор?* [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 598–613.
18. Głowiński Michał, *O intertekstualności*, [w:] *Idem, Prace wybrane, Tom V: Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków: Uniwersitas 2000, s. 5–34.

**Andriy Bakhtarov**

**INTERPRETATIVE PARADIGM DEFINITION «IDEOLOGEME»:  
FROM A LETTER TO A BUILDING**

T. Shevchenko Institute of Literature  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Андрій Бахтаров**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПАРАДИГМА ПОНЯТТЯ «ІДЕОЛОГЕМА»:  
ВІД ЛІТЕРИ ДО СПОРУДИ**

*Abstract:* General survey of the interpretative paradigm of the concept «ideologeme» is made in this article. After its appearance the objective need emerged in native discourse to find universally recognized definition for it. Definition of «ideologeme» in a narrow conception is identical to the definition of «verbal cliché». In a wide conception any representative of the ideology from letter to the architectural design can be the ideologeme. So, the ideologeme is a difficult multilevel construct. It demands a further study in the native non-science

*Keywords:* Interpretative paradigm, ideologeme, definition, multilevel construct

Після появи в українському науковому дискурсі 1990-х років поняття «ідеологема» виникла цілком закономірна потреба не лише сформулювати для нього якомога точнішу дефініцію, проте й дати відповіді на ряд запитань, пов'язаних із функціонуванням цього поняття. Як, наприклад, адекватно перекласти цей термін англійською мовою: новітньою лексемою «ideologeme» (за аналогією до «morpheme») чи традиційною «ideologism», яку фіксують практично всі словники англійської мови? Яке визначення ідеології (як базового з точки зору деривації) слід вважати найбільш прийнятним? Чи можна, скажімо, ототожнювати поняття «ра-

дянська ідеологема» й «советизм»? Наскільки доречний поділ ідеологем на «позитивно» й «негативно» марковані та калькування під час перекладу з однією мови на іншу, що максимально наближає автентичне звучання ідеологеми (наприклад, «советський» замість «радянський» тощо)? У російській гуманітаристиці постсоветського періоду вже з'явився ряд авторитетних наукових праць, присвячених вивченню природи такого складного й багаторівневого феномена, яким є ідеологема. До них належать, зокрема, дослідження Гасана Гусейнова [1], [2] та Бенедікта Сарнова [20], проте українській філології досліджень такого рівня наразі бракує.

Сумлінний моніторинг електронних ресурсів та друкованих статей, присвячених цьому питанню, дає всі підстави стверджувати, що поняття «ідеологема» можна розуміти (і, відповідно, вживати) принаймні у двох значеннях. Перше значення – ідеологема як вербальне кліше («ідеологічний напівфабрикат», за термінологією Н. Лисенко [8, 175]). Втім, якщо пересічні мовні cliché «полегшують процес спілкування» та «економлять зусилля і час» [9, 356], то ідеологічні cliché є своєрідними вербальними маркерами тоталітарного (чи авторитарного) дискурсу, невід’ємними компонентами «ув’язненого мовлення» (термін польського дослідника Міхала Гловінського). У цьому розумінні ідеологемами можна вважати будь-які слова та словосполучення з ідеологічно забарвленою семантикою на кшталт «свобода слова», «масові репресії», «класовий ворог», «науковий комунізм», «експропріація» тощо. У сучасному політичному дискурсі вживаються інші cliché на позначення новітніх реалій суспільного життя, які вважають «позитивно» маркованими. Втім, існує думка про те, що сучасний політичний дискурс невмотивовано поповнився «несистемними, зовнішніми запозиченнями термінології західної політичної філософії і науки («демократія», «парламентська система», «правова держава», «громадянське суспільство» й т. ін.)» [18, 16]. Такі новітні ідеологеми, на думку Льва Мітрохіна, «не тільки не допомагають нам роздивитися дійсне життя, але, навпаки, підміняють його псевдореальністю, яка опредметнила емоції, надії, установки, що виникли спонтанно». Подібні слова, стверджує автор, «не

точні поняття, а радше метаморфози, знаки ідеологічних поривань, сигнали до дії» [10, 31].

Втім, існує більш глобальний погляд на природу ідеологеми. На думку російського дослідника Гасана Гусейнова, «в широкому сенсі слова до ідеологем слід віднести і неслобесні форми подання ідеології – традиційні символи (серп і молот, щит і меч), образотворчі та архітектурно-скульптурні комплекси (мавзолеї, пам’ятники, плакати, портрети, географічні карти, карикатури, татування), а також символи музичні (гимни, позивні). У межах ідеології весь цей широкий матеріал підпорядкований слову, ось чому він може й мусить бути предметом філологічного аналізу» [1, 13]. Таке визначення поняття «ідеологема» робить його універсальним, дозволяючи йому до нескінченности розширити свій репрезентативний арсенал – ідеологемою може бути будь-який представник ідеологічної семіосфери: від літери як найменшої одиниці письмового мовлення до величезної супердержави на політичній мапі світу, а за формою вираження «ідеологема може бути представлена будь-яким елементом природної мови» [1, 27]. Таким чином, у межах певного політичного дискурсу всі символи й атрибути влади автоматично стають ідеологемами, тому внаслідок часткового змішування понять «символ» та «ідеологема» виникає своєрідна семантична дифузія, адже символ, як відомо, це «предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища» та «має філософську смислову наповненість» [9, 635]. Утім, надаючи поняттю «ідеологема» універсального характеру,



слід пам'ятати, що «ідеологія – це передусім те, про що говориться» [19, 24], тому ідеологеми можуть бути не лише елементом мови легітимної влади (наприклад, французький советолог Ален Безансон вважав, що «мова комунізму – це влада комунізму» [Цит. за 5, 13]), але й елементами мови опозиції, або ж «мови самооборони» (за висловом польської дослідниці Анни Вежбицької).

Найбільш ефемерною є «орфоепічна» ідеологема – акцент, виникнення якого лінгвісти пояснюють перенесенням артикуляційних та інтонаційних навичок мовлення з однієї мови на іншу. Є думка про те, що акцент набув статусу ідеологеми внаслідок науково-технічного прогресу, себто тоді, коли вожді почали звертатися до своїх підданців за допомогою радіо, кіно та грамофонних платівок [1, 59]. Таке твердження потребує уточнення, тому що європейській історії відомі випадки існування ідеологеми-акценту задовго до винайдення засобів звукозапису та трансляції на далекі відстані. Так, скажімо, французи у XVII столітті глузували з італійського акценту кардинала Джуліо Мазаріні, а російська імператриця Єкатеріна II, етнічна німкеня, до кінця життя не могла позбутися сильного німецького акценту. Втім, технічні засоби надали цій ідеологемі масштабності (промови транслиювалися на великі відстані) та довговічності (звук можна було записати й відтворити). У свідомості мільйонів советських громадян ідеологічного забарвлення набули різні вияви цієї ідеологеми: єврейська гаркавість «вождя світового пролетаріату», грузинський акцент Джугашвілі та вірменський акцент Мікояна,

український акцент Кагановіча й артикуляційні вади Брежнєва, висміяні «советським фольклором». У політичному дискурсі постсоветської України найвідомішим репрезентантом ідеологеми-акценту є, безперечно, комічне суржикове мовлення прем'єр-міністра Азарова (Пахла), що стало об'єктом численних анекдотів та пародій.

Найменшим графічним репрезентантом ідеології в ієрархії мовних одиниць є літера – виключена з алфавіту чи, навпаки, поновлена в ньому. Реформа російського правопису 1918 року позбавила алфавіт п'ятьох літер – відтоді звідти зникли, зокрема, «ненужная ижица» («непотрібна іжиця» – рос. В. Хлебніков), літера «ять» (яка, згідно з відомим жартом царського міністра Сергея Уварова, існувала для того, щоб відрізнити письмених від неписьмених) та «ъ» («єр») наприкінці слова (втім, у Росії під час горбачовської «перебудови» її частково було реабілітовано в «базових» словах ринкової епохи – «банкъ» і «коммерсантъ»). У сучасних реаліях ці літери здебільшого виконують функцію своєрідної орфографічної інкрустації, котра апелює до попереднього культурного контексту, перетворюючись при цьому на симулякр, який імітує дійсність. У таких об'єктів семіосфери, як правило, «є референт, але немає денотата» [21, 227]. Саме в такому інтерпретаційному ключі можна пояснити, наприклад, появу в центрі сучасного Києва вивісок на кшталт Аптекарській магазинъ (район Бессарабки).

Ідеологічний потенціал літери свого часу став об'єктом сарказму Андрія Платонова: один із персонажів його повісти Котлован, лік-

відатор народної неписьменности, стверджує, що «твердий знак нам корисніший за м'який. Це м'який треба скасувати, а твердий нам неминучий: він творить жорсткість і чіткість формулювань» [17, 67].

У цьому контексті доречно згадати про унікальний для всесвітньої історії приклад маніпуляції літерами з ідеологічною метою – назва білоруського села Хатинь, спаленого гітлерівцями в 1943 році, в советській історіографії стала ідеологічним субститутом смоленської Катині, поблизу якої навесні 1940 року спецпідрозділами НКВД було знищено кілька тисяч польських офіцерів, адже «ні в другому виданні Великої советської енциклопедії, ні в Історичній енциклопедії статей про Хатинь немає» [1, 72]. Непомітна заміна проривного приголосного на фрикативний блискуче виконала функцію вилучення небажаного топоніма з офіційного дискурсу, тим самим сприяючи його нейтралізації, похованню таємниці з метою уникнути її розголошення, маскування злочину, адже, як влучно помітив Ігор Набитович, «зрозумілим є вибір саме цієї назви: *Katyn'* та *Khatyn'* для західноєвропейського вуха звучить майже однаково» [11, 133].

Якщо російський письменник-дисидент Александр Солженіцин у всіх своїх виданнях відстоював літеру «ё» (запропонована в 1797 році Ніколаєм Карамзіним, ця літера, попри своє факультативне вживання, ніколи не була ідеологемою), український літератор Богдан Антоненко-Давидович у советські часи прагнув реабілітації репресованої сталінським правописом 1933 року літери «г» (ця реабілітація відбулася тільки

в 1993 році), що надавало їй статус «графічної дисидентки». Ця хрестоматійна історія нині відома практично кожному українському філологу (в її контексті варто згадати розповідь Мирослава Шкандрія про російського емігранта, викладача Кембриджського університету, який вважав, що «єдина відмінність між російською та українською мовами захована в літері «г» [7, 28] . Проте «король суржикового оповідання» Богдан Жолдак пішов значно далі: наприкінці 1990-х років присвятив один зі своїх «мініапокрифів» «світлій пам'яті звукові ль, якого хочь і ни пальиьли, аьє в обіг так і не запровадеьли, ачєй саме він і є найхарактерніший для нашої вимови [...] а не (г), за якого бороьлися люто й відновиьли першочергово» [4, 76], в комічному ключі ініціюючи реабілітацію «нелегітимних» у советському дискурсі мовних одиниць.

Іншим зразком такої літери-ідеологеми «слід вважати ідеологічну пару «б» замість «Б» у слові Бог: у советський час це слово не можна було друкувати з великої літери. Щоб уникнути богохульства слід або взагалі не згадувати Бога, або ж починати з нього тільки нове речення» [1, 47]. З цього приводу доречно згадати героя оповідання Володимира Діброви *Why Don't We Do It in the Road?* (Чому ми не робимо цього у дорозі?), який, подорожуючи «автостопом» до Криму, ненароком потрапляє до міліції та панічно лякається того, що міліціонер може знайти в його рюкзаку конспект праці Бердяєва. «Швидше за все, – коментує цей епізод Сергій Іванюк, – страж порядку й не второпав змісту, але слово “Бог”, написане з великої літери – достатня підстава

для того, щоб усе подальше життя героя пішло шкереберть» [3, 550].

Майже непомітною, проте надзвичайно цікавою для дослідника советською ідеологемою є транслітерація слов'янських омонімів та топонімів засобами латинського алфавіту та їхня корекція з метою наближення до мови оригіналу в постсоветський час – наприклад, написання *Kyiv* замість *Kiev* англійською мовою чи написання *Dnipro* замість *Dnjepr* німецькою мовою. Всі транслітерації такого типу в советський час були максимально наближені до російського звучання, відхилення від норми вважалося ідеологічно хибним. Яскравою ілюстрацією цієї тези є випадок, який стався з Миколою Рябчуком у 1987 році під час перебування за кордоном: передачу власного імені латиницею *Mukola* було розцінено як «націоналістическую выходку» («націоналістичну витівку» – рос.) [7].

Своєрідною макроідеологемою для неросійського населення Советського Союзу стала кирилиця, точніше кажучи – російський алфавіт. Попри те, що неросійські народи в умовах шаленої російської експансії прагнули вберегти свою етнічну автентичність та культурну спадщину, нав'язування слов'янської абетки здійснювалося під виглядом просвітницької місії, подарунка «старшого брата» менш цивілізованим «родичам», які відстають у культурному розвитку. Це, з одного боку, сприяло духовому дистанціюванню від представників діаспори («буржуазного Заходу»), з іншого – сприяло гомогенізації поліетнічного населення імперії (винятками стали тільки представники балтійських республік, що зберегли латиницю, та носії надзвичайно давніх систем пись-

ма – вірмени та грузини). Втім, слід зазначити, що транспортування до республік-сателітів російського алфавіту було водночас і транспортуванням більшовицької ідеології (письмівка моя – А. Б.), тобто мало прихований ідеологічний зміст. Наприкінці 1980-х років інформатор польського часопису *Kultura* Богдан Осадчук так описав цей процес у Криму: «Сталін віддав наказ про русифікацію Криму. Першим етапом стало примусове прийняття кирилиці у письмі (перед тим, у 20-х роках, змінено арабський алфавіт на латинський)» [15, 178]. Цікава паралель: у 1993 році в російському часописі *Культура* публіцист А. Макаров висловив побоювання з приводу того, що «чеченський генерал Дудаєв наказав своєму народові забути російський алфавіт і перейти на латиницю» [цит. за 1, 69].

Надзвичайно рідкісними (проте не менш цікавими) є випадки виконання ідеологічних функцій морфемами (зокрема, відмінковими флексіями) чи власне відмінками. В українській мові клясичним зразком ідеологеми-морфема є історично вмотивоване закінчення (-и) в родовому відмінку однини іменників третьої відміни (наприклад, в О. Ольжича читаємо: «Янтареві зіниці сарни, / що не бачили крови»). Така словоформа в советський час функціонувала виключно в усній формі – в офіційному дискурсі на неї було накладено табу. Зразком ідеологеми-відмінка в українській мові є кличний відмінок – vocativus. Вельми цікавим є факт його наявності в російських дореволюційних граматиках. У постсоветський час його було реабілітовано в українській мові (на відміну від російської, де цієї реабілітації не відбулося).

Назви грошових одиниць, як часто змінювалися внаслідок зміни влади чи грошових реформ діючої влади, теж набували статусу ідеологем, про що красномовно свідчить історія. Заміна «одіозних» царських карбованців у Росії відбулася вже у квітні 1917 року («думські гроші»), після яких у серпні 1917 року було випущено «керенки» (названі на честь голови Тимчасового уряду О. Ф. Керенського), котрі мали купюри номіналом 20 та 40 карбованців, що суперечило традиції російських паперових грошей. Після Жовтневого перевороту 1917 року на підконтрольних більшовикам територіях існували різні грошові «сурогати» на кшталт «розрахункових знаків», які нагадували поштові марки тощо. Став ідеологемою «трудодень» як грошовий еквівалент економічних розрахунків тоталітарної доби, пізніше – советський «дерев'яний рубль (карбованець)», «купоно-карбованці» початку 1990-х, періоду гіперінфляції, та власна національна валюта 1996 року, якій Олександр Ірванець присвятив свою жартівливу Оду гривні («Ти вагома, як німецька марка, Вийшла ти із сейфів НБУ, Наче Попелюшка з закамарка, В збуджену і радісну юрбу») [6, 675]. Втім, уже наступного року побувавши в Києві, вищезгаданий Б. Осадчук стверджував, що «нові гроші – “гривня” – рідкі[сні] й дорогі. Не всі до них звикли. Деякі, переважно зрусифіковані мешканці столиці, вперто називають їх “рублі”» [16, 285–286].

В залежності від політичної кон'юнктури статусу ідеологем набували числа (поема Роберта Рождественського *210 шагів (210 кроків)*) та дні тижня (більшовицький

лозунг 1920-х років закликав: «Долой субботу – праздник торгашей!» («Геть суботу – свято гендлярів!» – рос.)), проте й робочі «комуністичні суботнікі», на думку Міхаїла Епштейна, були типовими симулякрами епохи соцреалізму, «подіями, створеним заради самих себе» [25, 57].

Ідеологема «нове ім'я» найповніше втілилась у топоніміці й антропоніміці. «Традиція перейменування міст, сіл, вулиць виникла задовго до советської влади, – стверджує Г. Гусейнов, – проте розмах перейменувань, а також відносна частота, з якою в СРСР один населений пункт протягом кількох років міг отримувати імена [...] є неповторним у світовій практиці явищем» [1, 70]. Утім, ця масштабна тема ще потребує свого сумлінного дослідника. В її контексті варто згадати про рідкісні випадки топонімічних «псевдоідеологем», найцікавішим із яких є історія перейменування грецького селища Нікіта на південному узбережжі Криму, в якому знаходиться знаменитий Нікітський ботанічний сад. За місцевою легендою, ця назва свого часу викликала в генсека Брежнєва неприємні асоціації з ім'ям свого попередника – Нікіти Хрущова (тобто мимоволі «ідеологізувалася»), внаслідок чого селище з 1971 по 1991 рік носило назву Ботанічне.

Говорячи про феномен появи й функціонування вербальних ідеологем, а також про особливості їх переосмислення з історичної перспективи, слід звернути увагу на їхню засвоюваність і живучість у суспільній свідомості, які теж потребують раціонального пояснення. Є сенс говорити про те, що в тоталітарній державі, говорячи словами німецького публіциста Вальтера Шубарта,

панувала «оргія слова», зумовлена «літературною продуктивністю» більшовицьких вождів, до того ж їхня панрецептивна «продукція» характеризувалася не стільки глибиною думки, скільки афористичною ефектністю. Це, з одного боку, сприяло популяризації їхніх політичних гасел, а з іншого – давало їхнім нащадкам необмежений матеріал для відвертого глузування з застарілих політичних сентенцій, на яких виховувалися покоління законслухняних громадян. Ідеологеми-цитати советських лідерів стали легкою здобиччю для сучасних письменників-постмодерністів, які займаються деконструкцією численних советських мітів та секуляризацією комуністичних ідолів (так, зокрема, у скандально відомих творах Леся Подерев'янського знаходимо пародії на відомі вислови Міхаїла Горбачова доби «перебудови»). В таких творах, вважає Роксана Харчук, «панує «стьоб», який, імітуючи передачу інформації, насправді є деструктивним щодо інформації чинником.» [24, 120]. Утім, деякі з ідеологеми-цитат отримують своє нове життя в сучасному комунікативному просторі за межами «тотальної» іронії постмодерністів – наприклад, відома сталінська ідеологема-цитата «Невероятно, но факт» («Неймовірно, але факт» – рос.) у постсоветському медіа-просторі стала назвою популярної російської телепередачі, присвяченої аномальним явищам.

Не викликає заперечення й думка дослідниці соцреалістичного канону Валентини Хархун про те, що в тоталітарному просторі сама «людина алегоризується, стає ідеологемою (письмівка моя – А. Б.) і втрачає «власне людське» [22, 126]. Позбавлений

індивідуального голосу й підпорядкований надособистісним цінностям, homo totalitaricus (термін російського політолога В. Гаджиева) перетворювався на слухняний «гвинтик» злагодженого соціального механізму. Не ставали винятком і мистці, кожен із яких виконував «канонічні функції «епічного співця», покликаного оспівувати советську дійсність» [23, 6]. Саме тому в українському літературознавстві була спроба інтерпретувати «офіційного» Тичину як «ідеологеми советської епохи» [26, 35–41].

Мистецтвом, через яке «епоха транслює свою мрію» [12] в тоталітарному суспільстві, є архітектура. Масштабні архітектурні проекти створювалися не лише задля зміни довкілля – вони були покликані змінювати психологічні установки населення й формувати нову культуру свідомості, тому в тоталітарному просторі монументальні споруди ставали «трансляторами ідеології», набуваючи статусу ідеологеми. Інакше кажучи, архітектура була своєрідним субститутом панівної ідеології. З огляду на це можна цілком законірно вважати ідеологемами споруди, виконані в стилі «сталінський ампір», «потворний советський пантеон у Берліні-Трептові» [13, 74] та «паскудство з часів Брежнєва та Щербицького: потворна фігура сталої матрони з мечем, яка має бути і пам'ятником вдячності, і символом загрози» [14, 190].

Підсумовуючи все вищесказане, слід констатувати: поняття «ідеологема» є надзвичайно складним конструктом, який має безліч репрезентативних варіантів. Цей конструкт у гуманітаристиці (зокрема, філології) потребує всебічного вивчення, тому

що без переосмислення ідеологічних рудиментів советської епохи неможлива повноцінна інтеграція України до європейської спільноти.

### Bibliography and Notes

1. Гусейнов Гасан, *Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х*, Москва: Три квадрата 2003, 272 с.

2. Гусейнов Гасан, *Карта нашей Родины: идеологема между словом и телом*, Москва 2005, 214 с.

3. Діброва Володимир, *Вибгане / Післямова С. Іванюка*, Київ: Критика 2002, 560 с.

4. Жолдак Богдан, *Бог буває. Drive stories*, Київ: Факт 1999, 96 с.

5. Жулинський Микола, *Соціалістичний реалізм – творчий метод чи ідеологічний інструмент?* [у:] *Studia Sovietica*, Випуск 1, Київ 2010, с. 7–16.

6. Ірванець Олександр, *Сатирикони XXI*, Харків: Фоліо 2010, 763 с.

7. “Критика” 2006, Ч. 1 – 2 (99 – 100).

8. Лисенко Наталія, *Фрагменти буття українських письменників: 1956 – 1960-ті роки*, [у:] *Studia Sovietica*, Випуск 1, Київ 2010, с. 172–181.

9. *Літературознавчий словник-довідник*, Київ: Академія 1997, 752 с.

10. Митрохин Лев, *Знакомство только начинается. Религия и политика в посткоммунистической России (материалы круглого стола), “Вопросы философии”* 1992, № 7.

11. Набитович Ігор, *Конфлікт історіософських інтерпретацій як ідеологічних проєктів у романах «Гомоніла Україна» Панаса Феденка та Петра Панча*, [у:] *Studia Sovietica*, Випуск 2, Київ 2011, с. 133–145.

12. Николаева Жанна, *Архитектура в сознании тоталитарной эпохи: диссертация ... кандидата философских наук*, 24. 00. 01., Санкт-Петербург 2006, 137 с.

13. Осадчук Богдан, *Берлін*, [у:] *Idem, Україна. Польща. Світ*, Київ: Смолоскип 2001.

14. Осадчук Богдан, *Подорож до Києва*, [у:] *Idem, Україна. Польща. Світ*, Київ: Смолоскип 2001.

15. Осадчук Богдан, *Справа кримських татар*, [у:] *Idem, Україна. Польща. Світ*, Київ: Смолоскип 2001.

16. Осадчук Богдан, *Український травень у закордонній політиці*, [у:] *Idem, Україна. Польща. Світ*, Київ: Смолоскип 2001.

17. Платонов Андрей, *Котлован. Избранная проза*, Москва 1988, 320 с.

18. *Політологія посткомунізму. Політичний аналіз посткомуністичних суспільств*, Київ: Політична думка 1995, 368 с.

19. Рябчук Микола, *Постколониальний синдром. Спостереження*, Київ: Сучасність 2011, 240 с.

20. Сарнов Бенедикт, *Наш советский новояз: Маленькая энциклопедия реального социализма*, Москва 2005, 768 с.

21. Тимофеев Михаил, *Знаки «советскости» в современной России: семантика, синтактика и прагматика*, [у:] *Studia Sovietica*, Випуск 2, Київ 2011, с. 223–321.

22. Хархун Валентина, *Міфічний світ тоталітаризму (збірки Максима Рильського 1930-х років)*, [у:] *Studia Sovietica*, Випуск 1, Київ 2010, с. 112–130.

23. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.01., 10.01.06.*, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2010, 40 с.

24. Харчук Роксана, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ: Академія 2008, 248 с.

25. Эпштейн Михаил, *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва 2000, 368 с.

26. Яровий Олександр, *«Офіційний» Тичина як ідеологема радянської епохи, “Слово і час”* 1994, № 11, с. 35–41.

Ihor Nabytovych

## PALIMPSEST DRAMA POETICS OF SIARHEY KAWALOU

Maria Curie-Sklodovska University in Lublin, Poland

Ігар Набытовіч

## ПАЛІМПСЕСТНАЯ ПАЭТЫКА ДРАМАТУРГІІ СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА

*Abstract:* The article considers the work of contemporary Belarusian playwright Siarhey Kawalou. The peculiarity of Belarusian drama of last decade of XX - beginning of XXI century is that it includes a new generation of authors who, at the same time, are the literary critics, researchers of Belarusian and other European literatures. Siarhey Kawalou is one of the most prominent representatives of this generation. At the same time it can be argued that he is noticeable through translations of his drama (which is more than two dozens works of various genres) in other languages. He's the main representative of the modern Belarusian drama in European countries. Playwrighter Siarhey Kawalou built by his artistic works a special art world. A world where the Belarusian word is derived from the deep wells of clean Belarusian national traditions and the same time maintains the Belarusian culture as an integral part of the European cultural space.

*Keywords:* Siarhey Kawalou, drama, Belarusian theatre, poethic

У кожнага народа ёсць свае незвычайныя творцы – тыя, што будуць культурную прастору, якая мае карані ў мінулым, у нацыянальнай традыцыі, і пры гэтым кронамі сваіх твораў дасягае пошукаў сучаснасці і вышынё будучыні. Яны зачароўваюць дзіўным уменнем ствараць са слова высокую паэзію, драму або прозу, а ў рэальны зямны свет прыносяць цуд магічных, сакральна-міфалагічных, фантастычных або іншых светаў і прымушаюць сілай мастацкай моцы свайго незвычайнага слова паверыць у рэальнасць створаных імі мастацкіх універсумаў.

Тэатр і ёсць такой прасторай, у якой драматург сваім уяўленнем і

словам, а рэжысёр і акцёры талентам сваёй ігры ствараюць «іншы свет» (Наталэна Королэва), свет тэатральнага мастацтва. У гуцульскіх Карпатах тых, хто ўмее замаўляць прыроду, «уваходзіць» у міфалагічна-рытуальныя светлы, уплываць на іх сілай свайго незвычайнага дару, называюць *мальфарамі*, а тых, хто ведае мінулае і будучыню – *віжлунамі*. Сяргея Кавалёва можна назваць *мальфарам* свету беларускай драматургіі, чараўніком беларускага слова, і, адначасова, *віжлуном* шматмоўнай беларускай рэнесанснай літаратуры XVI стагоддзя і сучаснай беларускай літаратуры, паколькі ён з'яўляецца доктарам філалагічных на-

вук, прафесарам-літаратуразнаўцам універсітэта імя Марыі Кюры-Складоўскай у Любліне.

Адметнасцю беларускай драматургіі апошняй дэкады XX – пачатку XXI стагоддзя стала тое, што ў яе прыйшло новае пакаленне аўтараў, якія адначасова з’яўляюцца літаратуразнаўцамі і даследчыкамі, як беларускай, так і іншых еўрапейскіх літаратур. Сярод іх – Пятро Васючэнка, Ігар Сідарук, Сяргей Кавалёў. Некаторыя з іх пішуць п’есы і для дарослага глядача, і для дзяцей. Гэта той жа Ігар Сідарук, Максім Клімковіч, Міраслаў Адамчык [18, 17].

Сяргей Кавалёў з’яўляецца адным з выбітных прадстаўнікоў гэтай генерацыі. Пры гэтым можна сцвярджаць, што ён усё часцей выступае – праз пераклады ягонай драматургіі (а гэта больш за два дзясяткі разнажанравых твораў) на іншыя мовы – галоўным рэпрэзэнтантам сучаснай беларускай драматургіі ў еўрапейскіх краінах [18, 17-18].

Сяргей Кавалёў нарадзіўся ў Магілёве у 1963 годзе. Яго ўваходжанне ў свет тэатру пачалося ва ўзросце 4-5 гадоў, калі бацькі прывялі яго на пастаноўку казкі Яўгена Шварца. З таго часу магічны свет тэатра, чароўнай прасторы, у якой жыццё ідзе па сваіх законах, захапілі ўяўленне беларускага хлопца. Падобным чынам, за два стагоддзі да яго, у Парыжы дзядуля прыводзіў у тэатр свайго ўнука, які з захапленнем назіраў за тым, што адбывалася на сцэне тэатра. Хлопчыка звалі Жан Батыст Паклен. Яго таксама паланіла сцэна і тэатральны свет стаўся ягоным лёсам. Так нарадзіўся неўміручы драматург і акцёр Жан Батыст Мальер.

Жаданне юнака пісаць драматычныя творы атрымала падтрымку пісьменніка Уладзіміра Ягоўдзіка, які ў сярэдзіне 1980-х гадоў супрацоўнічаў з ляльным тэатрам у Брэсце. Менавіта тады Сяргей даведаўся пра тое, наколькі беларускім тэатрам не хапае беларускага рэпертуару. Пад уплывам гэтага была напісана першая ягоная п’еса – *Драўляны Рыцар* (1987). Аднак да таго былі і паэтычныя спробы, і казкі (не толькі для дзяцей), якія выйшлі асобным зборнікам *Мэва* [4]. Частка казак з гэтага зборніка пазней былі перароблены ў п’есы для дзяцей: *Чарнакніжнік* (1995), *Пясчаны замак* (2006).

У канцы 1980-х – на хвалі беларускага нацыянальнага адраджэння С. Кавалёў стаўся адным са стваральнікаў і актыўным удзельнікам мастацкага аб’яднання “Тутэйшыя”. Літаратурна-крытычныя артыкулы, у якіх выкладзены погляд на сучасную беларускую літаратуру, выйшлі дзвюма асобнымі кнігамі: *Як пакахаць ружу* [9] і *Партрэт шкла* [6].

Пасля *Драўлянага Рыцара* з’явіліся і іншыя п’есы для дзяцей: “*Хохлік* (1992), *Піліпка і Ведзьма* (1993), *Братка Асёл – Шлях да Бэтлеему* (1997), *Пацалунак ночы* (2003). Пад непасрэдным уплывам вершаў-казак Уладзіміра Караткевіча Сяргей Кавалёў напісаў п’есы для дзяцей *Заяц варыць піва* (1991) і *Жабкі і Чарапашка* (1991). На аснове казкі Пятра Васючэнкі з’явілася супольная з ім п’еса Сяргея Кавалёва *Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага і Заблоцкага* (1990), а паводле вершаў Кармэн Барнос дэ Гаштольд – мана-п’еса *Маленькі Анёлак* (1992).



Канчаткова казначая драматургія С. Кавалёва склалася ў кнігу *Шлях да Бэтлеему* [10].

На пачатку 1990-х гадоў у маладаго драматурга ўзнікла ідэя своеасаблівага “герменеўтычнага” праекта, які нарадзіўся з адчування непаўнаты беларускай літаратуры XVI стагоддзя, бо ў ёй, па ягоным меркаванні, няма драматычных твораў узроўню рыцарскіх раманаў *Бава і Трышчан*, са шкадавання, што ў беларускай літаратуры XVIII стагоддзя няма п’есы, роўнай мемуарам Саламеі Пільштыновай-Русецкай, а ў XIX стагоддзі беларуская міфалогія і фальклор не знайшлі ў драматургіі такога адлюстравання, як у прэзачным творы Яна Баршчэўскага *Шляхціц Завальня*. Нортрап Фрай, адзін з самых вядомых літаратуразнаўцаў XX стагоддзя, падкрэсліваў, што “калі спытаем, што натхняе паэта, заўжды знойдзем два адказы: пэўны выпадак, досвед, падзея могуць стацца імпульсам да напісання. Але жаданне пісаць можа ўзнікнуць толькі дзякуючы папярэднім кантактам з літаратурай, і фармальнае інспірацыя, паэтычная структура, якая крышталізуецца вакол новай падзеі, можа чэрпацца выключна з іншых вершаў. З гэтага вынікае, што кожны новы верш адначасова з’яўлецца новым унікальным творам і пераасэнсаваннем вядомых літаратурных канвенцый, у іншым выпадку яна ўвогуле не будзе лічыцца літаратурай” [15, 250].

Сам драматург адзначае, што назваўшы свой творчы праект “герменеўтычным”, ён хацеў падкрэсліць, што “герменеўтычная п’еса, як і навукае даследаванне, набліжае нас да разумення літаратурнага

твора, да прачытання актуальныхсэнсаў, закладзеных у гэтым творы” [2, 10]. Такім чынам, на перасячэнні драматургічнай творчасці Сяргея Кавалёва і ягоных навуковых пошукаў як літаратуразнаўцы, рэалізаваны адмысловы праект мастацкага “дапаўнення” прасторы “няпоўнай літаратуры” (Дзмітрый Чыжэўскі) мінулых стагоддзяў драматургіяй, якая, з аднаго боку, мацуецца на творах і творчасці іншых аўтараў мінулых стагоддзяў, а з іншага – з’яўляецца арыгінальным працягам і пашырэннем – з будучыні ў мінулае – гэтай літаратурнай прасторы сучаснымі мастацкімі сродкамі і стылістыкай.

Такі падыход у сусветнай літаратуры мае даўнюю мастацкую традыцыю – ад *Акеану апавяданняў* Самадэвы (XI стагоддзе), трансфармаванай з *Вялікага аповяду* Гунадх’і, сярэднявечных раманаў пра рыцараў караля Артура (ад Вольфрама фон Эшэнбаха і Крэцьена дэ Труа да *Смерці Артура* Томаса Мэлары) і да *Андрамахі, Іфігеніі, Федры* Жана Расіна [18, 18]. Украінскі паэт і, адначасова, вядомы літаратуразнаўца і перакладчык Юрый Клен (Освальд Бургардт) неяк пісаў, што “у такога вялікага паэта, як Уільям Шэкспір, амаль усе сюжэты былі запазычаны з іншых літаратурных крыніц: хронік, мастацкіх твораў папярэдніх стагоддзяў. Шэкспір амаль не змяняў змест, але апрацоўваў дэталі ўласна знойдзеных рашэнняў драматычных калізій, што дало яму магчымасць пакінуць пасля сябе творы неўміручай вартасці. Знакаміты кампазітар Вагнер у сваіх музычна-драматычных творах апрацоўваў народныя паданні, старадаўнія аповесці ці легенды і ўкладваў у іх сучасныя

ідзі. У “Нібелунгах” гэта, напрыклад, ідэя пракляцця, што вісіць над золатам. Такім чынам, сюжэт набываў сучаснасць, актуальнасць, пачынаў зьяць новымі гранямі” [11].

Творы герменеўтычнага праекта Сяргея Кавалёва падзяляюцца на дзве групы. Першая з іх, па азначэнні самога драматурга, мае прыкметы “інфернальнасці”, дзе сустрача з сакральным, інфернальным, міфалагічным, легендарным з’яўляецца прасторай для даследавання мастака. Сюды можна аднесці п’есы *Звар’яцелы Альберт* (1990), *Стомлены д’ябал* (1997), *Тарас на Парнасе* (2000) і *Легенда пра Машэку – Замак* (2003). Другая група, па тым жа азначэнні самога аўтара – “феміністычная”, у якой матыў каханьня, “навука каханьня” становяцца галоўнымі: *Трышчан ды Іжота – Трышчан, або Блазны на пахаванні* (1994), *Францішка, або Навука каханьня* (1999), *Балада пра Бландою* (1995), *Чатыры гісторыі Саламеі* (1996, 2000). Вобраз жанчыны тут робіцца цэнтральным. Гэта незвычайна моцныя характары, якія пераадольваюць жыццёвыя цяжкасці, шукаюць каханне і змагаюцца за яго, хоць не заўсёды выходзяць з гэтай барацьбы пераможцамі.

Драматург пачаў працаваць і над двума іншымі цыкламі твораў. Адзін з іх умоўна можна было б, услед за самім драматургам, назваць цыклам “магічнага тэатра”. Як прыклад – п’есы *Сёстры Псіхеі* (2000) і *Пан Твардоўскі* (2007). А п’есы *Вяртанне Галадара* (2005) і *Інтымны дзённік* (2007) маюць шмат прыкмет “new writing” – “новай драмы”, што асімптатычна набліжаецца да дакументальнай літаратуры, якая ў сучаснай культу-

ры ўсё часцей выходзіць на першыя ролі.

Сяргей Кавалёў з’яўляецца таксама аўтарам лібрэта оперы кампазітара Яна Давіда Голанда *Чужое багацце нікому не служыць* (2008. Опера ўпершыню была пастаўлена ў 1785 годзе) і мастацкай трансфармацыі крывіцкага касмаганічнага апокрыфа *Дзеці багоў* (2009).

Сёння ўжо пра ягоную творчасць пішуць навуковыя артыкулы, кнігі, дысертацыі. Адным са своеасаблівых этапных вынікаў творчага шляху С. Кавалёва стаўся зборнік даследаванняў, рэцэнзій, артыкулаў пра ягоную драматургію, інтэрв’ю і размоў з ім – *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва / Pomiedzy Bialorusią a Polską. Dramaturgia Siarhieja Kawalowa* [14].

Сяргей Кавалёў сваімі драматычнымі творамі стварыў уласны тэатральны свет. Цяпер у ім добра заўважная “герменеўтычная” перспектыва, накіраваная ў мінулае беларускай і еўрапейскай літаратур, у легенды і гістарычныя паданні. Казачная прастора ягонага тэатра таксама ўжо сталася значным творчым плёнам – аж да ўзбагачэння сучаснасці сродкамі магчымасцяў казкі. Сёння вельмі актуальна развіццё і пашырэнне гэтай тэатральнай прасторы ў “магічным тэатры”, са зваротам, у прыватнасці, у дагістарычную свядомасць і тэатральны дыялог з сучасным светам – светам, дзе беларуская праблематыка становіцца неад’емнай часткай агульначалавечага быцця.

\*\*\*

Амаль усе казкі-п’есы С. Кавалёва маюць глыбінны падтэкст – гэта

асаблівы тып прыпавесцей, казак-парабал. Ужо ў першай ягонай п'есе-казцы *Драўляны Рыцар* паўстаюць адвечныя праблемы вернасці, сяброўства, здрады і вераломства. Герой, які даў назву гэтаму твору, без сумнення мае прыкметы Сервантаўскага Дон Кіхота. Подобныя агульначалавечыя праблемы характэрны і для казкі *Хохлік*. Асноўныя сюжэтныя лініі казкі *Піліпка і Ведзьма* будуць зразумелыя ўкраінскаму глядачу (па казцы пра Цялесіка), паколькі ўкраінскі і беларускі фальклор вельмі блізкія адзін да аднаго. Гэты прыклад пацвярджае тое, што этнаментальныя, моўныя характарыстыкі ўкраінцаў і беларусаў з'яўляюцца найбольш блізкімі сярод усіх іншых славянскіх народаў.

Калі ў казках *Пясчаны замак* і *Заяц варыць піва* можна шукаць водгукі філасофіі таталітарнага грамадства і мастацкі шлях пераадолення гэтага таталітарнага мінулага, то ў *Шляху да Бэтлеему* сродкамі паэтыкі казкі-п'есы паказана спроба пошукаў дарогі да Храма, да Бога (падобную філасофскую перспектыву мае і казка *Маленькі Анёлак*).

З пошуку драматургам мастацкага рашэння праблем выхаду ў сучаснасць паўстае п'еса для дзяцей *Пацалунак ночы* – архіважная спроба размовы пра смерць у свеце дзяцінства.

Драматычныя творы Сяргея Кавалёва, якія склалі кнігі *Стомлены д'ябал* і *Навука кахання* паўжартам названы самім аўтарам “інфернальным” і “феміністычным” падцыкламі “герменеўтычнага” цыкла. Такі падзел, хоць і не цалкам адлюстроўвае адметнасць паэтыкі,

ідэйна-эстэтычныя і аксіялагічныя вымярэнні гэтых твораў, аднак можа быць прыняты для тэрміналагічнага акрэслення мастацкага пошуку творцы.

Творы “феміністычнага” падцыкла драматургіі Сяргея Кавалёва разгортваюцца ў асаблівую “гістарычную” перспектыву – пачынаючы ад *Балады пра Бландою* і *Трышчана ды Іжоты*, у якіх падзеі адбываюцца ў выдуманай Антоніі і геаграфічна рэальнай, але перанесенай у паўтаратысячагадовае легендарнае мінулае Брытаніі, да рэалій XVIII стагоддзя ў *Навуцы каханья* і *Чатырох гісторыях Саламеі*.

*Балада пра Бландою* напісана на аснове старабеларускага рыцарскага рамана *Бава*. Падзеі ў творы адбываюцца ў выдуманым княстве Антоніі. Княгіня Бландою – маладая жонка князя Антоніі Гвідона, у *Пралогу* моліцца, выказваючы ўсе свае патаемныя мары і імкненні: “Божа ласкавы, злітуйся нада мной! Перамяні маё жыццё альбо дазволь мне памерці. Я стамілася ад адзіноты, ад холаду, ад пустэчы навокал [...]. Ачысці маё сэрца ад нянавісці і напоўні яго любоўю...” [5, 5]. У гэтай малітве іманентна схаваны ўсе пачуцці, якія выдуць да трагічнай развязкі драматычнага дзеяння. Княгіню аддалі замуж за нашмат старэйшага за яе і нялюбага князя Гвідона. Іх маленькага сына Баву Гвідон аддаў на выхаванне свайму стрыечнаму брату Сімбалду, бо так ён атрымае “суровае, мужчынскае выхаванне і вырасце слаўным рыцарам”, а Бландою “можа толькі яго распесціць, зрабіць празмерна чулівым” [5, 7].

Бландою, якая кахала калісь Дадона, князя суседняй дзяржа-

вы – Маганца, падгаворвае Гвідона адправіцца на паляванне і паведамляе пра гэта Дадону. Дадон, які падступна забівае Гвідона, становіцца ўладаром Антоніі і жэніцца з Бландою. Аднак здрада і шлюб з Дадонам не прыносяць ёй шчасця. Сын, якога яна ратуе ад смерці, вырасце яе ворагам. Для Дадона галоўнае – не каханне Бландоі, а ўлада. І калі праз дзесяцігоддзі Антонія будзе вызвалена Баваю, Дадон павядзе сябе не як рыцар, а як апошні баязлівец, будзе вымольваць жыццё ў пераможцаў: “Я не вінаваты! Я не хачу паміраць! Гэта ўсё яна, Бландо! Яна забіла свайго мужа і хацела атруціць сына! Я толькі выконваў яе жаданні!...” [5, 22]. Маральна-этычны канфлікт у трагедыі разгортваецца паміж шлюбным абавязкам жыцця з нялюбым мужам і каханнем да яго ворага – уладара суседняй дзяржавы, між любоўю маці да сына і замешаным на крыві і здрадзе каханнем да мужа, праз якое Бландою павінна была б атруціць сваё дзіця. Каб уратаваць душу Бавы ад граху забойства маці, яна сама выпівае ў вязніцы атруту. Сярод падкопаў, маральных падзенняў і здрад, подласці і нянавісці, толькі сэрца Бландоі, няхай атручанае шлюбнай здрадай і смерцю Гвідона, застаецца чыстым і высакародным.

У інтэртэкстуальнай перспектыве *Балада пра Бландою* несумненна пераклікаецца з *Гамлетам* Уільяма Шэкспіра. Дастаткова адкрытай алузіяй на такую паралель з’яўляецца прывід князя Гвідона, які прыходзіць да Бландоі. Аднак цэнтральнай постацю трагедыі С. Кавалёва, якая праецыруецца на вобраз Гамлета, становіцца галоўная гераіня – Бландою, яка нясе пакаран-

не за здраду і забойства мужа, за распушту. Але яна ж, адначасова, становіцца сімвалам гамлетаўскай нязломнасці і трываласці пад ударамі Лёсу.

У п’есе *Трышчан ды Іжота* аўтар, выкарыстоўваючы адзін з асноўных мастацкіх барочных прыёмаў канчэтызму – цеснага спалучэння і перапляцення ў творы сур’ёзнага і ўзнёслага з гумарыстычным і жартаўлівым, дасягае асаблівага сцэнічнага і мастацкага эфекту: трагедыя тут мяжуе з камедыяй, аднак мастацкая прастора хоць і балансуе на мяжы трагікамедыі, у яе не ператвараецца. Паміж двума драматургічнымі жанрамі (камедыі / трагедыі) у гэтай прасторы захоўваецца пэўная дыстанцыя, якая канструюецца ў розных плоскасцях сіметрыяй дзвюх пар актёраў (акцёра / актёркі) – драматург і актёр Францішак (ён жа Трышчан) і Камедыянтка (яна ж служка Брагіня) ды Францішка (яна ж Іжота) і Трагік (ён жа кароль Марка). Пазначаны сярод дзейных асоб яшчэ адзін актёр – Незнаёмы, гэта, насамрэч, пераапануты кароль Марка (ён з’яўляецца медыятарам светаў камедыі і трагедыі). Яшчэ адным сродкам дыстанцыявання гэтых жанравых прастораў з’яўляецца іх існаванне ў розныя часы: пара “камедыянтаў” – нашы сучаснікі, “трагікі” апранутыя ў вопратку XVII-XVIII стагоддзяў.

Адна з важных мастацкіх дэталей, якая адрознівае каханне Трышчана ад Іжоты – гэта прырода іх кахання: Іжота палюбіла Трышчана яшчэ да таго, як выпіла з Трышчанам на караблі чароўнага напою. Трышчанавы ж каханне выклікана толькі чароўным напоем. І таму ён перастае кахаць Іжоту (і за-

бывае, хто яна такая), калі выпівае новы чароўны напой, які павінен забраць выкліканае каханне. Каханне ж Іжоты трывае і далей. Каханне Іжоты да Трышчана і каханне-нянавісць Марка да Іжоты – трагедыйныя (у адпаведнасці з трагедыйнай структурай іх роляў), каханне Трышчана да Іжоты і Брагіні да Трышчана мае прыкметы кахання з камедыі дэль артэ (як адлюстраванне камедыйнай асновы іх роляў).

Гульня ў шахматы, якая ў *Трышчане ды Іжоце* С. Кавалёва таксама мае функцыю канструявання дзвюх прастораў – камедыі / трагедыі, ужо ў XVI стагоддзі (калі з’яўляецца беларускі *Трышчан*) становіцца сярод беларускай шляхты звыклай з’явай: калі Трышчан прыбыў да караля Самсіжа (Лазансіза) разам з Жанібрай (Гвеніверай) ды Іжотай (Ізольдай), Самсіж зайшоў у шацёр і «зостал оные пание в шахи играючи, которые шахи были крышталовы велми пекны. [...] И рекл корол: “Играймо ж в шахи о нее (на Изольду – *И. Н.*) и о третюю часть моего королевства!” И Трышчан рекъ: “На што бы ми не было моей воли, рекъ ми еси, на то квалту не чынит. А я не знаю, як в шахи играют: я поставлю попа (пешку – *И. Н.*) в старшом местцу, а иншыи шахи где маемъ поставити?”» [1, 461].

Калі Трышчан у камедыйнай прасторы спачатку прапануе служцы Брагіне: “Давай, га?”, “Ну адзін раз, Брагінечка”, а яна кажа, каб ён гэта зрабіў з Іжотай (Трышчан адмаўляецца, бо Іжота “пры гэтым вершы чытае. А мяне ад вершаў ванітуе. Лепш ужо сам-насам”) [5, 37], камічнасць сітуацыі заключаецца ў тым, што рэцыпіент не адразу разумее, што гаворка ідзе пра прапанову

згуляць у шахматы. Сцэна аднаасобнай гульні караля Марка з уяўным Трышчанам у шахматы адкрывае трагічную прастору, бо разважанні караля пры гэтым становяцца драматычнай споведдзю чалавека, хоць і надзеленага ўладай, але вельмі нешчаслівага і самотнага. Пры гэтым раскрываецца гісторыя нянавісці Марка да Трышчана (гэтая нянавісць таксама ўзнікла на мяжы спробы змены роляў камедыі / трагедыі, калі Марка (ужо маючы намер абвясціць Трышчана сваім пераемнікам) падслуховае размову прыдворных: “Калі старая малпа [Марка] памрэ, у нас будзе найлепшы кароль у свеце [Трышчан]” – “Няхай жыве. Мы зробім Трышчана каралём, а Марка застанеца пры ім блазнам”) [5, 42]. Трагедыйнае вымярэнне гульні, адразу ж пасля нечаканага з’яўлення Трышчана (якога ўсе ўжо лічаць загінуўшым), пераходзіць у прастору камедыйнаю: Трышчан, пакінуўшы чакаць за дзвярыма Іжоту, сядзе за гульнію ў шахматы з каралём.

Ігра дзвюх груп акцёраў у прасторах камедыі / трагедыі працягваецца да заключнай сцэны і кожная з іх атрымлівае характэрную жанравую развязку ў эпілогу, але з “прысмакам” супрацьлеглай жанравай структуры: Трышчан / Францішак намагаецца ўспомніць, “як звалі тую каралеву, якая мела нялюбага мужа і марыла вандраваць усё жыццё са сваім каханым рыцарам”, а Трагік, нягледзячы на тое, што п’еса ўжо скончылася трагічнай смерцю Іжоты, імкнецца “хоць адзін раз, на адным прадстаўленні” скончыць жыццё самагубствам (падміргнуўшы глядачам, ён тэатральна забівае сябе кінжалам).

Мастацкі свет п'есы *Францішка, або Навука кахання* пабудаваны на скрыжаванні некалькіх гістарычных і літаратурных прастораў, сатканы з рэальных фактаў гісторыі – жыцця першай беларускай жанчыны-драматурга Францішкі Уршулі Радзівіл, *Навука кахання* Публія Авідзія Назона і знакамітай шэкспіраўскай сентэнцыі пра свет як тэатр, і людзей-акцёраў, кожны з якіх тут іграе сваю ролю, нават калі гэтая роля – рэальнае жыццё. Хранатоп п'есы дакладна акрэслены гістарычным часам (1752-1755), які вызначаецца і смерцю Уршулі, і асобнымі гістарычнымі маркерамі.

Княгіня Уршуля Радзівіл (1705-1753) – прамы нашчадак украінскага гетмана Байды (Дзмітрыя) Вішнявецкага, аднаго з заснавальнікаў Запарожскай Сечы, князя Ярэмы Вішнявецкага і яго сына – караля Польшчы Міхала Карыбута, стварыла ў сваім маёнтку ў Нясвіжы тэатр, пісала для яго свае п'есы і сталася адной з важных постацей шматмоўнай барочнай беларускай літаратуры. Як адзначаюць Жанна Некрашэвіч і Наталля Русецкая, даследчыцы творчасці Уршулі Радзівіл, “заснаванне і дзейнасць тэатра ў радзівілаўскай рэзідэнцыі ў Нясвіжы, далучэнне праз яго да высокага мастацтва шырокіх колаў беларускага грамадства – найвялікшая заслуга нясвіжскай асветніцы” [13, 24].

Уршуля Радзівіл, здавалася б, живе ў створаным ёю “тэатральным” свеце, не заўважаючы часам нізкіх рэалій навакольнага жыцця. Адзін з герояў п'есы кажа: “Наш лад жыцця тут, у Нясвіжы, крыху нерэальны, прыдуманы. Але кожны чалавек мае права бачыць сусвет вакол сябе такім, якім хоча. Не варта разбураць

гэты прыгожы, але крохкі сусвет выпадковымі праўдамі жыцця” [5, 149].

Аднак з перспектывы часу, які праходзіць пасля смерці Уршулі, становіцца зразумелым, што яе жыццёвая ўяўная блізарукасць насамерч была амаль прароцкім бачаннем лёсаў тых, хто яе атачае. Яна кахае свайго мужа, які ёй пастаянна здраджвае, піша яму лісты, нават калі ён побач з ёй, няспынна працуе над спробамі ўтрымаць каханне, будаваць агульны лёс і агульнае шчасце з князем. Сведчаннем таго, што яна прадбачыла будучыню князя Радзівіла і Ганны з'яўляецца перадсмяротны ліст Уршулі да Ганны, пакінуты ў нечаканым месцы – у кнізе Авідзія *Навука кахання*. У п'есе жыццё Уршулі і князя пераходзіць у тэатр, становіцца Уршулінай тэатральнай камедыяй *Распуснікі ў пастцы*, якая адлюстроўвае / “перакручвае” будучыню яе рэальных герояў.

Своесаблівай мастацкай “кропкай біфуркацыі”, якая праектуе лёсы абедзвюх гераінь, выступае ў п'есе дыялог Уршулі і яе пляменніцы Ганны. Ганна пасля смерці свайго мужа прыязджае ў Нясвіж, каб папрасіць князя Міхала Радзівіла, мужа Уршулі, дапамагчы ёй аплаціць пазыкі, якія пакінуў нябожчык. Ганна не сумее па сваім памерлым мужу, бо яна яго не кахала. На здзіўленую заўвагу Уршулі, што яна памятае, як Ганна “радавалася, калі брала з ім шлюб”, адказвае: “А хто з дзяўчат не радуецца, калі выходзіць замуж? Асаблава, калі табе пятнаццаць гадоў, а твой жаніх – князь Радзівіл. Але потым ты бліжэй пазнаеш свайго выбранніка, і ад былога кахання не застаецца ані следу”. Абураная

Уршуля нагадвае, што каханне – гэта вялікая і пастаянная душэўная праца, і цытуе Авідзія: “Пасля таго, як сустрэнеш свайго выбранніка і завалодаеш ягоным сэрцам, думай пра найважнейшае – як вашае каханне захаваць!” Ганна прыводзіць іншую цытату з Авідзія: “Тым, хто прыгожы, мая не патрэбна навука, іх характэрна за навуку вышэй!” [5, 142]. Як заўважае польская даследчыца Беата Сібек, у лёсе Францішкі Уршулі ў п’есе Сяргея Кавалёва “мы бачым адлюстраванне экзистэнцыяльнай сітуацыі, у якой жанчына, адгукнуўшыся на покліч уласнага прызначэння, становіцца актрысай змрочнай драмы кахання і смерці” [20, 182].

Кожны чалавек, такім чынам, становіцца акцёрам у тэатры жыцця, а яго экзистэнцыя – адлюстраваннем складанасці і складзенасці чалавечага быцця. Кожны чалавек-акцёр мае сваё прызначэнне, час выхаду на сцэну і час вяртання за кулісы. Апошняя, сцэна, у якой памерлая Уршуля і выпадкова атручаная Тэрэзка рыхтуюцца да свайго апошняга акту – выходу на сцэну перад найгалоўнейшым Рэжысёрам – Богам, набывае метафізічную афарбоўку – як вынік чалавечага жыцця ў тэатры свету. Зусім юная Тэрэзка паспешліва змывае грым, а Уршуля, якая даўно адчувала сваю блізкую смерць, робіць гэта нетаропка, бо “трэба старанна змыць з сябе грим”, каб не з’явіцца “перад Рэжысёрам з брудным тварам” [5, 199]. Менавіта гэтая сцэна адкрывае прысутнасць за тэатральным жыццём і жыццём як тэатрам яшчэ адной, трансэндэнтальнай перспектывы, дзе кожны, у апошнім і заключным акце, атрымае па заслугах ад Рэжысёра ўсяго свету.

Падзеі п’есы *Чатыры гісторыі Саламеі*, напісанай на падставе мемуараў беларускай шляхцічкі Саламеі Русецкай, адбываюцца ў 1760 годзе ў Стамбуле. Галоўная гераіня распавядае маладой хворай турчанцы Айшэ гісторыю свайго бурлівага жыцця, поўнага страсцей і нягод. Кожны з яе мужоў (лекар-немец, ад якога яна навучылася медыцыне, аўстрыйскі харунжы, якога яна выкупіла з турэцкага палону, польскі шляхціц-альфонс з Камянца-Падольскага) з’яўляецца ўвасабленнем пэўнага чалавечага слабoga ці дэспатычнага характару. З кожнай з гэтых жыццёвых гісторый Саламея выходзіць больш высакароднай, і, не зважаючы на горкі жыццёвы досвед, зноў і зноў шукае сапраўднае каханне, верыць у яго. Гэтай верай у магчымасць існавання сапраўднага кахання яна натхняе хворую Айшэ, падтрымлівае яе пачуцці да Недзіма – закаханага ў яе маладога турка. Для Саламеі, Айшэ і Недзіма сімвалам магчымасці існавання сапраўднага кахання становяцца разваліны Садабада, горада, пабудаванага непадалёк ад Стамбула султанам Ахмедам. На пачатку XVIII стагоддзя пра гэты горад напісаў верш паэт Махмед Недзім, што загінуў падчас паўстання янычараў, якія зруйнавалі і Садабад. П’еса заканчваецца шчаслівым шлюбам Айшэ і Недзіма. Саламея ж адплывае на караблі ў паломніцтва ў Іерусалім.

П’есы “інфернальнага” падцыкла “герменеўтычнага” цыкла драматургіі С. Кавалёва таксама маюць своеасаблівую «гістарычную» перспектыву – ад сярэднявечнага падання пра ўзнікненне горада (*Легенда пра Машэку*) да паказу з’яўлення

міфалагічнага і інфернальнага ў свеце чалавека Новага часу (ад *Тараса на Парнасе да Звар'яцелага Альберта і Стомленага д'ябла*).

У *Легендзе пра Машэку* падзеі адбываюцца ў XIII стагоддзі. У гэтай п'есе – на фоне падання пра заснаванне-пабудову замка ў Магілёве – цесна пераплятаюцца матывы кахання, нянавісці і зрады, падзення чалавека на дно грахоў і адчаю ў горне жыцця, а разам з тым – знаходжання і здабыцця любові і хрысціянскіх цнотаў. Героі твора з далёкага мінулага – жывыя і рэальныя людзі, імі рухаюць у жыцці тыя ж страсці, якія жывяць і чалавека XXI стагоддзя. Адзін з герояў кажа: “Горад – гэта... не толькі людзі, якія ў ім жывуць... Кожны горад пачынаецца з нейкай легенды. Наш горад пачаўся з прыгожай легенды: легенды пра каханне...” [8, 98].

*Тарас на Парнасе* – своеасаблівая “народная забава”, як яе назваў у падтытуле сам аўтар. У гэтым творы зноў адбываецца сутыкненне двух светаў – свету рэальнага, у якім жыве галоўны герой – ляснік Тарас, і свету старадаўніх алімпійскіх багоў, якія перабраліся на Парнас, бо з Алімпу іх ужо даўно выгналі. Матыў самазванца, простага беларуса, які па падгаворы багіні Геры пэўны час кіруе ў вобразе Зеўса на Парнасе, а потым вяртаецца ў рэаліі свайго свету, дае магчымасць стварыць цэлы шэраг камічных сітуацый: некаторыя з іх (як заляцанні да Гебы Марса і Геркулеса) атрымліваюць сіметрычную сцэну ў сямейным жыцці Тараса (заляцанні да яго дачкі Зоські шляхціца Віктора і селяніна Грышкі). Калі ўлічыць, што акцёры іграюць такія ж сіметрычныя ролі і на Парнасе, а потым у сельскіх сцэнах (аўтар сам дае тлумачэнне да

апошняй сцэны, што падчас заключнага сельскага танца “добра відаць, што на нагах у многіх [акцёраў] – сандалі, а з-пад сялянскай вопраткі выбіваецца антычнае адзенне” [8, 187]), зразумелай становіцца задума аўтара здейсніць зваротна-сіметрычнае травеставанне і бурлескную нарацыю ў абедзвюх прасторах дзеяння твора.

Упарадкаванне хаосу, які пануе ў адносінах паміж багамі на Парнасе, прыводзіць да канстатацыі, што разумны беларускі селянін можа лепш спраўляецца з інтрыгамі алімпійскіх багоў, чым Зеўс, які ў гэтым табары алімпійцаў ледзь дае сабе рады.

Інфернальныя матывы з’яўляюцца неад’емным і адным з найважнейшых элементаў міфапаэтычнага мадэлявання мастацкага свету п’есы *Звар’яцелы Альберт*, якая ў творчым даробку Сяргея Кавалёва з’яўляецца асаблівым спалучэннем барочнай нарацыі Яна Баршчэўскага і, адначасова, упляценнем у тканіну драматычнага аповеду міфалагічных і казачных элементаў, якія аб’ядноўваюцца матывам дамовы з д’яблам. Матыў сустрэчы і ўзаемаадносін чалавека з д’яблам і звязаныя з ім сюжэтныя лініі маюць глыбокія карані ў сусветным прыгожым пісьменстве: “Д’ябал з’яўляецца літаратурным героем са старажытным радавам. Магчыма, такім жа старажытным, як сама літаратура. Сустрэкаем яго ў гісторыі пра райскае жыццё нашых продкаў; з таго часу ён з’яўляецца бесперастанна ў розных постацях і ў розных функцыях ва ўсіх літаратурах свету” [19, 304]. У познім Сярэднявеччы нарадзіліся дэманалагічныя легенды пра дамову чалавека з д’яблам – каб дасягнуць



багацця, славы, задаволіць эратычныя жаданні, атрымаць навуковыя веды. Матыў заключэння дамовы з нячыстай сілай становіцца адным з галоўных у кантэксце праблемы барацьбы за чалавечую душу. Але не толькі эпоха Сярэднявечча прасякнута барацьбой чалавека з д'яблам, яго спакусамі. Зрэшты, як піша Жан Дэлюмо, і “нараджэнне новых часоў у нашай Заходняй Еўропе суправаджаў неймаверны страх перад д'яблам. Рэнесанс, безумоўна, атрымаў у спадчыну канцэпцыю і дэманічныя ўзоры, якія фарміраваліся на працягу Сярэднявечча. Але надаў ім цэласнасць, выразнасць і папулярнасць, якіх яны ніколі раней не дасягалі” [17, 220].

Дамова, якую заключае шляхціц Альберт з д'яблам праз Чарнакніжніка, прыводзіць не толькі да яго вар'яцтва, але і да смерці яго жонкі Амеліі, да разбурэння свету іншых герояў твора.

Матыў чарнакніжніцтва прадстаўлены і ў казцы *Чарнакніжнік*, але тут вобраз Чарнакніжніка, які ўвасабляе зло, што імкнецца пераадолець няпраўдай дабро, не мае такой інфернальнай глыбіні як у *Звар'яцелым Альберце*.

Тэму дамовы з д'яблам драматург разгорне яшчэ ў адной п'есе – *Стомлены д'ябал*. Тут заключэнне дамовы з нячыстай сілай мае сімвалічнае адлюстраванне няспынай барацьбы чалавека са сваімі слабасцямі і спакусамі навакольнага свету. Чалавек дае слова быць стойкім і нязломным перад гэтымі спакусамі, аднак зноў і зноў саступае ім. Драматург адзначае, што “старадаўнія тэксты захоўваюць у сабе важныя сэнсы і значэнні, на-

цыянальныя і сусветныя архетыпы, забытыя на многія стагоддзі, але, магчыма, актуальныя менавіта для нашай эпохі. Напрыклад, выкарыстанне разнастайных элементаў з твораў К. Марашэўскага, Янкі Купалы і Ф. Аляхновіча ў п'есе “Стомлены д'ябал” дало мне магчымасць распавесці універсальную, але разам з тым беларускую гісторыю пра звычайнага чалавека, пра ягоныя пошукі шчасця і прычыны няшчасцяў [...]. Я паспрабаваў падсумаваць пэўны досвед – жыццёвы і літаратурны – сваіх славетных папярэднікаў у вырашэнні адвечных экзістэнцыяльных праблемаў, актуальных для чалавека як у XVIII стагоддзі, так і ў нашыя дні” [2, 9].

Можна сцвярджаць, што “герменеўтычны” праект драматурга не з'яўляецца самадастатковай і замкнутай прасторай у яго творчасці. Пэўныя матывы з яго “перацякаюць” і ў казачную прастору яго драматургіі, і ў “магічны” праект (гаворка, у прыватнасці, і пра матывы чарнакніжніцтва, і пра вечныя матывы кахання). У той жа час між дзвюма кнігамі-падцыкламі драматычных твораў *Стомлены д'ябал* і *Навука кахання* існуе вялізная колькасць паралелей. Асаблівасцю амаль усіх “герменеўтычных” п'ес Кавалёва з'яўляецца існаванне ў іх характэрных для жанру навелы пуант, паворотных момантаў, якія асаблівым чынам змяняюць перспектыву ўсёй папярэдняй наратыўнай прасторы і робяць “рэальным” тое, што, здавалася б, належыць да міфалагічнай, гістарычнай ці мастацкай прастораў. У развязцы п'есы *Трышчан ды Іжота* сам Трышчан вось-вось успомніць сваё імя ў мінулым драматычным

жыцці і гэтая спроба становіцца адлюстраваннем высокай трагедыі чалавечай экзістэнцыі, шчымлівага адчування чагосьці важнага, але страчанага, таго, што ўжо ніколі не вярнуць. У *Навуцы кахання* такой пунтай становіцца ліст Уршулі да свайей суперніцы-пераемніцы, пакінуты ў кнізе Авідзія. Ён адкрывае зусім іншую перспектыву яе трагічнай постаці ў барацьбе з выклікамі лёсу, новае бачанне кахання Уршулі да свайго мужа. “Рэальнасць” вандроўкі Тараса на Парнас пацвярджае атрыманая ім у падарунак стрэльба – абяцаная Зеўсам, а ўручаная панам Севярынам (які таксама іграе і ролю Зеўса). Рэальнасць казачнай прасторы ў *Драўляным Рыцары* дэкларуецца развязкай п’есы – у пакінуты дом (з якога пачынаюцца казачныя падзеі) прыходзіць Незнаёмы, вельмі падобны на Драўлянага Рыцара з казкі, стукіць дзверы і просіць былых жыхароў давезці яго да горада.

Міф пра каханне Амура і Псіхеі, які захаваўся ў старажытнагрэчаскім рамане Апулея *Метамарфозы*, або *Залаты асёл*, у сусветнай літаратуры зрабіў бліскучую кар’еру: трансфармаваўся ў паэзію, драматургію, атрымаў шырокае мастацкае ўвасабленне ў прозе. У п’есе С. Кавалёва *Сёстры Псіхеі* гэтая міфалагічная структура набывае асаблівую мастацкую інтэрпрэтацыю: дзве сястры Псіхеі – Ата-каралеўна і Іфіда – становяцца ўвасабленнем адвечных чалавечых страсцей: прагі да ўлады і прагі зямных раскошаў і багаццяў (ва ўласным каментары да твора аўтар напіша, што Ата і Іфіда ўвасабляюць “сучасную цывілізацыю з яе рацыяналістычным прагматызмам і пачуццёвым геданізмам” [7, 9]).

У адрозненне ад гэтых алегорый зямных жаданняў зямнога чалавечага цела, Псіхея становіцца ўвасабленнем чалавечай душы (*псюхэ* – па-грэчаску *душа*). Душа-Псіхея прагне высокага і чыстага кахання, іншага, не сапсаванага нізкімі чалавечымі жаданнямі, яна можа бачыць іншыя прасторы, нябачныя яе сёстрам, захопленым зямнымі часовымі памкненнямі. Сёстры – зямныя страсці знішчаюць сваімі падгаворамі высокую і чыстую душу-Псіхею, якая, парушыўшы абяцанне, стане птушкай і вымушана будзе вандраваць па свеце і шукаць страчанае шчасце і каханне.

Ядром п’есы *Пан Твардоўскі* (яна мае падзагалавак “негістарычная драма”, аднак падзеі адбываюцца ў XVI стагоддзі) з’яўляецца апавед чарнакніжніка Твардоўскага пра гісторыю кахання вялікага князя літоўскага і польскага каралевіча Жыгімонта Аўгуста і Барбары Радзівіл. Пра гэтае каханне напісаны дзясяткі п’ес на розных мовах, але С. Кавалёў выбірае сваю нарратыўную перспектыву. Рамачным матывам для гісторыі каралеўскага кахання становіцца гісторыя жыцця самога мага Твардоўскага. Гэты вобраз чарнакніжніка, які, паводле падання, пасля смерці Барбары выклікаў, па просьбе Жыгімонта Аўгуста, яе прывід, атрымлівае ў творы беларускага драматурга новае семантычнае напаўненне: “Усемагутны маг Твардоўскі ператварыўся ў фанфарона-няўдачніка, які быў сведкам і саўдзельнікам вялікіх падзеяў, а ва ўласным жыцці так і не зведаў ні сапраўднага кахання, ні шчырага сяброўства” [7, 10]. Можна дадаць, што гэты вобраз мае шмат агульных рыс са сваім “сучаснікам”, вобразам

знакамітага героя нямецкай народнай кнігі XVI стагоддзя *Гісторыя пра доктара Іагана Фауста*.

Інтэртэкстуальна п'еса *Вяртанне Галадара* сваімі ідэяна-эстэтычнымі каранямі звязана з *Галадаром* Франца Кафкі і *Адыходам Галадара* Тадэуша Ружэвіча. Аднак твор Сяргея Кавалёва не напісаны па іх матывах, а з'яўляецца самастойным своеасаблівым працягам твора Ружэвіча. У сваёй п'есе беларускі драматург ставіць цэлы шэраг вострых і актуальных грамадска-палітычных праблем сучаснасці, і, ў той жа час, упісвае іх у мастацкую прастору агульначалавечых каштоўнасцей. Адначасова п'еса мае і філасофскае вымярэнне: пошук чалавекам меж свабоды ў грамадстве і ад грамадства, магчымасці знайсці сваё месца між тымі, хто хоча і здольны шукаць новыя шляхі змянення гэтага грамадства. Можна убачыць у *Вяртанні Галадара* і пэўную сугучнасць з ідэямі драматургіі англічаніна Джона Осбарна і ірландца Марціна МакДонаха.

Максім Багдановіч – культавая постаць у беларускай літаратуры XX стагоддзя, найвялікшы паэт беларускага Мадэрнізму. У бездзяржаўных народаў такія паэты становяцца амаль сакральнымі сімваламі і вельмі часта спробы прыадкрыць занадта зямныя, чалавечыя рысы і старонкі жыцця такога творцы робяцца балючай і трапяткай праблемай посткаланіяльнага грамадства. Сяргей Кавалёў у п'есе *Інтымны дзённік* звяртаецца да неапублікаванага дзённіка Багдановіча, які ён вёў падчас знаходжання ў Старым Крыме. Гаворка ідзе пра вельмі натуралістычныя эра-

тычныя апісанні яго “курортнага рамана” з замужняй жанчынай Клавай Салтыковай.

Твор складаецца з дзвюх частак. У першай апісваецца гісторыя кахання Максіма і Клавы – так, як яе ўявіў драматург. Другая частка адбываецца ў сучасным Мінску, дзе жывуць сучасныя героі, маладыя беларускія інтэлігенты. Калі першая частка будзецца як мадэрнісцкі наратыў, у якім вобраз кахання (нават калі гэта “курортны раман”) не перасякае семантыка-семіятычнай мяжы эратычнай прасторы, то ў другой частцы постмадэрнісцкі наратыў сучаснасці зазірае ў бездань парнаграфічнага кітчу, дзе прыватнае жыццё нават вялікага паэта становіцца таварам на продаж, маргіналізуецца да таннай сенсацыі, якая можа прынесці звышпрыбыткі жоўтай прэсе. Высокая трагедыя асабістага пачуцця паэта, такім чынам, перацякае ў смакаванне натоўпам сімулякраў фізіялагічных узаемаадносін. Аднак у гэтай постмадэрнісцкай сучаснасці ёсць месца і для сапраўдных чалавечых узаемаадносін, якія выпрабавуюцца на трываласць праблемамі навакольнага свету. Аўтар п'есы сам прызнае, што “напэўна, гэта самая нязвычайная мая п'еса, створаная на небяспечнай мяжы добрага густу і банальнай пошласці, узнёслай эротыкі і парнаграфіі. Мне ўяўляўся метафізічны дыялог паміж нашым цынічным часам і рамантычным часам паэта, паляроідны партрэт майго пакалення на фоне пажоўклых фатаздымкаў з музейнага альбома...” [7, 11].

Драматург Сяргей Кавалёў збудаваў сваімі творами асаблівы мастацкі свет. Свет, дзе беларускае

слова виводзіцца з глыбокіх і чыстых крыніц беларускай нацыянальнай традыцыі, а адначасова сцвярджае беларускую культуру як неад'емную частку агульнаеўрапейскай культурнай прасторы.

### Bibliography and Notes

1. Беларускія "Александрыя", "Троя", "Трышчан"...: Перакладная белетрыстыка Беларусі XV-XVII стст. / Пер. з старабеларус. А. Бразгунова, Мінск: Беларуская навука 2009, ("Беларускі кнігазбор", Серыя 1: Мастацкая літаратура).
2. Кавалёў Сяргей, *Герменеўтычная драматургія, або актуалізацыя забытых сэнсаў*, [у:] Idem, *Стомлены д'ябал. Песы*, Менск: Логвінаў 2004, (Другі фронт мастацтваў), с. 9-10.
3. Кавальов Сяргей, *Інтымны щоденнік: П'есы* / Ред. Ігор Набітовіч, Дрогобіч: Посвіт 2013.
4. Кавалёў Сяргей, *Мэва*, Мінск 1988.
5. Кавалёў Сяргей, *Навука каханьня. Песы*, Менск: Логвінаў 2005, (Другі фронт мастацтваў).
6. Кавалёў Сяргей, *Партрэт шкла*, Мінск 1989.
7. Кавалёў Сяргей, *Пасля гісторыі або Практыкаванні ў свабодзе*, [у:] Idem, *Сёстры Псіхеі. Песы*, Мінск: Логвінаў 2011, с. 9-11.
8. Кавалёў Сяргей, *Стомлены д'ябал. Песы*, Менск: Логвінаў 2004, (Другі фронт мастацтваў).
9. Кавалёў Сяргей, *Як пакахаць ружу*, Мінск 1989.
10. Кавалёў Сяргей, *Шлях да Бэтлеему*, Мінск: Мастацкая літаратура 2009.
11. Клен Юрій, [Рецензія:] Леонід Мосендз: "Канітферштан" – на мову украінську перелицьований. *Поэма, "Звено"*, Мюнхен 1946, Ч. 1 (травень), с. 74.
12. Набітовіч Ігор, *Мольфар білоруськоі драматургіі*, [у:] Кавальов Сяргей, *Інтымны щоденнік: П'есы* / Ред. Ігор Набітовіч, Дрогобіч: Посвіт 2013, с. 6-20.
13. Некрашэвіч Жанна, Русецкая Наталля, *Асветніца с Нясвіжа*, [у:] Радзівіл Францішка Уршуля, *Выбраныя творы* / Укл. Сяргея Кавалёва, Мінск 2003.
14. Паміж Беларуссю і Польшчай. *Драматургія Сяргея Кавалёва / Pomiedzy Białorusią a Polską. Dramaturgia Sierhieja Kawalowa*, Мінск 2009.
15. Фрай Нортроп, *Літаратура як контекст: «Лісіда» Мільтона*, [у:] *Сучасна літаратурна кампаратывістыка: стратэгіі і метадзі*. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка, Кіў: Выдавничий дім "Кіево-Могилянська академія" 2009, с. 242-254.
16. Delumeau Jean, *Des religions et des homes*, Paris: Desclée de Brouvr 1997.
17. Delumeau Jean, *Strach w kulturze Zachodu*, Warszawa: PAX 1986.
18. Nabytovych Ihor, *Modern Belarusian and Ukrainian Literatures: 'Small', 'Incomplete' or Fractal Structures of the 'Big' European Literatures?* [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, Volume I, Lublin: Ingvarr 2012, p. 14-22.
19. Rudwin Maximilian, *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków: Znak 1999.
20. Siwek Beata, *Obraz Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w dramacie Sierhieja Kawaloua „Franciszka, або nawuka kachannia”*, [у:] *Працы кафедры гісторыі беларускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта*, Вып. 7, Мінск 2006.

**Kateryna Marchuk**

**INFORMATION MESSAGES AS THE STRUCTURAL UNIT  
OF CHRONICLE NARRATIVE  
(ON THE BASE OF *THE STORY OF LAST YEARS*)**

Zhytomyr State University, Ukraine

**Катерина Марчук**

**ІНФОРМАТИВНІ ПОВІДОМЛЕННЯ  
ЯК СТРУКТУРНА ОДИНИЦЯ ЛІТОПИСНОГО НАРАТИВУ  
(ЗА МАТЕРІАЛОМ *ПОВІСТИ ВРЕМ'ЯНИХ ЛІТ*)**

*Abstract:* The article refers to the informative message as structural unit of chronicle narrative. In the context of narrative material 'The Story of Last Years' informative messages are described as part of the narrative, which contain a summaries about the events. The main features of the informative messages are chronology, concise presentation, documentary style, which is in the exact dates, names, geographical positions. Depending on the structure and completeness of the event content, informative messages can be empty, short, common. With a help of the dihegetical design of material informative report gives the narrative dynamics, provides a chronological series of slender, maintain plot unity of the chronicle.

*Keywords:* chronicle narrative, informative messages, empty messages, short messages, common messages, mimesis, dihegys

Останнім часом у галузі української медієвістики досить активно відбувається процес постколоніального прочитання проблем виникнення та розвитку української літератури. З огляду на це, увага українських науковців, у коло зацікавлення яких входить «давній» період української літератури, все частіше звертається до найперших пам'яток українського письменства, чільне місце серед яких належить *Повісти врем'яних літ*.

Видатну пам'ятку часів Русі-України *Повість врем'яних літ* до-

сліджували історики української літератури: М. Грушевський, І. Франко, М. Возняк, Д. Чижевський; російські науковці: О. Шахматов, Д. Ліхачьов, М. Єрьомін, О. Шайкін. Сучасні українські дослідники (П. Білоус, О. Александров, В. Яременко, П. Толочко, О. Сліпушко) по-новому розкривають питання авторства, походження пам'ятки, її художньої самобутності. У широкому спектрі досліджень важливу нішу займає питання художньої структури літопису. Актуальним і відкритим зали-

шається питання нарративної моделі *Повісти врем'яних літ*, виокремлення її складових одиниць, визначення ролі та функціонального призначення кожної з них. Оскільки це питання надто широке, ми звужуємо пошук і ставимо за мету дослідити інформативні повідомлення як структурну одиницю літописного нарративу з перспективою подальших наукових студій над оповідною структурою *Повісти врем'яних літ*.

Інформативним повідомленням ми називаємо частину оповіді, яка містить короткі відомості про певні події. В його основі – «факт, який викладається лаконічно, одним-двома реченнями і містить у собі часо-просторову інформацію, яка, на думку літописця, заслуговує уваги» [1, с. 135]. Такі повідомлення не характерні для недатованої частини літопису і з'являються у тексті лише тоді, як «начася прозивати Русская земля» [4, с. 26]. Згідно писемного грецького джерела, яким послуговувався літописець і яке згадує у своїй праці, ця подія співпала зі сходом на престол у Цареградї Михайла, тому 6360 рік стає точкою відліку для подальшого розгортання подій, саме від нього «в ряд покладено числа».

В контексті інформативних повідомлень «літописець не стільки оповідач, скільки протоколіст. Він записує і фіксує» [3, 56]. Тут немає розлогих нарративних описів з великою кількістю деталей, міметичного драматизованого письма. «Запис про події вимагає тільки зовнішньої упорядкованості. Документи потребують «підшивки». Такою «підшивкою» літописних записів – документів стала зовнішня форма літописів: сувора хронологічна приуроченість, розбив-

ка всіх записів по роках. Літописець прагне створити «ланцюжок подій», зовнішнім прийомом нанизувати записи в їх суворій хронологічній послідовності» [3, 58]. На документальності інформативних повідомлень наголосив і Петро Білоус: «Представлена історична інформація в цілому має характер емпіричної фактографії, яка полягає в «протокольному» викладі подій, у точності дат, імен, географічних назв, року, місяця і часом навіть дня, коли сталася подія, у перерахуванні осіб, котрі брали участь у якійсь події. У такому сенсі повідомлення можна віднести до документального жанру, який, між іншим, і не передбачає присутності автора – у повідомленні він відсутній, оскільки ставлення до фактів тут жодним чином не відображене» [1, 136]. Однак, попри закономірно витриманий протокольний стиль, інформативні повідомлення різняться між собою структурою та повнотою подієвого наповнення. Так, виділяємо у межах літописного нарративу три типи повідомлень: порожнє, стисле, поширене.

**Порожні повідомлення.** До складу порожнього повідомлення входить лише стала словесна формула та цифрове позначення певного року. Таких повідомлень досить багато у тексті *Повісти врем'яних літ*: «В лѣто 6375» [4, 32], «В лѣто 6484» [4, 122], «В лѣто 6564» [4, 260]. Літописець прагне у хронологічному порядку відтворити історичні події в Русі-Україні, тому кожен рік має бути чітко зафіксований у літописі, навіть якщо у цей період не відбулося жодної події, значимої для автора.

Здавалося б, навіщо залишати порожніми ці «комірки», хіба за рік не відбулося нічого, вартого тексто-

вої фіксації? Однак літописець, аби не відступати від основного ідейного задуму, вносить до літопису лише ті події та факти, які цей задум розкривають, посилюють або доповнюють. Другорядна, випадкова, зайва інформація може “збити читача з істинного шляху” – відволікти від основної ідеї твору. Так, наприклад, у контексті повідомлень про військові походи Олега та Ігоря знаходимо інформацію про одруження останнього з Ольгою. Після цього – ряд порожніх повідомлень: “В лѣто 6412. В лѣто 6513. В лѣто 6414” [4, 42]. Якби літописець заповнив порожні роки фактами з особистого життя Ігоря та Ольги, побутовими подробицями життя в княжому домі, описами стосунків між челяддю та високопоставленими особами, то зрадив би високій ідеї створення літопису – відтворення історичних подій періоду формування та зростання Київської держави, звеличення та піднесення княжого роду. Крім того, кадри особистого та побутового характеру не повинні були заважати у створенні високих історичних та політичних портретів княжої верхівки. Порожні ж повідомлення, навпаки, відтіняють головну інформацію, роблять її більш значимою, яскравішою.

Попри письмову фіксацію великої кількості подій, багато що залишається поза межами літописної оповіді, і “ця позамежовість в літописній течії історії то так, то інакше дає про себе знати читачеві. Літописець ніби усвідомлює незбагненність усього, що відбувається” [3, 52]. У такому випадку порожні повідомлення виконують функцію інформативно-асоціативних містків, які з’єднують між собою події, описані у літописі, та

події, які не увійшли до його складу, однак так чи інакше пов’язані з ними.

Досить часто літописець залишає порожніми цілі десятиліття: “В лѣто 6396. В лѣто 6397. В лѣто 6398. В лѣто 6399. В лѣто 6400. В лѣто 6401. В лѣто 6402. В лѣто 6403. В лѣто 6404. В лѣто 6405” [4, 36]. Такі широкі “пробіли” більш характерні для першої частини літопису. Цей факт ми пояснюємо більшою темпоральною та емоційною дистанцією між літописцем та історичними подіями. Відомості про минулі часи є для нього інформаційним матеріалом, який складається з безлічі дрібних елементів, з яких він обирає лише ті, що можуть доповнити накреслений в уяві ідейний ескіз. Щодо подій, сучасних літописцеві, то вони набувають в його очах вагомості та актуальності у зв’язку з активною громадянською та релігійною позицією. Тут йому набагато важче “фільтрувати” інформацію, адже кожна подія здається такою, яка от-от може змінити долю держави, тому він часто вдається до відтворення причинно-наслідкової схеми, до філософських суджень, інколи навіть до морально-релігійних настанов та повчань.

**Короткі повідомлення.** Подекуди літописець, за браком інформації про події певного року, або з ідейних міркувань, обмежується лише стислою констатацією факту: “В лѣто 6548. Ярославъ иде на Литву” [4, 242]. Крім цифрового позначення року та сталої словесної формули, вони містять інформацію про одну або дві події. Зазвичай, це згадки про початок княжіння (“В лѣто 6481. И нача княжити Ярополкъ” [4, 120], народження або смерть представників княжого роду («В лѣто 6558. Преставися жена

Ярославля княгини, февраля въ 10" [4, 246]), будівництво храмів ("В лѣто 6553. Заложи Володимиръ святую Софью в Новѣгородѣ" [4, 246]), природні знамення ("В лѣто 6419. Явися звѣзда велика на западѣ, копйнымъ образомъ" [4, 48], та ін. Це ті події, які за значимістю своєю входять до широкого діапазону історичного та релігійного світогляду літописця і не потребують будь-якого додаткового тлумачення. Ці короткі і, великою мірою, замкнуті у собі повідомлення покликані озвучити "мовчазні" періоди киеворуської історії, заповнити інформаційні прогалини подієвим пунктиром, який надає текстові динаміки, підтримує цілісність та системність літописного нарративу.

Події, які містяться в коротких інформативних повідомленнях, часто зовсім не мають між собою зв'язку, вони підібрані хаотично, випадково. На подібне явище, тільки на рівні усього літопису, звертає увагу Дмитрій Ліхачьов: "вирываючи із загального потоку множини подій то той, то інший факт і фіксуючи його в своїх записах, літопис створює враження безмежної кількості подій людської історії, її незбагненности, її величі і богоспрямованости" [3, 51]. Короткі повідомлення залишають відкритим поле для домислів та припущень. Ми можемо лише здогадуватись про історичний та суспільно-політичний контекст зафіксованих у літописі подій, не кажучи вже про подробиці та деталі. Це лише крихти історії, тисячна частка того, що відбувалося у Русі-Україні протягом років, зазначених у цих повідомленнях.

Літопис містить кілька коротких повідомлень із інформацією неподієвого характеру. Наприклад: "В лѣто

6554. В се лѣто бысть тишина велика" [4, 246], або "В лѣто 6537. Мирне лѣто" [4, 236]. Такі повідомлення покликані "працювати" у тексті за принципом контрасту, оскільки на тлі оповідей про численні військові походи, повстання, зміни влади фіксація "тихого" або "мирного" року так чи інакше звертає до себе увагу. Таким чином літописець робить акцент на буремності тих часів, коли мирний стан держави був великою рідкістю, коли основною метою княжої політики було розширення земель, завоювання нових територій, укріплення кордонів, що само собою передбачало постійні військові конфлікти. Зазвичай повідомлення такого типу зустрічаються у контексті оповідей про збройні сутички. Так, наприклад, повідомленню, яке фіксує 6537 рік як мирний, передують оповідь про поділ влади між князями Ярославом та Мстиславом, а вже 6538 рік знаменується війною Ярослава з чуддю, повстаннями на лядській землі. Уведенням до тексту повідомлень такого типу літописець на мить призупиняє оповідь, розводить у часі події, однаково вагомі для історії Русі-України.

**Поширені повідомлення.** До такого типу інформативних повідомлень, крім сталої словесної формули та цифрового позначення певного року, входять також дві або кілька подій, які сталися протягом цього року. Наприклад: "В лѣто 6428. Поставленъ Романъ царемъ въ Грѣцѣхъ. Игоръ же воеваше на Печенѣгы" [4, 62]. Це повідомлення складають дві, здавалося б, абсолютно не пов'язані між собою події. Однак тут слід враховувати історичний контекст. У давньому тексті цим



подіям передує ціла низка відомостей про військові походи князя Ігоря та грецьких царів. Літописець акцентує увагу на києворусько-грецькій темі, опускаючи інші події, залишаючи порожніми цілі десятиліття, оскільки готує читача до важливих подій 6449 року, коли “Иде Игорь на Грѣки” [4, 64]. Це яскрава сторінка в історії Руси-України, оскільки перемога далася русичам нелегко, протистояння проходило в кілька етапів і тривало близько чотирьох років.

Таким чином, поширені повідомлення дозволяють проводити семантичні паралелі між подіями, шукати причинно-наслідкові зв'язки. Це вже не замкнуті у собі повідомлення зі стислим змістом, а відкриті, пов'язані внутрішніми та зовнішніми зв'язками з іншими, ланки єдиного нарративного ланцюжка. Більшість поширених повідомлень складаються з кількох подій, які становлять собою єдине ціле і за своїм змістом претендують на наявність певної історії. Наприклад: “В лѣто 6410. Леонъ царь ная Угры на Болгары. Угре же нашедшее, всю землю Болгарьскую плѣноваху; Семень же увѣдавъ, на Угры възвратися, Угры противу поидоша и побѣдиша Болгары, яко одѣва Семеонъ въ Дерѣстеръ убѣжа” [4, 40]. Це коротка історія про греко-болгарське протистояння, в якому греки, не без допомоги найманців-угрів, отримують перемогу. Розкладемо цю історію на події:

Подія 1. Цар Леон наймає угрів, щоб воювати з болгарами.

Подія 2. Угри захоплюють болгарську землю.

Подія 3. Семеон направляє війська проти угрів.

Подія 4. Угри перемагають болгарське військо.

Подія 5. Семеон тікає до Дерстера.

Увесь матеріал літописець викладає стисло. Він не намагається драматизувати, не налаштовує читача на “показ” подій, натомість робить своєрідний “монтаж”, пришвидшує дію, стискає хронотоп настільки, що наповненість цілого року видається змістом одного дня. Інформація оформлена дієгетично, вона “спресована” в кілька речень і вміщена в одне повідомлення. Така “економія” в літописі цілком виправдана, оскільки інформація про грецько-болгарські відносини вважалася другорядною, такою, що лише дотично стосувалася долі києворуської держави. Однак оминуті цей матеріал літописець не міг, оскільки вся історія його держави пронизана тісними культурними, економічними та політичними зв'язками з цими країнами.

Поширені повідомлення дозволяють літописцеві робити “конспекти”, скорочуючи та пришвидшуючи оповідь, розділяти інформацію на більш та менш вагому, “прокручувати” перед очима читача одні моменти та відтінювати інші, сповільнені, деталізовані, “інсценізовані” для емоційного сприймання читача. Органічною тут видається думка Д. Лихачова з цього приводу: “Літопис – як твір стінопису XI – XII ст., де одна людська фігура більша, інша – менша, будівлі розміщені на другому плані і зменшені до висоти людського плеча, горизонт у одному місці зображений вище, в іншому – нижче, найближчі до глядача предмети зменшені, далекі – збільшені, але в цілому композиція складена продумано і чітко: збільшено най-

більш важливе, зменшено другорядне” [2, 74].

Стала словесна формула – жанровий атрибут літописного стилю, невід’ємний елемент інформативного повідомлення. “В лѣто” – найпоширеніший її різновид: “В лѣто 6579. Воеваша Половци у Ростовца [и] у Неятина” [4, 276], але зустрічаються й інші. Наприклад, “того же лѣта”: “Того же лѣта выгна Всеславъ Святополка ис Полотьска” [4, 276], або “в се же лѣто”: “В се же лѣто волѣхвъ явися у Ростовѣ и погибе” [4, 326]. Знаходимо також вислови: “в се же время” або “в си же времена”: “В си же времена бысть знаменье у небесѣ: яко кругъ бысть посредѣ неба привеликъ” [4, 328]. Альтернативні словесні формули роз’єднують тематично віддалений матеріал в повідомленні одного року, не допускають накладання та сплутування фіксованих подій.

Інформативні повідомлення – це своєрідні конспекти літописця, які він, при потребі, може розширити, доповнити різноманітними деталями, прив’язати зовнішніми причинно-наслідковими зв’язками до котроїсь із міметичних оповідей. Особливістю інформативних повідомлень є протокольність викладу, точність дат, імен, географічних назв, при цьому їх тематична наповненість може бути абсолютно різною – від народжень та смертей осіб княжого роду до військових походів та битв. Нерідкими в тексті є також повідомлення про будівництво храмів, землетруси, посухи або повені. Усе це інформація, яка цікавить літописця як людину активної громадянської та релігійної позиції. Відбір матеріалу для повідо-

млень пов’язаний із ідейно-художнім завданням літописця, який фіксує лише те, що стосується долі його держави. Другорядну інформацію він опускає, надаючи перевагу порожнім повідомленням, які фіксують дати, будують асоціативні містки між подіями, згаданими в літописі та тими, які не ввійшли до його складу.

Інформативні повідомлення як структурна одиниця літописного наративу, виконують ряд важливих функцій. Насамперед, це надання динаміки оповіді за рахунок дієгетичного її оформлення, “стиснення” хронотопу та “монтаж” подій, другорядних, щодо основного задуму твору. Крім того, саме інформативні повідомлення забезпечують “стрункість” хронологічного ряду літопису, заповнюють інформаційним пунктиром порожні, або напівпорожні сторінки, з’єднують між собою розгорнуті міметичні оповіді про державотворчі моменти в історії Русі-України.

## Bibliography and Notes

1. Білоус Петро, *Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3-х томах*, Т. 2: *Художній світ давньої української літератури: Ізборник*, Житомир: Рута 2012, 428 с.
2. Лихачев Д. С., *Избранные работы: В 3-х томах*, Т. 2: *Великое наследие; Смех в Древней Руси: Заметки о русском*, Ленинград: Художественная литература 1987, 496 с.
3. Лихачев Д. С., *Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение*, Москва: Алтейя 1977, 508 с.
4. *Повість времяних літ: Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоукраїнської В. Яременка*, Київ 1990, 558 с.

**Nadiya Morshna**

**DRAMATIC VARIATION OF THE STORY OF SAINT ALEXIUS, MAN OF GOD, IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE 17<sup>th</sup> CENTURY**

The National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Ukraine

**Надія Моршна**

**ДРАМАТУРГІЧНА ОБРОБКА СЮЖЕТУ ПРО СВЯТОГО ОЛЕКСІЯ, ЧОЛОВІКА БОЖОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVII СТ.**

*Abstract:* Drama about St. Alexis incorporated both: elements of the old medieval theater and new school of drama. In different reproductions the dramatic story of Saint Alexis, a Man of God, was staged in all medieval Western European theaters. The article is devoted to the phenomenon of dramatic variation of story of Saint Alexis, Man of God, in the Ukrainian literature of 17<sup>th</sup> century. An attempt is made to define the main mechanisms of plot and image motifs transformations that occur under the influence of the genre canons of drama.

*Keywords:* hagiographical drama, Baroque, morality play, *Drama about St. Alexis*

У різних драматургічних обробках сюжет про Олексія, чоловіка Божого, обійшов сцени всіх середньовічних західноєвропейських театрів. Першою була французька драма. Сюжет про святого входив до циклу *Miracles de Notre Dame* XIV ст. Аскетичне життя святого Олексія найбільше привертало до себе увагу єзуїтів, тому саме в репертуарі єзуїтського шкільного театру цей сюжет став одним із найпопулярніших. У XVII ст. з'являються дві нові французькі драматичні обробки сюжету про Олексія, чоловіка Божого. До цього ж часу належать згадки про постановку п'єси про святого в Італії, там вони супроводжувалися музич-

ним акомпанементом. Видатним зразком римського мистецтва була опера Стефано Лянді *Святий Олексій*, поставлена в театрі Барберіні в 1632 році. Про три німецькі єзуїтські програми драми про святого Олексія XVI ст. повідомляв В. Резанов.

У Києві 1673 року з'явився цілий драматургічний комплекс на честь цього подвижника, який містить п'єсу про святого Олексія, інтермедії до неї і друковану театральну програму, що була видана до сценічної постановки п'єси у стінах Києво-Могилянської колегії в 1674 році. Цей комплекс був створений за сприяння київського царєвого намісника князя Ю. Трубецького. Як подяку

за царську прихильність він замовив драму з назвою, яка б мала викликати приємні для царя асоціації. Присвята цареві найбільш повно відобразилася саме в театральній програмі п'єси, де цар Олександр Михайлович згадується з усією довгою титулатурою.

Анонімна драма *Александръ человек Божий* здавна, від її першої публікації М. Тихонравовим в 1874 році, привертала увагу дослідників. Їх цікавило переважно два питання: жанрова природа п'єси та її залежність від польської драми.

У літературознавстві немає одностайності щодо визначення жанрової природи цієї драми. Містерією цю драму називають М. Тихонравов [15, 3], П. Пекарський [8, 394], І. Стещенко [13, 201]. В. Резанов писав про те, що драма має епічний характер містерії [10, 15], а М. Возняк жанрово визначав її як суміш містерії та єзуїтської драми [3, 178]. М. Петров [9, 187] називав драму про Олександра, чоловіка Божого містерією, вона «хоча і має священний характер, але будучи представлена на публічному діялозі і не маючи безпосереднього стосунку до церковно-богослужбових дій, скоріше могла допустити зіткнення з сучасною дійсністю». А. Веселовській [4, 345] і Р. Козлов [6, 126] визначали драму про святого Олександра як міраклі, на тій підставі, що сюжет п'єси пов'язаний з мотивом Богородиці, а герой переживає преображення. У восьмитомній *Історії української літератури* (1967-1971 рр.) драматичні твори про святих, серед них і драма про Олександра, чоловіка Божого, подано під заголовком міраклі. Людмила Софронова визначала цей текст як мо-

раліте, засноване на агіографічних сюжетах [12, 57]. На нашу думку, ця драма поєднує в собі як риси міраклі, так і мораліте, але тяжіє все ж таки до жанру мораліте. А. Домбровка характеризує мораліте як твір, в якому «wola Boska jest poznawana nie w bezpośrednim objawieniu, nie przez cudo, ale raczej poprzez dialog człowieka z wartościami sakramentalnymi» («воля Божа пізнається не в безпосередньому вияві, не через чудо, але швидше за все через діалог людини з сакральними цінностями» – пол.) [17, 388]. Саме таку ситуацію ми бачимо в п'єсі про святого Олександра, і хоча чудо тут також має місце, але, на нашу думку, воно має зовсім іншу функцію, ніж у міраклі, де воно допомагає позбутися несправедливого покарання або сприяє відпущенню гріхів, зводить нанівець зусилля язичників зашкодити християнину. Чудо в цій драмі засвідчує істинність вибору героя за життя та його статус святого після смерті.

Інше питання, щодо якого також тривала дискусія в літературознавстві і яке досі не розв'язане, – це зв'язок української драми про Олександра з польським діялогом. П. Морозов вважав, що українська драма почасти переписана з польської п'єси [7, 111]. Так само вважав А. Веселовській, який писав, що драма є переробкою одного з польських драматичних переказів легенди, щоправда не вказував якого [4, 343]. М. Возняк робив висновки про те, що драма про Олександра багато в чому відходить від традиційної будови єзуїтських п'єс і цим спростовує її польське походження [3, 178]. В. Адріанова-Перетц, проаналізувавши детально

мову п'єси, переконливо показує належність драми українській, а не польській літературі [1, 178–179]. М. Петров у своєму дослідженні української драматичної літератури XVII–XVIII ст. виокремлює три періоди її розвитку. Драма про Олексія за цією класифікацією належить до першого періоду (1631–1705), який дослідник характеризує «сліпим, рабським наслідуванням польської й особливо польсько-єзуїтської схоластичної драми», позитивною рисою цих драм він вважав «наявність у них місцевих етнографічних та історичних елементів» [9, 67].

З польської бібліографії відомі два діалоги XVII ст. про св. Олексія. К.-В. Войцицький повідомляв про п'єсу, поставлену 6 листопада 1600 р. в Пултуску. Написана вона була частково польською мовою (вступ, зміст всіх п'яти актів, співи), але переважно латиною, у ній особливо наголошується на аскетичних подвигах святого [16, 331]. На жаль ця драма не збереглася, але з тих невеличких уривків, що їх подає К.-В. Войцицький стає зрозумілим, що віршовані розміри не збігалися: в польському варіанті – десятискладник і восьмискладник, в українському – переважно тринадцятискладник. Ян Оконь, окрім пултуської драми 1600 р., писав про ще один діалог про св. Олексія, поставлений у Познані 26 липня 1605 року на міській площі [19, 369]. Але нічого не відомо про друкований варіант цієї драми. У випадку, коли обидві драми не збереглися, досить важко робити якісь припущення щодо їхнього впливу на київську драму. До того ж ці драми були написані переважно латиною, тому численні по-

лонізми у тексті української драми не можуть бути підтвердженням її польського походження. Тут скоріше позначився вплив польськомовного життя Олексія, чоловіка Божого, з *Житій святих* П. Скарги. Така залежність не є чимось незвичайним з огляду на популярність агіографічного збірника П. Скарги на руському терені, що переконливо довів ще М. Гудзій. Але, разом з тим, це не виключає знайомства автора драми з іншими редакціями життя святого. Ще В. Адриянова-Перетц, а услід за нею і В. Резанов, визначали два основних джерела для київської драми – це *Żywot Św. Alexego* Петра Скарги і *Анфологіон* Арсенія Грека (1600 р.) [10, 7]. З редакції *Анфологіона* було майже повністю узятє прозове житіє, що його записує святий у своїй хартії, також ця редакція стала джерелом плачів рідних у 6-му видоку першої дії.

Інші літературознавці досліджували хронотоп драми (дослідження Р. Козлова [6] і Л. Софронової [12]), її формальну структуру – М. Сулима [14]. Драму про святого Олексія згадувала і П. Левін у своєму дослідженні української драми XVII–XVIII ст. Зокрема, вона звертала увагу на походження сцени перевдягання Олексія зі слугами із сюжету про Йосифа та його братів з книги Буття (Бут. 37: 33) [18, 105].

У цій статті ми намагатимемося розкрити специфіку драматичної обробки житійного сюжету про Олексія, чоловіка Божого, механізми трансформації сюжетних та образних мотивів під впливом жанрових канонів драми. З такого ракурсу драма про св. Олексія досі ще не розглядалася.

Спершу звернемося до друкованої театральної програми до п'єси про св. Олексія. Вона проливає світло на місце і час постановки цієї драми, а також на етапи роботи над цим текстом. Л. Сазонова, яка перша опублікувала програму, висуває припущення про причини друку програми: через те, що драма була поставлена на київській сцені за відсутності царя, але князь Трубецької все ж хотів, щоб цар дізнався про цю п'єсу, то 22 лютого 1674 р. у Києві друкується театральна програма, яка мала б стати подарунком до іменин царя 17 березня 1674 року [11, 460]. Варто зазначити, що кількість «видоків» у другій дії у програмі та самій драмі не збігається. Додатковою сценою могла стати прозова вставка з *Анфологіона*, ймовірно, могла бути додана пізніше.

Окрім того, до тексту програми була додана цікава гравюра, на якій Олексій, чоловік Божий, іде за Христом. Обидва несуть хрести: хрест святого Олексія трохи менший за розмірами за хрест Христа. Перетинаючись, два хрести утворюють ще один хрест або ініціал «Х». Гравюру супроводжує текст: «Чѣловек Божий за Чѣловеком и Богом».

За своєю структурою драма складається з прологу, 2 дій і «навершення речі». Вона починається з майстерної паралелі з діями філософа Діогена, який серед білого дня шукав людину зі свічкою і пошуками Божої людини «посреди лукавого вѣка». Святий Олексій і стає тією людиною.

Спочатку на сцені з'являються архангели Рафаїл і Гавриїл, що розмірковують про цноту як найкоротший шлях до Бога. В уста архангела

Гавриїла автор драми вкладає основне мотто драми: «Плоди духовне суть то чада паненские, / Далекo досконалшиe, нежели малженские» [10, 128]. У першій дії драми святий Олексій коротко переповідає всю історію свого життя. Цей прийом відповідав вимогам до шкільної драми на початку повідомляти про основний зміст подальшої драми. Таким чином, подвиг Олексія вже наперед визначений. У такій драмі годі було очікувати на несподівані повороти сюжету, її мета полягала у повчанні та обґрунтування вибору святого.

Одразу за монологом св. Олексія йде сцена, що є одною з ключових у драмі, де відбувається власне боротьба за душу святого чеснот, втілених у алегоричних фігурах Віртусу і «Ніщети убогої» і спокус в образах Юно, Щастя, Фортуни. Детальніше розглянемо другий акт першої дії, де подана сцена в дусі мораліте. Юно наводить такі аргументи на користь світського життя: по-перше, мирське життя дасть «богатства и гонори и роскоши», по-друге, відхід Олексія від світу спричинить страждання його близьких, а по-третє, Олексій як син заможних батьків непристосований до злиднів. Ці аргументи вкладені в уста язичницької богині, а отже від початку – хибні. Таким чином бачимо, що любов до рідні – це така сама спокуса, як багатство або почесті.

Протягом усієї п'єси автор вкладає в уста святого Олексія довгі монологи, де обґрунтовується вибір святим праведного шляху, а також необхідність усім людям уникати світських «розкошів». На справжній філософський диспут перетворюється відповідь святого батькам, де

Олексій пояснює своє небажання одружуватися.

Після розмови з батьками святого Олексія у правильності обраного шляху переконує ще архангел Михаїл, який нагадує про раптовість смерті і те, що вона не шкодує навіть молодих. Слід зазначити особливу роль архангелів у драмі. Окрім традиційних Рафаїла, Гавриїла і Михаїла у виставі з'являється апокрифічний Уриїл, який наказує Олексієві тікати саме в Едесу, а потім виявляє його святість людям. Архангел Михаїл посилає двох ангелів з неба за душею Олексія в момент його смерті. Така опіка над святим Господніх помічників – архангелів, а також заступництва самого Христа, робить цю драму христовоцентричною, на відміну від життя святого, де наголошується особливою опікою Богородиці.

Слідом за цією розмовою йде інтермедія *Іграніє свадби*, яка, на відміну від інтермедій в інших драмах, сюжетно пов'язана з основною дією. Тут діють звичайні для інтермедій персонажі: мужики – і описується цікавий з етнографічної точки зору обряд принесення подарунків на весілля. Ймовірно, у драмі була ще одна інтермедія, яка не збереглася, про це свідчить згадка в кінці першої дії – «ту игралище».

Закінчується драма монологом вже спочилого Олексія, який з небес в оточенні ангелів ще раз засвідчує правильність обраного ним шляху. У так званому «навършении рѣчи» вказується на книжне походження цього сюжету: «поневаж о том есть повѣсть в книгах здавна, – / Есть, признаем, лечь тая не кожному явна, / Особливе тому, хто книг не отворя-

ет / А видѣние паче слуха увѣряет» [10, 187].

До драми вводяться сцени з сюжетами, які були лише коротко позначені у житті. Ймовірно, автор вибирав з життя саме ті видовищні епізоди, які можна було легко показати на сцені. Так, наприклад, значно доповнюється виграшна з драматургічної точки зору сцена з перебиранням святого Олексія у жебрацький одяг. Також згадка про імператора Гонорія у драмі переростає в окрему сценку з його участю, де імператор веде бесіду з боярами.

Драма про святого Олексія зберігає і дидактизм, що обумовлено однією з головних функцій життя. Зокрема, вона містить численні повчальні сентенції, як-то «Бо ежели кто себе пред Богом смиряет, / Той пред очима всегда страх Господень маєт», або ж біблійні цитати, вкладені в уста святого Олексія: «а малженского стану не хочу приймати: / Оженившись, треба женѣ угождати» тощо. У майстерному поєднанні агіографічного сюжету з античними мітологічними фігурами, в алегоризмі п'єси виявляється її бароковість.

На відміну від позірної позаісторичності життя, драма насичена вказівками на конкретні тогочасні історико-культурні обставини. У пролозі згадано про початок воєнних дій з Туреччиною, а завершується п'єса звертанням до царя з побажанням перемоги у боротьбі з турками. Відобразилися тут і деякі реалії Московського царства. Батько святого Олексія – Євфиміян, названий у п'єсі боярином Римським, який воліє, щоб його син «в речи посполитой заробил на славу / Такою, якую я тепер собі маю». У драмі та-

кож з'являються бояри та дяк думний.

Докорінно перебудовується у драмі і система персонажів. По-перше, збільшується, порівняно з житієм, кількість персонажів: з'являються архангели, численні алегоричні фігури. По-друге, змінюється вага і роль окремих персонажів. Так, якщо головним героєм життя був сам святий Олексій, то у драмі на рівних представлені і батьки, і дружина святого. І навіть слуги стають рівноправними персонажами п'єси.

Цікава у цій драмі і зміна мовного реєстру. Якщо текст основної драми написаний переважно українізованим варіантом церковнослов'янської мови з численними полонізмами, у тексті інтермедії відобразилися особливості розмовної мови, то молитви святого («Под твой покров, чистая Дѣво, прибігаю: / Тебе нерушимый столп дѣвства быті знаю»), виголосили ангелів молитов з чину утрені – «Святыи Боже! Святыи крѣпки! Святыи безсмертны! Спаси люди Твоя», а також прозовий текст життя з *Анфологіону* передані в оригіналі церковнослов'янською мовою.

Драма про святого Олексія увібрала в себе як елементи старого середньовічного театру, так і нової шкільної драми. Близькість до середньовічного театру виявляється у самопредставленні персонажів, коли вони вперше з'являються на сцені. Також середньовічному типові відповідав і містеріяльний тип побудови сцени. На сцені було зображено небо, східці з якого вели до землі, де розташовувався будинок Євфиміяна, Едеський храм. На сцені

розміщувалося і пекло, представлене у формі змія.

Вимогам же нового шкільного театру відповідало введення прологу у драму. В. Адріянова-Перетц віднайшла у цій п'єси всі п'ять обов'язкових, згідно з вимогами шкільних піітик, частин драми: prologus, prothasis, epithasis, catastasis, catastrophe [1, 177].

Драма про святого Олексія насичена так званими «ефектами дії» (термін В. Перетца) – прийомами, які привносили динаміку у перебіг драми. До них, наприклад, належала сцена з переодяганням Олексія: лише коротко означена у житті, вона перетворюється на цілу сюжетно завершену сценку у драмі. Численні масові сцени, а також плачі рідні святого Олексія також надавали п'єсі емоційності та видовищності.

Отже, які загальні закономірності сюжетно-образного втілення агіографічного матеріалу у драмі? За рахунок яких доповнень агіографічної лінії житійний сюжет адаптується до драматургічної форми? Перш за все, слід відзначити зміну характеру головного героя. У житті святий Олексій представлений як на іконі, він позбавлений будь-яких людських сумнівів та вагань, він сам обирає свою праведну дорогу до Бога. Олексій же у драмі – це людина з усіма своїми слабостями, за душу якої змагаються добрі та злі сили і врешті добрі перемагають. По – друге, з життя обираються саме ті мотиви і сцени, які найлегше можна було представити на сцені. Чинники внутрішньої боротьби Олексія, чоловіка Божого, персоніфікуються в алегоричних постатях Юно і Щастя, які обіцяють героєві усілякі земні



багатства і розкоші, а також наголошують на стражданнях близьких йому людей, які спричинять його відхід від світу. Різноманітні випробування праведників, розраховані на відхилення святих зі шляху аскези, самозречення, найчастіше просто перераховані у житті, відкривали перспективи їх докладної драматичної розробки, зокрема і в традиціях мораліте, як це сталося у випадку з драмою про святого Олексія, з демонстрацією тимчасового коливання героя між двома можливими шляхами.

### Bibliography and Notes

1. Адрианова Варвара, *Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности*, Петроград 1917, 518 с.

2. Адрианова-Перетц Варвара, *Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII – XVIII ст.*, [у:] *Старинный спектакль в России: Сборник статей*, Ленинград, 1928, с. 7-63.

3. Возняк Михайло, *Стара українська драма і новіші досліді над нею*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, 1912, Т. 112, с. 139–191.

4. Веселовский Алексей, *Старинный театр в Европе*, Москва 1870, 367 с.

5. Какоева Лариса, *Трансформації сюжетів мартирологічного походження в агіографічній драмі*, [у:] «Літературознавчий збірник» 2003, вип. 14, с. 85-93.

6. Козлов Роман, *Художній час і простір в драматургії (на матеріалі української літератури XVII-XVIII ст.)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Кривий Ріг 2005.

7. Морозов Петр, *Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII ст.*, Санкт-Петербург 1888, 390 с.

8. Пекарский Петр, *Наука и литература в России при Петре Великом*, Т. 1, Санкт-Петербург 1862, 578 с.

9. Петров Николай, *Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII-XVIII вв., преимущественно драматическая*, Киев 1911.

10. Резанов Владимир, *Из истории русской драмы. Школьные действия XVII – XVIII вв. и театр иезуитов*, Москва 1910, 344 с.

11. Резанов Володимир, *Драма українська. 1. Старовинний театр український*, Вип. 5: *Драматизовані легенди агіографічні*, Київ 1928, 295 с.

12. Сазонова Людмила, *Театральная программа XVII в. «Алексей человек божий»*, [у:] *Литературная культура России. Раннее Новое время*, Москва 2006, с. 746–754.

13. Софронова Людмила, *Старинный украинский театр*, Москва 1996, 380 с.

14. Стешенко Иван, *Історія української драми. Т. 1.*, Київ 1910, 311 с.

15. Сулима Микола, *Українська драматургія XVII-XVIII ст.*, Київ 2005, 362 с.

16. Тихонравов Николай, *Русские драматические произведения 1672 – 1725 годов*, Т. 1, Санкт-Петербург 1874, 498 с.

17. *Biblioteka starożytna pisarzy polskich, T. VI.* / Wydal Kazimierz Władysław Wójcicki, Warszawa 1844, 347 s.

18. Dąbrowka Andrzej, *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, 672 s.

19. Lewin Paulina, *Drama and Theater at Ukrainian School in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: the Bible as Inspiration of Images, Meanings, Style, and Stage Productions*, [in:] «Harvard Ukrainian Studies» 1984, Vol. 8, No 1-2, p. 93-122.

20. Okon Jan, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, 460 s.

**Yuriy Larin**

**THE GENRE TYPES OF PLUG-STORIES AND THE AUTHOR'S  
INTERPRETATION STRATEGIES IN  
*THE BOOK ABOUT THE UNITED FAITH***

V. Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Юрій Ларін**

**ЖАНРОВІ ТИПИ ВСТАВНИХ НОВЕЛ  
ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ АВТОРА  
*КНИГИ О ВЪРЪЪ ЄДИНОЇ***

*Abstract:* In the this article the author provides the analysis of genres classification of epenthetic novelistic material, which can be found in *The Book About The United Faith*. He identifies Zachariah Kopystensky's interpretative strategies (this treatise is traditionally attributed to him). The article concludes that Zechariah Kopystensky used a standard set of sources for the writing of his work. The author of this article also noticed original and creative models of illustrative material acceptance. In spite of combinative pattern of this work, that fact shows striking artistic talent and personality of Kyiv theologian.

*Keywords:* baroque, genre, polemical literature, plug-story, novel, Ukrainian literature

Питанню жанрової класифікації вставних оповідань у творах ранньої барокової полемічної прози було приділено мало уваги літературознавців. Чи не єдиним науковцем, який за матеріалами українських проповідей другої половини XVII – XVIII століть класифікував вставні оповідання, залишається Володимир Кречотень [14]. Принагідно на жанрову різноманітність вставних оповідань звертали увагу А. Архангельський [3], В. Вомперський [5], М. Грицай [6], М. Грушевський [7], В. Маслюк [17], І. Франко [25] та інші.

У першій половині XVII століття узагальнена система прозових жанрів описувалася у шкільних курсах риторик, однак жоден із цих курсів не зберігся [5]. Достеменно відомо, що за основу для жанрової диференціації творів у школах використовувалася класифікація Арістотеля [5], [17]. Давньогрецький філософ виокремлював два види риторичних прикладів: 1) правдиві, які дійсно мали місце (казуси); 2) вигадані або запозичені з фольклору приклади (фабули) [2].

Взявши за основу теорію Арістотеля та плідно використовуючи по-

рівняння з іншими європейськими літературами, В. Крекотень серед казусів виокремлює новелістичний матеріал, запозичений із церковної та зі світської історії, а також оповідання мішаного церковно-світського змісту. Вставні оповідання церковного змісту дослідник називає легендами; матеріал світського характеру він диференціює на анекдоти, мемуари та апофеми.

Фабули В. Крекотень за персонажами поділяє на раціональні, моральні та мішані. У свою чергу раціональні – на фацеції, міти та казки, моральні – на байки та диспути. За окремий жанр вставних оповідань дослідник вважає параболи [14].

Однак виокремлення жанру параболи виглядає не досить мотивованим. Клясифікація вставних оповідань, яку запропонував В. Крекотень, ґрунтується на походженні сюжету, водночас же параболою виокремлюється як специфічний, не залежний від джерела, спосіб організації текстового матеріалу. Це суперечить загальним засадам поділу. Крім того, деякі сучасні науковці, спираючись на досвід попередників, розглядають параболою як риторичну фігуру думки [11], [13], [17], [23].

Також сьогодні здається некоректним іменувати вставні епізоди церковного змісту легендами, оскільки цей термін підтекстово передбачає наявність вигадки. У монографії В. Крекотень наголошує, що ці конструкції, однак, сприймаються читачами як історичні [14, 94-95]. Тож ми пропонуємо вживати термін “біблійні оповідання”.

Попри все, запропонована В. Крекотнем жанрова клясифікація вставного новелістичного матеріалу в ці-

лому залишається найдокладнішою й найбільше відповідає риторичним схемам, за якими навчався Захарія Копистенський. Її застосування дає змогу з’ясувати особливості індивідуального стилю київського богослова.

Виходячи з клясифікації В. Крекотня, в *Книзі о вѣрѣ единой* можна знайти 108 вставних оповідань. Серед них найбільшу кількість становлять біблійні оповідання, яких у трактаті зустрічається 64 одиниці. Захарія Копистенський використовує всі можливі джерела для запозичення біблійних оповідань – безпосередньо книги Святого Письма (31 одиниця), книги з історії Церкви (24 одиниці), агіографічні тексти (9 одиниць). У більшості оповідань такого типу письменник згадує імена дійових осіб та на марґінесі подає конкретні посилання на джерело. Але часто біблійні оповідання наведені скорочено, у довільному переказі київського полеміста.

Отжеж кгда́ пришо́лз чѣсз вѣлно́го распѣтїѧ Гѧ́ на́шего Гѧ́ Хѧ́, познѧ́ възлѣ́ ѣ́ посродѣ́ двѣохъ живѣотѣвъз, тѣ́бѣтѣз ѣ́ посродѣ́ рзѣбѣннѣвъз ѡ́ныхъ по(з)нѧ́, же́ Бѣ́з ѣ́тѣз, Слѣ́нцѣ́ ко́кѣмъз помѣ́ркло, ѡ́ тѣ́мнѣтѣ́ вѣ́ла по́ всѣ́й землѣ́ ѡ́ чѧ́са шѣ́с-того́ до́ чѧ́са девѧ́того, землѧ́ тѣ́рзѧ́сѧ́, мѣ́ртѣ́вын ѡ́ грѣ́шѣвъз повѣ́тѧ́ли, ѡ́ ѡ́нын мнѣ́гѣ́н чѣ́да вѣ́ли, ѡ́ко́ Сѣ́лѣ́ свѣ́дчѣтѣ́з [12, 61].

Захарія Копистенський, хоч і менш активно, використовує вставний матеріал світського змісту. Зокрема, анекдоти – “короткі оповідання про характерні епізоди та повчальні випадки з життя видатних історичних діячів, дуже популярні в європейських літературах” [14, 100]. Оповідань такого

типу в *Книзі о вѣрь единой* зустрічається тільки три. Обмеженість використання анекдотів можна пояснити тематикою трактату, його богословською, а не світською спрямованістю. Анекдоти Захарія Копистенський запозичує з історичних книг.

А Арїѣства оучїтеле чѣдлами на-  
вѣки своѣи не потвердїли, и ѡвшемъ  
завѣтѣженѣ, и на Свѣвѣра(х) поконанѣ,  
на конѣцѣ плакки по(м)сты ѿносіли,  
яко Арциминїстѣ(р) Арїї розпѣкля сѣ и  
внѣтрїности зъ него всѣ вышли, яко Іудѣ  
здрѣици. Прѣто тѣды Арїанѣ ѡбѣчтѣсѣ, а  
на поменѣны(х) Сѣты(х) ѿцѣмъ выкладѣхъ  
полагѣице [12, кн̄-ї, д̄].

Світських оповідань-історій, так званих меморабол, у *Книзі о вѣрь единой* можна знайти 14. У них переважно зображаються не підтвержені документально події. Однак письменник часто залишає точні імена дійових осіб, назву локації. При тому посилення в них звучать розмиті або взагалі відсутні. Це пояснюється тим, що оповідання такого типу найчастіше побутують в усній формі. У мемораболах персонажами найчастіше виступають можновладці, церковні ієрархи, в центрі уваги – їхні похвальні, несподівані, однак правдоподібні вчинки, що мають значення для великої кількості людей. У оповіданнях-мемораболах переважає історико-героїчна тематика.

Потомъ вкїлькѣ лѣ(т), кгдаѣ Цѣркъ  
Константинѣ шѣдши зъ вѣйскомъ, ѡблѣглѣ  
мѣсто вїзантїю, которѣе былѣ зѣвѣдѣвалѣ  
вїнъ Цѣркъ, за днїи Манасїи Цѣркъ Жндѣвского,  
оутрѣтилѣ двѣ штѣврмы: вѣ  
пѣрвомъ повїнто ѣмѣ людѣ двѣ тїсѣчнѣ,  
а оутрѣго(м) тры. И кгдаѣ ѡто(м)  
размышлѣ(л) и фараговѣлѣсѣ, шѣлѣ на  
молинтѣвѣ вѣчѣрнюю, и слышалѣ голѣсѣ: При-

зовї ма вѣ дѣнь смѣткѣ твоѣого, и помогѣ  
ти, и прослѣвїши мене [12, кн̄ паг. 2].

Мемораболи не вельми поширені в *Книзі о вѣрь единой* передусім тому, що автор, спираючись на традицію, мав наводити авторитетні та якнайширше визнані джерела, а не усні перекази.

У апофегмі як жанровому різновиді анекдотів “наводяться знамениті висловлення, влучні репліки та відповіді, дотепні і часто зухвали витівки славетних мудреців, філософів, мистців і просто розумних, гострих на язик і швидких на пустощі людей” [14, 106]. Дійові особи в оповіданнях такого типу – уславлені мудреці, філософи, іноді царі. Персонаж апофегми завдяки своїй сміливості, дотепності, оригінальності та непередбачуваності успішно виконує поставлене завдання, відповідає на запитання, триумфально виходить із складної ситуації тощо. У *Книзі о вѣрь единой* можна знайти дві апофегми.

До пожнѣанѣ Прѣтѣхъ тѣаннѣ маємо  
прїкладѣ зѣвѣннѣй Захѣѣ Архімѣтнїка:  
тѣой вѣвѣ(м) жаданїе маїючи вїдѣтнѣ  
Гѣа, влѣзѣ на дерево, абы его мѣглѣ  
ѡбѣчннѣ, и завѣланы(и) ѿ Гѣа злѣ(з),  
и принѣлѣ его вѣ дѣомъ своѣи. гдѣ ста-  
нѣвши прѣ Гѣомъ, половнѣцѣ маѣтнѣос-  
ти оутѣвннѣмъ дѣлѣ, и спѣвѣдѣлѣсѣ, и  
їстнѣлѣсѣ и дѣсѣ(т) чннн(л), чѣорѣко на-  
горѣжѣннѣ тѣ(м) котѣорѣ(х) оуткрѣвнн(л)  
и оутшѣкѣднн(л) [12, тѣї].

Мала кількість апофегм пояснюється серйозністю теми та апологетично-полемічним характером твору київського письменника. Зважаючи на обмежене використання вставних оповідань такого типу, можна припустити, що Захарія Копистенський не був знайомий із поширеною в Речі Посполитій наприкінці XVI – на по-

чатку XVII століть збіркою *Апофегми* Миколая Рея та іншими подібними зібраннями творів.

Оповідання проміжного між церковними та світськими типу в *Книзі о вѣрѣ единой* не зустрічаються.

У той же час у трактаті Захарії Копистенського зустрічаються не всі жанрові різновиди фабул. У *Книзі о вѣрѣ единой* можна знайти 4 фацеції, 9 казок, 8 диспутів та 5 байок. Натомість у трактаті не зустрічається жодного міту, апологу та мішаного типу фабули.

Сюжет фацецій у Захарії Копистенського реалістичний, однак не історичний, персонаж зазвичай узагальнений, герой – проста, невідома людина. На передній план висувається філософська тематика. Таке оповідання найчастіше побутує в усній формі, відповідно запозичується без якогось точного посилання на маргінесі.

Єдинѣ ты(ж) поганѣи ѡбночлѣговѡлѣхлѣ  
къ поганско(м) Костелѣ, ѡ козничлѣ, ѡко-  
то на пѣстѡмѣ мѣсци, оубрѡнахлѣ  
знаменіемѣ крѣта, ѡнѣ слыхлѣх ѡ  
Христіанѣ же великѡю мѡцѣ мѡетѣ крѣтѣ  
протѣи вѣрѣмѣ наѣздѡмѣ протѣи(м).  
Нѡчи тѣды ѡнои видѣхлѣх великое вѣрзо  
згромаженіе діаволхлѣх, гдѣ прѣ кнѣземѣ  
своимѣ повѣдѡли свои злыи спрѡбы. ѡ  
кдѣи єдному ѡ нѣх приказѡно ѡ ѡного  
кнѣзѣ посмотрѣти хтѡбыто лежалѣ, ѡ  
смѣ(л) сл(м) къ Костелѣ ѡномѣ почнѣ-  
ти: пристѣпѣвши влѣнѣи діаволѣ, ѡ по-  
знакши ѡного члѣка знаменіемѣ крѣтнимѣ  
оубрѡеного быти, зѡра(з) зъ велики(м)  
крыко(м) ѡстѣпѣвши закола(л): Начиніе  
прѡбное, ѡле замѣчѡтованѡе, тѡетѣ  
крѣтѡмѣ знаменанѡе: ѡнѣ влѣчѣтѣи кон вѣкры  
бы(л) прѡженѣ, прѣстрѡшнымѣ єднакѣ  
крѣтѡмѣ знаменанѣи. Натѣхлѣмѣстѣ вѣлѣ  
ѡнаѣ нечѣстѣи(х) дѣхлѣ тѣрѣвѣ нахштѡлтѣ  
дымѣ зчѣзнѣла [12, б.д.–п. паг. 2].

Казки дуже близькі до меморабол, однак у них, незважаючи на певну схожість, зображається не подвиг історичної особи, а чудесна пригода, яка з нею відбувається. Найчастіше Захарія Копистенський використовує відомі сюжети й, наводячи казки, посилається на конкретні джерела, зокрема на історичні книги Цезаря Баронія та Евсевія Кесарійського.

Кдѣи Ппѡдѣиконѣ Тарейнѣи неслѣ  
тѣи(х), поганѡмѣ пытѡи(х) єго не  
оуказѡлѣх ѡны(х), вѣтѣ ѡнѣ до оумѣртѣ,  
ѡ розвѣрѡи єго нечѡго найти не  
могли [12, с.м.д.].

У казках найчастіше зображаються чудесні події. Їхніми джерелами також можуть бути збірники житій, які, безперечно, мав у своєму розпорядженні Захарія Копистенський [16].

У байках та диспутах, що їх можна знайти у трактаті київського богослова, персонажами є виключно люди. Примітно також, що в *Книзі о вѣрѣ единой* немає жодного діалогу між такими абстрактними поняттями як Совесть і Безсоромність, Віра та Сумнів, що часто зустрічаються в проповідях Антонія Радивіловського [14].

Усі вставні оповідання в *Книзі о вѣрѣ единой* Захарія Копистенський запозичив із друкованих або рукописних джерел чи усних переказів. Сам автор трактату часто взагалі не посилається на першоджерело, а коли робить посилання, то не завжди вказує назву та редакцію твору. Це значно обмежує можливість встановлення архетипного тексту та проведення порівняльного аналізу вставних епізодів. Можемо тільки припускати, якими книгами користувався Захарія Копистенський.

Загалом усі джерела твору можна розподілити на релігійні, світські та змішані.

До перших належить Святе Письмо (найімовірніше, Захарія Копистенський використовував Острозьку Біблію, звіряючи її переклад із виданням Біблії о. Якуба Вуека [15]), твори з історії Церкви, зокрема Йосифа Флавія, Євсевія Кесарійського, Іоана Зонари, Никифора Каліста Ксанфопула, Бартоломео Платіни, Олександра Гваньїні, твори Мартина Кромера, Цезаря Баронія, а також агіографічна література, зокрема *Синайський патерик*:

В Книзѣ ты(ж) названоу Дѣмоніонѣ Іоанна Мѡсѣа, Софронію Патриарсѣ Іерлімскомѣ вѣрѣноу пишеть, ѿже еретикій Сакраментѣ ѣ до свѣченію пре(з) єдиноу Стѡлпника, вѡженый ѣ кипѣчій горнецѣ роспѣтѣнъ ѣ ѣ невѣтѣ прише(л). Я Православны(х) потто(м) такъ же ѣ кипѣчій горнецѣ вѡженый, ѣ зѣра(з) ѡнѣ горне(ц) застѣнѣ(л), ѣ гѣйна причащеніа преѣла цѣла, ѣнѣ мѡкроу ѣ стѣла [12, с.мн–с.м.д.].

Світських сюжетів у творі Захарії Копистенського набагато менше. Їх автор трактату, найімовірніше, запозичує з книг моралістичного, історичного змісту, а також із рукописних збірок проповідей, які на той час дуже були розповсюджені [19]. У *Книзі о вѣрѣ единой* поруч із вставними оповіданнями світської тематики зустрічаються посилання тільки на книги з історії Церкви.

На думку В. Кречотня, письменник XVII століття, добираючи приклади на світську тематику, міг користуватися збірками європейських проповідників, зокрема Іоана Верденського *Спи спокійно*, Меффрета *Сад царици* (1443 – 1447 рр.), Йогана Героль-

та *Повчальні проповіді* та *Проповіді про час і святих* (1435 – 1440 роки) та інших проповідників. “Книжка Меффрета, яка вперше вийшла у світ протягом 1443 – 1447 рр. (трьома частинами), користувалася такою голосною славою в християнському світі, що 1652 року навіть в ортодоксально-православній Росії царським указом було звелено київському ченцеві Арсенію Сатановському перекласти її з латинської мови на церковнослов’янську”, – наголошує дослідник [14, 67].

Сюжети байок Захарія Копистенський міг запозичити зі збірника переробок байок Езопа, який видав у 1600 році німецький книжник Іоахим Камераріус.

Більшість із цих джерел на сьогодні є недоступними.

Водночас, хоч київський полеміст і використав традиційний набір літературних джерел і жанрова різноманітність не виходить за межі шкільних клясифікацій, все ж інтерпретаційні стратегії Захарії Копистенського оригінальні. Серед способів засвоєння вставного новелістичного матеріалу можна виокремити:

1) дослівне відтворення. Насамперед це стосується цитат із канонічних книг Святого Письма. Інтерпретувати та бодай найменше вербально модифікувати їх письменник не наважувався.

*Книга о вірі единой* (1619 рік)

Изыдетъ старѣишина, ѡбы вѣлѣ ѣ Кни(з)етво въ Іѣлн, ѿсѣ же ѿго ѡ поча(т)кѣ днѣи вѣчныхъ (Мнѣ. 5:1) [12, лѣ].

*Острозька Біблія* (1581 рік)

Изыдетъ (старѣишина) ѡко вѣтѣи въ Кни(з)етво въ Іѣлн, ѿсѣодн (же) ѿго ѿсѣодн днѣи вѣчныхъ (Мнѣ. 5:1) [4, 1410].

2) близький до тексту першоджерела переказ матеріалу зі збереженням імен персонажів та зі збереженням фактів. При цьому письменник залишає незмінною пряму мову дійових осіб. Полеміст довільно скорочує значний за обсягом текст, подаючи на маргінесі точне посилання. Потрібно також зазначити, що Захарія Копистенський міг використовувати книги, які вже були переказами та неточними перекладами з латини, грецької чи німецької мов. Тому така трансформація первинного тексту фактично могла робитися й іншим автором.

*Книга о вірі единой (1619 рік)*

И́кобы дръггій нѣлкій Бѣговидецъ Моуѣсей Бѣописанный тавліци ѿ Бѣа принаѣши, и не покарѣючимъся людемъ показовалъ, ѡбы вжды ты(м) мѡган и҃хъ привестн, ѡбы ѿложнши затврдѣлостъ срѣца. не ѿстѣпѣли Бѣа [12, р.м.д.]. (Вих. 34:29)

*Острозька Біблія (1581 рік)*

И вѣ тамо моуѣсн предъ гмѣ, м, днн, и, м, нощн, хліба не ѣдѣн, ни воды пѣа, и взписѣ (моуѣсн) [вх доцѣтѣ словеса ѣн] закѣта, і, словеса. Схрѡдѣцѣ моуѣсн съ горы [сннѣскн], и ѡвѣ доцѣтѣ рѣкѣ (вѣтѣта) моуѣсннѣ. Схрѡдѣцѣ же ѣмѣ съ горы, моуѣсн же не вѣдѣше, ѡко прослѣвнѣ ѡвлѣчѣе плѡтн лица ѣго [4, 156].

3) скорочення прикладу зі зміною, відкиданням чи додаванням певних деталей сюжету, зміною словоформ. Передусім так запозичуються вставні епізоди агіографічного змісту. У більшості випадків точно встановити, які книга чи рукопис були першоджерелом, неможливо, оскільки велика кількість рукописних Четвѣх Міней та патериків зустрічається на початку XVII століття в Києві [7]. Захарія Копистенський міг компіювати сюжети окремого життя, про які дізнався з різних спис-

ків, та, об'єднавши їх в одну вставну новелу, включити до своєї *Книги о вѣрѣ единой*:

И Іоаннъ Евѣлиста, ѡко свѣчнтъ оученикъ ѣго Прѡхоръ, котѡрый и Евѣліе Іоанново(м), и Апѡкѡлѣисъ написѣ(л). Тѡтѣже выпнѣсѣючн житѣе оучнтѣла своѣго Іоанна Евѣлиста, и то тѣмъ докладѣетъ, же кды Іоаннъ Евѣлиста крѣтн(л) крѣтаннча Мирѡнова, тѣды крѣтнѣл, мѡвнтъ, ѣго, вх и мѣ ѣднносѣцннѣ Трѣца. Тѣкѣже и кды ѡфѣрѡвннѣка погѣннѣкого, и҃зъ сѣномъ ѣго крѣтнѣл. И ты(ж), кды ѣднѡй невѣстѣтѣ сѣна оуздѡрѡвннѣши, шѡлѣ вѣ дѡмъ ѣго, и вѣтѣхъ котѡрын бѣлн вѣ дѡмѣ тѡмъ, тѣкѣ тѣмъ пнше(т), и҃жъ, крѣтнѣл и҃хъ вх и мѣ ѣднносѣцннѣ Трѣца [12, г].

4) заміна етичної інтерпретації прикладу на власне тлумачення. Найхарактернішим прикладом такої інтерпретаційної стратегії є значне за обсягом вставне оповідання про перебіг і підсумки Ферраро-Флорентійського собору. Захарія Копистенський на сторінках *Книги о вѣрѣ единой* постулює власну концепцію унії.

Зокрема, київський письменник, не наводячи конкретної книги як джерела, але посилаючись на "писаря Флорентійського собору" [12, р.жѣ], наголошує, що на церковному з'їзді православні богослови нібито переконали католицьких у тому, що Святий Дух походить тільки від Отця, й, відповідно, не прийняли «Filioque». Захарія Копистенський також стверджує, що на соборі було ухвалене рішення приймати причастя під двома видами, причому з квасним хлібом, не визнавати чистилища, примату папи римського, "и и҃ныи нѡвыи ѡвѣрѣды и дрѣзновѣннѣ впрѡвѣженннѣ нѡво вѣ Кѡстѣѡлѣ, не принаѣлн" [12, р.жѣ].

Нача́лства на́ всією́ Цркви́ю́ Бже́ю́ Еписко́пови Рн(м)ско́мъ не призна́ли и́ не по́стѣпѣли [12, р. 21].

При цьому абсолютно однозначно відомо з постанови собору, що православні, зберігши обряд, визнали примат папи Римського [8; 26].

Очевидно, Захарія Копистенський, відстоюючи антиунійну позицію, намагається утвердити власну тенденційну версію Ферраро-Флорентійського собору, а відтак довести неправомірність Берестейської церковної унії на українських землях. Письменник використовує цю концепцію з полемічною метою.

Отже, Захарія Копистенський у *Книзі о вѣрь единой* для ілюстрації своїх тез використав велику кількість вставних прозових оповідань. Широке коло джерел, із яких ці вставні конструкції були запозичені, унаочнює освіченість автора трактату та підтверджує значний обсяг бібліотеки Києво-Печерської лаври. Крім цього, письменник вільно трансформує сюжети вставного новелістичного матеріалу, у тому числі взяті зі Святого Письма. Таке сміливе поводження з художнім матеріалом засвідчує істотні зміни розуміння авторства в українській літературі початку XVII століття. Інтерпретаційні стратегії київського полеміста відображають процес становлення полемічного дискурсу та пошуку власної, оригінальної моделі творення аргументаційної бази трактату. Таким чином, обширний комплекс використаних у апологетичному трактаті книг та нешаблонні й нестандартні моделі засвоєння ілюстративного матеріалу дають можливість говорити про Захарію Копистенського як письменника, твори якого, попри традиційну

компілятивність, виявляють риси самобутнього художнього таланту та яскравої індивідуальності мислителя.

### Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергей, *Собрание сочинений*, Т. 3: *София – Логос: Словарь*, Київ: Дух і Літера 2006, 912 с.

2. Аристотель. *Риторика. Поэтика*, Москва: Лабиринт 2000, 224 с., («Греческая классика»).

3. Архангельский А. С., *Очерки из истории западно-русской литературы XVI–XVII вв.: Борьба с католичеством и западно-русская литература конца XVI – перв. пол. XVII в.*: Т. 1-2., Москва 1888, 138 с., Приложение: *Очерки из истории западно-русской литературы XVI–XVII вв.: Борьба с католичеством и западно-русская литература конца XVI – перв. пол. XVII в.*, 166 с.

4. Биклія сирѣ(ч) кни́гы вѣтхого и́новъго за́вѣта по́мъзкѣ́ словенскѣ́. Оутрог \* р. в. / Опрацював та підготував до друку ермн. архимандрит др. Рафаїл (Роман Торконяк), Львів: Мастіг 2006, 1957 с.

5. Вомперский В. П., *Риторика в России XVII – XVIII вв.* / Ред. Н. И. Толстой, Москва: Наука 1988, 180 с.

6. Грицай Михайло. *Давня українська проза: Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків XVI – початку XVIII ст.*, Київ: Вища школа 1975, 151 с.

7. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*: В 6 томах, 9 книгах, Т. 6, Кн. 1: *Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст.*, Київ: Либідь 1996, 262 с., (Бібліотека «Літературні пам'ятки України»).

8. Гудзяк Борис, *Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії* / Пер. з англ. Марії Габлевич, Львів: Інститут історії Церкви Львів-



ської богословської академії 2000, XVI+426 с.

9. *Діалог культур: Святе письмо в українських пам'ятках*, Київ 1994, 359 с.

10. Ісаєвич Ярослав, *Джерела з історії української культури доби феодалізму [XVI – XVIII ст.]* / Ред. Ю. Сливка, Київ: Наукова думка 1972, 144 с.

11. Кашета Юлія, *Засоби передачі слов'яноруського синтаксису у «протій» мові варіанта Мелетія Смотрицького (риторичний аспект): дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.02 «Українська мова», Харків 2007, 221 с.*

12. Книга Ѡ вѣрѣ единой, свѣой, соборной, аптской Цркве. котораи покровдокъ Цркве вехудней поддѣтъся, [Київ]: [Друкарня Лаври] 1619 – 1620, [4], 317, 308 с.

13. Корольков В. И., *К теории фигур*, [в:] *Сборник научных трудов Московского государственного педагогического института иностранных языков*, Вып. 78, Москва, 1974, с. 60–93.

14. Крекотень Володимир, *Оповідання Антонія Радивіловського: З історії української новелістики XVII ст.* / Ред. О. Мишанич, Київ: Наукова думка 1983, 408 с.

15. Крекотень Володимир, *Українська барокова проза*, [у:] *Українське Бароко*, Т. 1, Харків: Акта 2004, 635 с.

16. Ларін Юрій, *Що читали книжники епохи бароко: зі спостережень над джерельною базою Книга о вірі единой*, [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей, Вип. XXVI, Ч. 1, Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет 2012, с. 79–88.

17. Маслюк Віталій, *Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні* / Ред. О. Мишанич, Київ: Наукова думка 1983, 236 с., (До IX Міжнародного з'їзду славістів).

18. Пшеничний Євген, *Захарія Копистенський. Життя і творчість:*

автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01 «Українська література», Київ, 1994, 17 с.

19. *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI – XIII вв.* / Ред. С. О. Шмидт, Москва: Наука 1984, 406 с.

20. Сивокінь Григорій, *Давні українські поетики* / Ред. Леонід Ушкалов, Харків: Акта 2001, 168 с., (Серія «Харківська школа»).

21. Софронова Людмила, *Культура сквозь призму поезики*, Москва: Языки славянских культур 2006, 832 с., (Studia philologia).

22. Софронова Людмила, *Старинный украинский театр* / Ред. С. Е. Князьков, Москва: РОССПЭН 1996, 352 с.

23. Стратий Я., Литвинов В., Андрушко В., *Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могиланской академии* / Ред. В. Ничик, Київ: Наукова думка 1982, 348 с.

24. Сумцов Миколай, *К истории южно-русской литературы XVII в.*, Киев 1884, 86 с., (Оттиск из мартовской книжки журнала “Киевская старина” 1884 г.).

25. Франко Іван, *Література XVII в.: Полеміка проти унії (Рогатинець, Смотрицький, Копистенський, Філіпович, Пелагія Гегевичівна, Гальшка Гулевичівна*, [у:] *Idem, Твори: У 50 томах*, Т. 40, Київ 1983, с. 248–273.

26. Шевченко Віталій, *Православно-католицька полеміка та проблеми унійності в житті Русь-України доберетейського періоду*, Київ: Преса України 2001, 414 с.

27. *Biblia to iest księgi starego u nowego testamentv. Przez D. Iakvba Wvyka z Wągrowca*, Kraków: Drukarnia Łazarzowa 1599, 1584 s.

28. *Lev Krevza's Obrona iednosci cerkiewney and Zaharija Kopystens'kyj's Palinodija* / Editor-in-chief O. Pritsak; Introduction by O. Pritsak, B. Struminsky, Harvard: HURI 1987, 596 p.

**Nataliya Levchenko**

**BIBLICAL HERMENEUTICS AS A STRUCTURAL DOMINANT POETIC IN  
WORKS OF DANYLO TUPTALO**

Hryhoriy Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine

**Наталія Левченко**

**БІБЛІЙНА ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК СТРУКТУРНА ДОМІНАНТА ПОЕТИКИ  
ТВОРІВ ДАНИЛА ТУПТАЛА**

*Abstract:* It's indicated that Ukrainian literature in XVII – XVIII had a religious disposition. Style of interpretation of works for the most part was conditioned by metaphysical and own theological problems, the same as and by Christian rites. The Bible celebrated strong and manifold influence on creation of Ukrainian baroque writers. Therefore, interpreting the Bible texts Ukrainian baroque writers used traditional methods of the Bible exegesis. As an example of applying four-senses, but according to Bible hermeneutics the dissertation considers the prose of Danylo Tuptalo. The research is devoted to the study archetype of figure, sign and symbol in prose by D. Tuptalo. The writer created an original system of meanings the figures, signs and symbols. The author regards Antique, Ukrainian culture and principle of Bible hermeneutics as sources of meanings.

*Keywords:* Danylo Tuptalo, Ukrainian baroque prose, biblical hermeneutic

Українські барокові письменники зверталися до високого й непохитного авторитету Біблії з метою досягнення більшої переконливості у формі й змісті зображуваних картин дійсності. Святе Письмо впливало на формування жанрової системи, ідейно-тематичної основи, художньо-образних категорій, морально-філософської спрямованості літературних творів, тому входження біблійної герменевтики в структуру поезики українських барокових текстів є закономірним.

В українській бароковій прозі прижилася чотирисенсова біблійна герменевтика, яка сформувалася на основі

синтезу східної та західної екзегетичної практики і влилася в річище барокового стилю.

Важливість інтерпретації Біблії як складника поезики української барокової прози можна усвідомити, лише докладно вивчивши особливості розвитку барокової літератури та етимологію біблійної герменевтики.

Перші герменевтичні методики виникли внаслідок потреби тлумачення літературних, релігійних, філософських, історичних та юридичних текстів ще в Стародавній Греції. Окремі герменевтичні прийоми застосовувались у зв'язку з необхідністю тлумачення

чення поем Гомера: його мова з часом стала незрозумілою для нащадків. “Антична культура спричинилася до перших спроб теоретичного осмислення процесу інтерпретації текстів, що не виходили за рамки філології” [2, 23].

Та життя не стоїть на місці – з плином історії людства змінюються цивілізації, суспільства, культури, світобачення і навіть релігії. На зміну поганському багатобожжю прийшов монотеїзм юдео-християнства, який виключав будь-яку думку про існування іншого бога.

Всі питання, які в античні часи висвітлював Гермес, із приходом християнства повинна була з'ясувати Біблія. Вона вважалася Словом Божим, витонченим і незрозумілим для звичайних смертних. Так і виникла потреба в теоретичній моделі, яка б задовольняла необхідність тлумачення Святого Письма. Такою моделлю стала біблійна герменевтика – наука про правила знаходження правдивого сенсу Святого Письма та викладання істинного розуміння Слова Божого народу.

Християнство стало сприятливим ґрунтом для розвитку герменевтики з огляду на те, що теоретичне осмислення методів інтерпретації стимулювалося потребами тлумачення текстів Святого Письма.

Взявши за основу методу античної філологічної герменевтики, біблійна герменевтика внесла власні корективи в її структуру шляхом зміни предмета тлумачення. Інтерпретація художніх текстів мала вільний характер, що ж до інтерпретації текстів Святого Письма, то велося зіставлення наслідків тлумачення, які практично задовольняли здійснення релігійних культів, тому навколо принципів та

методів тлумачення велася гостра боротьба. Однотлумці об'єднувалися в школи та вели полеміку з антиномічними вченнями.

Протягом I – III ст. після Р. Х. виникають два протилежних напрямки екзегези Біблії. Засновником школи апологістів із центром у Александрії був Аристарх. Проблеми, пов'язані з перекладами Біблії на грецьку мову, обумовили заснування Александрійської богословської школи, в основу якої лягло алегоричне тлумачення Святого Письма. Майже одночасно Кратет у Пергамі засновує школу аномалістів, що дотримувалася буквального сенсу Слова Божого [див.: 4].

Як відомо, в Античності не було створено жодної самодостатньої теорії герменевтичного тлумачення – існували лише окремі припущення та схеми різнобічних способів інтерпретації. Тільки у зв'язку з функціонуванням християнства як світової релігії та пов'язаною із цим явищем канонізацією певних біблійних текстів виникла потреба строгого контролю над їхнім тлумаченням. Донесення значення Біблії до широких мас віруючих стимулювало виникнення систематичних герменевтик.

Як практичне мистецтво інтерпретації та спеціальна філологічна дисципліна, герменевтика продовжує функціонувати в більш пізні часи, щоправда змінивши свою форму та принципи тлумачення на користь теології. Виникає *Hermeneutica Sacra*, основним завданням якої було канонічне тлумачення біблійних текстів, що повинно було точно збігатися з установленими Церквою канонами. Отже, богослови та ченці, які, в основному, і були письменниками, почали відігравати роль давнього Гермеса. Теорія та методо-

логія тлумачення біблійних текстів стали основоположними моментами мисленневих систем отців Церкви, які започаткували біблійну герменевтику.

Прихильники Антіохійської школи пояснювали тексти тільки на основі граматично-історичних принципів. Так, наприклад, Теодор у Пісні пісень вбачав лише весільний спів, а в книзі Йова – лише поетичне вираження історичного переказу. Він не припускав подвійного смислу текстів, а лише вищий зв'язок між подіями.

Латинський апологет Тертуліян вважав ворожими християнству будь-які філософські школи. Він заперечував можливість алегоричної екзегези, надаючи перевагу буквальному тлумаченню, навіть якщо воно суперечить елементарним законам логіки.

Українським письменникам уникнути категоричності в тлумаченні Святого Письма допомогла запозичена у західної католицької традиції чотирисенсова метода герменевтики. Зануреність української барокової літератури в біблійну тканину викликала її парафразний характер і створила умову розповсюдження чотирисенсової герменевтики на аналіз художнього тексту.

Littera gesta docet;  
quid credas, allegoria;  
Moralis quid agas;  
quo tendas, anagogia.

Ця почвірна інтерпретація – дослівна, алегорична, моральна і анагогічна (есхатологічна) – дала поштовх рівному розумінню середньовічних літературних текстів, літургійної поезії тих часів... почвірна алегорія належить як до Біблії й теології, так і до поезії” [23, 10].

Такої методи дотримувалась більшість українських барокових письмен-

ників, серед яких називаємо і Данила Туптала. Згідно з нею:

1. буквальний сенс передбачає пряме прочитання Біблії;
2. алегоричний – розкриває поняття, у які людина повинна вірити;
3. анагогічний – втілює сподівання людей на потойбічне життя;
4. моральний – викладає закони, якими людина повинна керуватися в земному житті.

Здебільшого, українські письменники XVII – XVIII віків “правлять про буквальний і таємничий «розуми» Біблії” [17, 24]. Данила Туптало, зокрема, вважав, що прихований зміст Біблії “раздѣляется на различные толкованій образы, а именно на три, аже греческим языком глаголются: аллигоріа, анагоги, тропологіа”, згідно з трьома “вогословскими” цнотами – вірою, надією та любов'ю: “Аллигоріа соглашетъ вѣрѣ, анагоги – надеждѣ, тропологіа – любви” [14, арк. 157].

Коментуючи алегоричний, анагогічний і тропологічний сенси біблійної герменевтики, Данила Туптало зазначав наступне: „Аллигоріа – реченіє греческое, славенским языком ... глаголется иносказаніє, – есть же образ толкованіа, знаменю в Писаніи Святгом, кромѣ писменнаго развѣма, нѣчто ино, прилично вѣрѣ или Церкви воюющей на земли ... Анагоги – реченіє греческое, аще и недобно есть ко переводѣ на язык славенский, обаче может славенски речися «вышній развѣм»”. «Есть же образ толкованіа, знаменю в Писаніи Святгом, кромѣ писменнаго развѣма, ино нѣчто, прилично жизни вѣчной, ея же чаем, или Церкви в вышних торжествующей, к ней же прейти желаем и надѣемся». Тропологіа – реченіє греческое, сказуется “правокъ человеческихъ доброє обвѣненіє”. Есть же, также и аллигоріа, иносказаніє, о ином глаголющее, ино же развѣмлющее, развѣ о том

разніть вѣдѣт, іако алангоріа вѣдѣдѣт о тѣхъ, іаже свѣтъ вѣры и ратѣвѣнїи Церкви, тропологіа же о нравахъ. Сей толкованїи образъ знаменѣт в Писанїи Святѣмъ, кромѣ письменнаго разѣма, ино нѣчто, приличное исправленїю человекѣкомѣ и добродѣтельномѣ житїю...” [14, арк. 158–158 зв.].

Відправною точкою будь-якого сенсу тлумачення Святого Письма залишався буквальный сенс з огляду на те, що до нього не потрібно було прилаштовувати жодної хитрої системи інтерпретації тексту, окрім граматичних та риторичних універсалій. Іоаннікій Галатовський, розрізняючи сенси біблійної герменевтики, заявляв: “Сенс лѣтеральный – єст ясний, во так написано письмо, так і разѣмѣем. Сенс zaś моральный, аллегоричный і анагогичный єст закрытым...” [3, арк. 41 зв.].

Буквальний сенс має ще цілу низку окреслень “блжсний”, “истинный”, “исторический”, “исторический”, “лѣтеральный”, “письменный”, “повѣствовательный”, “протый”, “свѣтлый”, “тѣлесный”, “удоворазмный”, “вразумительный”, “ясственный”, “ясный”, “litteralis”, а таємний називається також “духовный”, “закрытый”, “нравственный”, “містический”, “неясный”, “образительный”, “одмѣнный”, “параволочный”, “покровенный”, “прикровенный”, “пророцкий”, “таинственный”, “фѣлѣратный”, “mysticus” [20, 20].

Першочерговим, звичайно, було буквально прочитання Біблії. На думку Данила Туптало, “не вся, іаже во ѡбангелїи писанна, требѣт толкованїа, но токмо та, іаже не всякомѣ свѣтъ вразумительна, а іаже не всякомѣ свѣтъ вразумительна, а іаже свѣтъ всѣмъ яснѣа, вразумительна, та не толкѣтѣа...” [14, арк. 152 зв.], особливо книги історичного характеру, життя, смерть і воскресіння Ісуса Христа, передбачення апокаліпсису та ін. У буквальному сенсі, як чудо, Данила Туптало тлумачив таїну непорочного зачат-

тя й народження Ісуса Христа [14, арк. 152 зв.].

Щодо застосування сенсів прочитання Святого Письма серед екзегетів одностайности не було. Леонід Ушкалов підкреслює, що „за часів бароко „префігуральна” екзегеза Біблії часто набувала вельми напруженого характеру, стаючи об’єктом релігійної полеміки” [20, 23], а інколи – відвертого протистояння чи, часом, досить химерних семантичних конструкцій, прикладом яких може стати інтерпретація „істоти, що плаче” й „істоти, що сміється”.

Данило Туптало стверджував, що ці два засадничі екзистенціальні образи людини так чи інакше віддзеркалюють один одного: “З дожда сѣмена растѣт; з росы маргарита, / З плача радости плачѣщимъ зде, та в негѣ скрита” [15, арк. 14].

З огляду на уявлення про марність дочасного людського життя і відчуття власної нікчемности перед ликом Творця антиномія “плач – сміх” була однією з найпоширеніших в українській літературі доби Бароко [див.: 18].

Сповідуючи у своїх творах апологію плачу, характерну для епохи Бароко, Данило Туптало підкреслює, що плач звільняє душу від ланцюгів гріха: „Не можеш плати черна вѣлічти без води, тако ни грѣховъ без слезъ теплѣхъ. Слезѣ же и ѣфиопѣ вѣлѣят” [15, 3].

Григорій Сковорода, порівнюючи Епікура та Христа, розбиває вцент традиційну барокову апологію плачу [див.: 21, 3], втілену в скорботній постаті Ісуса [8, 335]. Наголошуючи на тому, що Христос – символ радости, екзегет проводить паралель між образом Христа та Ісака, який “значить радость” [5, 118]. “И, конечно, что бедным нимало не вникнѣли вѣнтра себе, кон Христа с его дрѣвѣами называютъ меланхоликѣм. От-

судь родителю и несмысленный тот вопрос: смеялся ли когда Христос? Сей вопрос весьма схож с премудрым см: бывает ли когда горячее солнце? Что ты говоришь? Христос есть сам Авраамов сын, Исаак, то есть смѣх, радость и веселіе, сладость, мир и празднество..." [10, 244]. Отож, за Сковородою, людини повинна досягнути „веселія серця”, бо воно є шляхом до щастя і синонімом правдивого життя.

... Контroversійність окремих елементів «літерального» ряду, – уточнює Л. Ушкалов, – знімається шляхом узгодження їхніх семантичних структур. Скажімо, «первіє ўбо глаголет Писаніє: «Не сотвориши себѣ вѣликаго подобія и образа», послѣди же глаголет: “Сотвориши себѣ скинью, ківог, херувїмы”. Но како сіє противорѣчіє можно согласити, – не иначе, точію преднага толкѣущи послѣдними”. Застосовуваний при цьому спеціальний граматичний та логічний інструментарій має на меті лише підтвердити постульовану “сакральну денотативність” [20, 20].

Незрозумілі місця у Святому Письмі, або біблійні вірші, що суттєво суперечать один одному поза межами «літерального» ряду, за переконаннями Данила Туптало, необхідно тлумачити «алгоритички, еже єсть вышнім развѣмом, или тропологички, си єсть нравовчителнѣ” [14, арк. 159 зв.].

Буквальний і алегоричний сенси прочитання Біблії згідно з бароковою традицією дуже тісно співіснували в екзегетичній практиці Данила Туптало. Так, наприклад, «софѣти» Христові, на його думку, не потребують іншого тлумачення, окрім „простого”, але разом з тим він зазначає, що „развѣ токмо креет софѣтвѣмый не вещьствен, но дѣховен быти не развѣстѣга, и погвѣленіє дѣши развѣсти мѣченичество за Христа или ѡмерщвленіє своихъ вожделѣній” [14, арк. 155].

Біблія містить чимало тез, що заперечують одна одну, тому найбільш поширеною була алегорична екзегеза Святого Письма. Однак, аби уникнути псевдотлумачень, Дмитро Туптало пропонував дуже обережно, згідно з канонами, застосовувати різні сенси прочитання Святого Письма. Аналізуючи факт земного існування втіленого Логосу, він зокрема зауважує: „И колшеі ереси сотворити начало, еже и воплощеніє Христова, и Страданіє, и вси преславная єго дѣянія и чѣдеа не в дѣло, но в притчѣ вѣннати и привидѣніем, а не самим дѣлом, Христа плоть прїемша и пострадавши мнѣти, якоже древо маннѣйскаго зломнаго ѡчищѣ ересь” [14, арк. 151 зв. –152].

З метою полегшення пошуків істинних шляхів тлумачення Святого Письма Данило Туптало пропонує екзегету семантичну стратифікацію євангельського тексту, згідно з якою Євангеліє розподіляється на дві частини: історію життя Ісуса Христа і Його „глаголы” и „слова”. І перша, і друга частина Євангелія містить у собі „ясні” і „таємні” семантичні конструкції. Історичні факти із життя Ісуса Христа письменник зараховує до „ясних”, а „прообразні” перипетії Його біографії – до „таємних”. Наприклад, „пѣтьма хлѣбами от Христа пѣть тысащ народа насыщеніем самим єѣ дѣлом, а не притчю, якоже то ясно свѣщеннага історїа изъяслет”, – Дмитро Туптало пропонує розуміти алегорично, – „то чѣденоє Христово дѣло образова собою вѣдѣщима: пѣто мѣсто образова языков... Пѣть хлѣбы образовахѣ собою пѣть чѣствѣ, или паче прознаменовахѣ пѣть Большихъ языкъ пречистого тѣла Христова... Двома рыбами прознаменовахѣ двѣ книги: євангеліє и апогтол. Дванадцѣтьма кошами прознаменовахѣ 12 апостоли” [14, арк. 160 – 160 зв.].

„Глаголы и слова” також розподіляються на „ясні й таємні”. До „ясних”

Дмитро Туптало зараховує „заповѣди“, „пророчества“, „софѣты“, „обличенія“, до „таємних“ – „притчі“, „прикровення“. Однак, розгалужена структура Євангельського тексту, запропонована казнодією, не знімала проблему, бо не охоплювала усіх розрядів Христових „глаголів“ і „словес“.

Премудрість світу, як Божого світу, необхідно розкривати через самопізнання людини, адже Бог є у людській плоті. Щоб зрозуміти Христа як одну із трьох іпостасей Божих, знову ж таки перш за все треба спробувати зрозуміти себе. Ідея „Пізнай себе“, як одна із форм сходження людини до Бога, знайшла відображення в традиції українського барокового „богомислення“ [1, 41]. Подібні міркування подибуємо у творах Дмитра Туптала. „...От познанія себе, – стверджував він, – приходить человекъ къ познанію Бога и поеликъ кто познаваетъ свое ничтожество, постоликъ Бога познаваетъ“ [12, 392].

Ідея самопізнання зародилася ще в Стародавній Греції. На храмі Аполлона в Дельфах був напис – „Пізнай самого себе“. Бароковою традицією теорія самопізнання, очевидно, була запозичена у Климента Александрійського, який казав, „що пізнаючи у собі відображення Божого образу, ми пізнаємо також його Причину. Той, хто бачив брата, бачив і Бога“, – цитує він Біблію. І хоча цього місця у тексті Святого Письма немає (очевидно, це контамінація кількох біблійних віршів), із вказаних засновників впливає думка про самопізнання як спосіб осягнення також Бога-Отця. Методом пізнання власного „Я“ постає тут пізнання іншого“ [19, 92]. Тим часом „Я“ трансцендентне стосовно „ти“. Коли я виходжу із „я“, щоб встановити живе співвідношення з буттям, я стикаюсь із необхідністю

встановити співвідношення із „ти“, котре поза мною є єдиною уявною особою“ [6, 232].

Широкий розвиток теорія пізнання здобула у творчості Григорія Сковороди, який прагнучи теоретично обґрунтувати її, заявляв: „Один грѣдъ в оконхъ ихъ – познать себе и въразумѣть Бога, познать и въразумѣть точнаго человека, весь грѣдъ и обманъ отъ его тѣни. На которой всѣ останавливаемся. Я видѣ истинный человекъ и Богъ есть тожде“ [10, 172]. Процес самопізнання людини на ґрунті віри в безначальну, а, значить, і безконечну Істину, тобто Бога, Сковорода розумів як процес переродження людини, переоцінку цінностей, поворот від матеріального, смертного, тлінного до духовного, безсмертного, вічного.

У спробах осягнути ноуменальний світ шляхом осягнення символічної природи слова та образу неабияку роль відіграло розгортання філософії імені. Виліплений із глини Адам є символом усього людства, що впливає з його імені. „Букви його (Адама. – Н. Л.) імені відповідали чотирьом сторонам світу (грецькою мовою: Anatole – схід, Dysis – захід, Arktos – північ, Mesembria – південь“ [6, 58]. Апокриф XII століття Сказаніє яко створѣ Богъ Адама свідчить про поширеність мотиву символічного тлумачення літер імені першолюдни також у слов'янській книжності: „И посла Господь ангела своего, повѣле взяти „азъ“ на востоцѣ“, „добро“ на западѣ, „мысльте“ на юзѣ. И бысть человекъ в дѣшѣ живѣ, нарѣче ѣма емъ Адамъ“ [7, 151].

Означений модус набуває містичного „розуму“ з огляду на семантику літер імені Адам у „префігуральній“ моделі світу Дмитра Туптала. Правлячи про семантичну структуру слова Адам, він зазначав: „Въ языцѣхъ Еврейскомъ Адамъ толкується человекъ земли, или

черлин, понесе от земли червленныа создан,  
в еллинском же сказывается мікрокосм, еже  
есть малый мір, тако от четырехъ концевъ  
великаго міра прият свое именованіе, от  
востока, и запада, и сѣвера, и полъдне. В  
еллинском бо тыа четыре вселенскія концы  
именуются снце: Анатолн – восток, Асіа  
– запад, Арктос – север, или полъночь,  
месемврія – полъдень. От тѣхъ именован-  
ній еллинскихъ отими первыи літеры, вѣдет  
Адам. В Евреом бо шимени Адамомом  
изобразена четвероконечный мір, егоже  
Адам родомъ человеческимъ имѣ населити,  
снце в томъ же шимени прообразовалася  
четвероконечный крестъ Христоу, имже имѣ  
послѣдже Новый Адам, Христоу, Господь  
наш, родъ человеческій в четырехъ кнцѣхъ  
вселенныа населенный от смерти и ада  
збавити” [13, 469]. Отож, бачимо при-  
клад, де літери не втрачають власної  
„відрубної” ейдології навіть у рамкахъ  
слова, структуруючи його другий („през  
літери”) семантичний модус” [18, 145].

Отже, творчість Данила Туптала  
свідчить про застосування авторомъ  
власній ексегетичній практиці розга-  
луженої схеми інтерпретаційної сема-  
сіології.

## Bibliography and Notes

1. Алфавитъ духовный, Київ: Друкарня  
Киево-Печерської лаври 1713, 3+197 арк.
2. Блассъ Фридрихъ, *Герменевтика и  
критика*, Одесса: Типография Одесского  
военного округа, 1891, 194 с.
3. Галятовський Іоанникій, *Ключъ  
развѣніа*, Київ: Киево-Печерська Лавра  
1660, 1+252+1 арк.
4. Кузнецовъ Викторъ, *Герменевтика  
и гуманитарное познание*, Москва: Изда-  
тельство МГУ 1991, 191 с.
5. Максимовичъ Іванъ, *Алфавитъ  
совранный, ритмичный сложенный*, Чернігів: Дру-  
карня Лазаря Барановича 1705, 9 + 140 +  
1 арк.
6. Мечковская Нина, *Язык и религия*,  
Москва: Агентство «ФАИР» 1998, 352 с.
7. *Памятники литературы Древней*

*Руси XVII в.* / Сост. Л. Дмитриева, Д. Лихачева,  
Москва: Художественная литература  
1980, 707 с.

8. Радивилівський Антоній, *Вѣнецъ  
Христовъ*, Київ: Киево-Печерська Лавра 1688,  
20 + 543 арк.

9. Радивилівський Антоній, *Огородокъ  
Маріи Богородицы*, Київ: Друкарня Киево-Пе-  
черської лаври 1676, 28 + 1128 + 3 арк.

10. Сковорода Григорій, *Повне зі-  
брання творів: У 2-х т.*, Київ: Наукова думка  
1973, Т. 1, 531 с.

11. Транквіліон-Ставровецкий Кирило,  
*Зерцало богоголовн*, Унів: Друкарня Успен-  
ського монастиря 1692, 5 + 97 + 2 арк.

12. Туптало Данило, *Алфавитъ*, [в:] *Со-  
чинення святаго Дмитрія, митрополіта Рос-  
товскаго*: В 5-и ч., Москва 1842, Ч. 4, Арк.  
392–393.

13. Туптало Данило, *Повчєніе о четверо-  
конечномъ крестѣ* [в:] *Сочинення святаго Дмит-  
тріа, митрополіта Ростовскаго*: В 5-и ч., Мос-  
ква 1842, Ч. 3, 412–418.

14. Туптало Данило, *Розмыслъ о расколни-  
ческой крынской кѣрѣ*, Київ: Друкарня Киево-  
Печерської лаври 1748, арк.

15. Туптало Данило, *Рѣчь орошенное*,  
Чернігів: Друкарня Свято-Троїцького мо-  
настиря 1683, 6+107 арк.

16. Туптало Данило, *Слово в свѣботѣ  
четвертыа недѣли великаго поста*, [в:] *Сочине-  
ния святаго Дмитрія, митрополіта Ростов-  
скаго*: В 5-и ч., Москва 1782, Ч. 1, арк. 40–47.

17. Ушкаловъ Леонід, *Біблійна герме-  
невтика Григорія Сковороди на тлі україн-  
ського барокового богомислення*, [у:] *Збір-  
ник Харківського історико-філологічного  
товариства*: Нова серія, Харків 1998, Т. 8,  
С. 23–45.

18. Ушкаловъ Леонід, *З історії україн-  
ської літератури XVII-XVIII століть*, Хар-  
ків: Акта 1999, 216 с.

19. Ушкаловъ Леонід, Марченко Олек-  
сандр, *Нариси з філософії Григорія Сковоро-  
ди*, Харків: Основа 1993, 152 с.

20. Ушкаловъ Леонід, *Світ українсько-  
го Бароко*, Харків: Око 1994, 112 с.

21. Яворський Стефан, *Каменьъ кѣры*,  
Київ: Друкарня Киево-Печерської лаври  
1730, 10 + 540 арк.

22. Baranowicz Lazar, *Nowa miara starej  
wiary*, Nowgorod- Siewierski: Druk Lazar  
Baranovych 1676, 26 + 114 + 32 + 231 с.

23. Rousset Jean, *La Littérature de l'âge  
baroque en France, Circé et le paon*, Paris: José  
Corti 1953, 316 p.



Olha Tsyhanok

## ARS EPITAPHICA OF JACOBUS PONTANUS AND UKRAINIAN THEORY OF EPITAPH OF THE 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> CENTURIES

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Ольга Циганок

## АРС ЕПІТАРНІСА ЯКОБА ПОНТАНА І УКРАЇНСЬКА ТЕОРІЯ ЕПІТАФІЇ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

*Abstract:* In this paper the author compares the theory of poetic epitaph of Jacobus Pontanus with the theory of this genre in Ukrainian baroque poetics. Theory of epitaph from the treatise of Pontanus *Poeticarum institutionum libri tres* (1594) influenced Ukrainian poetics of the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries. This occurs at the level of theoretical rules and at the level of examples (they performed genealogic functions too). Concerning the theory, the direct dependence on classics was seen in three local treatises: in the Kyiv poetics from the years 1726, 1729 and 1735. The epitaphs from poetics of Pontanus were quoted into different levels of intensity in Ukrainian textbooks. Two epitaphs of Virgil (to Virgil) were the most popular. Writing of Ukrainian poetics in their best models was complicated creative process.

*Keywords:* Jacobus Pontanus, epitaph, Ukrainian baroque, poetics

Дослідник давніх українських курсів із теорії літератури В. Резанов назвав академічний курс німецького драматурга, поета і теоретика літератури єзуїта Якоба Понтана (Шпанмюллера) (1542-1626) *Poeticarum institutionum libri tres* (Три книги поетичних настанов) (1594<sup>1</sup>) основним джерелом та авторитетом для всіх київських поетик [6, 50]<sup>2</sup>. У листі-відповіді до Народного Комісаріату Освіти УРСР від 25 жовтня

<sup>1</sup> Друге виправлене видання – 1597 р., до 1620 р. – ще чотири видання.

<sup>2</sup> Якоба Понтана як зразок рекомендують і риторики, наприклад підручник Феофана Прокоповича [2].

1930 р., у якому йдеться про плани й задуми щодо видання українських поетик, учений вказав на необхідність надрукувати курс Понтана, оскільки примірник є лише в Державній публічній бібліотеці в Ленінграді (київський стародрук Понтана згорів під час пожежі в професора Голубєва) [Див.: 6, 49-50]. Григорій Сивокінь виявив ще один екземпляр поетики Понтана у Центральній Науковій бібліотеці Харківського державного університету [6, 132]. Однак факт залишається фактом: від початків дослідження київських курсів словесности зіставити поети-

ку Понтана з українськими підручниками було неможливо, бо в столиці України немає жодного екземпляру поетики Понтана, а от українські поетики і риторики, за винятком окремих, зберігаються саме у Києві<sup>3</sup>. Така можливість появилася лише нещодавно у зв'язку з відкритим доступом до першодруку поетики Понтана у електронній формі. Провести текстуально-порівняльну роботу і зараз непросто, бо, наскільки нам відомо, ніхто не зважився на критичне видання поетики Понтана. Наукова література, присвячена творчості цього єзуїта, для українського дослідника важкодоступна.

Друга причина, чому зв'язки поетик Понтана з українськими підручниками не аналізувалися – упереджене ставлення до єзуїтських теоретиків літератури загалом, і до Якоба Понтана зокрема деяких українських дослідників минулого (у Росії існує подібна тенденція). Наслідки цієї упередженості все ще дають про себе знати, бо сучасні енциклопедії подекуди орієнтуються на їхні дослідження<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Зараз – у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

<sup>4</sup> Наприклад, інтернет-проект *Словарик визуальный* подає таку інформацію про цього видатного ученого :

Понтан (Pontan) (справжнє прізвище - Шпанмюллер), Якоб (1542-1626) – німецький теоретик і діяч шкільного театру єзуїтів. Був викладачем стародавніх мов і риторики в єзуїтських колегіях в Інгольштадті і Авгсбурзі. Керував шкільними виставами. У 1594 Понтан видав *Поетику* – підручник з теорії мистецтва, в якому яскраво виражені реакційні тенденції єзуїтського театру. У розділі про драматичні жанри Понтан вказує на перевагу жанру високої трагедії над жанром народної комедії. Понтан рішуче виступав проти п'єс, що зображують «лиха і нещастя незначних людей низького стану». Літ.: Резанов В. И.,

Завданнями цієї публікації є зіставити вчення про епітафію з поетики Якоба Понтана з теорією цього жанру, викладеною в українських поетиках<sup>5</sup>, визначити спільне та відмінне.

Щоб збагнути, яке значення Якуб Понтан надавав епітафії, погляньмо на структуру його академічного курсу. У першій книзі поетики<sup>6</sup> йдеться про загальні питання (що таке поезія, її необхідність, природа, предмет, мета, тощо). У другій книзі розглядаються епопея<sup>7</sup>, комедія<sup>8</sup>, трагедія<sup>9</sup>, елегійна поезія<sup>10</sup>, лірична поезія<sup>11</sup>, гімн<sup>12</sup> та сатирична поезія<sup>13</sup>. Третя книга присвячена тільки двом жанровим видам: епі-

---

*К истории русской драмы. Экскурсы в область театра иезуитовъ*, Нежинь 1910. Г. Г у р. [8].

<sup>5</sup> До уваги бралися більше тридцять рукописних поетик Києво-Могилянської академії, один курс Чернігівської колегії та один курс Львівського єзуїтського колегіуму. У цій статті назви трактатів подаються скорочено, за початком. Перша цифра після коми вказує рік написання курсу, друга – аркуш рукопису. Якщо збереглося два рукописи курсу, зазначається (1) або (2). Повні назви київських поетик див. у монографії Віталія Маслюка [3]. Оскільки львівська єзуїтська поетика 1693 р. *Leo Roxolanus* [14], київська поетика 1705 р. *Arctos* [13] і чернігівська поетика без титульного листка 1749-1750 навчального року [12] у монографії Маслюка не згадуються, наводимо їхні бібліографічні дані повністю. Поетика Феофана Прокоповича *De arte poetica* (1705) цитується за виданням 1961 р. [5], київська поетика 1637 р. – за перекладом Володимира Кречотня [1].

<sup>6</sup> Розділи I-XVI, с. 1-53 (усього на 53 с.).

<sup>7</sup> Розділи I-XI, с. 54-87 (усього на 33 с.).

<sup>8</sup> Розділи XII-XVII, с. 88-107 (усього на 19 с.).

<sup>9</sup> Розділи XVIII-XXIII, с. 108-121 (усього на 13 с.).

<sup>10</sup> Розділи XXIV-XXVI, с. 122-133 (усього на 11 с.).

<sup>11</sup> Розділи XXVII-XXX, с. 134-142 (усього на 8 с.).

<sup>12</sup> Розділи XXXI-XXXVI, с. 143-167 (усього на 24 с.).

<sup>13</sup> Розділи XXXVII-XXXIX, с. 168-174 (усього на 6 с.).

грамі<sup>14</sup> та епітафії<sup>15</sup>. Як бачимо, у поетиці Понтана теорії епітафії відведено більше місця, ніж будь-якому іншому літературному виду. Такого, щоб окрема книга поетики розглядала епіграми та епітафії, щоб епітафії приділялося більше уваги ніж епосу (за клясичною ієрархією – головному роду поезії у клясичній та клясицистичній теорії літератури) та епіграмі (найбільш поширеному в бароковій літературній практиці жанровому виду), у жодній з українських поетик не спостерігаємо. Тільки у київській поетиці 1735 р. натрапляємо на таку саму назву підрозділу, як у Понтана<sup>16</sup>, і лише в деяких українських курсах спостерігається тенденція розглядати усі фунеральні твори в окремому параграфі<sup>17</sup>.

Виклад *ars epitaphica*<sup>18</sup> Понтан розпочинає з історичного екскурсу, розповідаючи про античний звичай ставити у будинках та інших місцях зображення та скульптури предків. Публічно повідомляючи про заслуги померлих перед батьківщиною та їхні чесноти, тим самим їх оголошували безсмертними, щоб дивлячись

на них, кожний громадянин і собі запалювався бажанням здійснити подібне, а також щоб утішити рідних [15, 112]. Як пише німецький єзуїт, промова, яку спочатку виголошували біля могили тих, яких хвалили, інколи мала віршову форму, поети навіть змагалися у виголошенні похвал померлому. В українських поетиках на подібний історичний екскурс не натрапляємо. Враховуючи, що більшість місцевих курсів – невеликого обсягу й стільки уваги епітафії не приділяють, не можемо очікувати, що все із *ars epitaphica* Понтана перейде на український літературний ґрунт. Тому надалі зосередимося лише на ключових моментах.

**Дефініція жанрового виду і терміни.** Понтан дає таке визначення: „Для нас у цьому місці епітафія – це якийсь віршовий напис<sup>19</sup>, що звичайно може писатися на надгробному пам’ятнику над померлими, або могилі, яка переважно коротко зазначає ім’я, вік, заслуги, становище, звання, похвали то душі, то тіла, рід смерті і таке подібне з достоїнством і часто із якимсь співчуттям, а інколи показуючи великий біль”<sup>20</sup>. В українських поетиках домінують

<sup>14</sup> Розділи I–XIII, с. 175–211 (усього на 36 с.).

<sup>15</sup> *De epitaphio, sev funebri poesi*, розділи XIV–XXIV, с. 212–250 (усього на 38 с.).

<sup>16</sup> Київська поетика *Настанови* (1735) присвячує цій тематиці параграф *De epitaphio sive funebri poesi* (*Про епітафію, або похоронну поезію*) (Праесерта, 1735, 31)).

<sup>17</sup> Наприклад, у поетиці *Троянда між тернами* (1696–1697) параграф називався *De epitaphio, epicedio, lesso, threnodia et naenia* (*Про епітафію, епіцедію, плач, трен і ненію*) (*Rosa inter spinas*, 1696–1697, 51). У поетиці *Прообраз поетичного мистецтва* (1707) – *De epicedio, lesso, threnodia et naenia* (*Про епіцедію, плач, трен і ненію*) (*Idea artis poeseos*, 1707, 173).

<sup>18</sup> *Quid sit epitaphios logos, Epitaphium, Epicedium, Nenia. Caput XIV* [Що таке надгробне слово, епітафія, епіцедія, ненія. Розділ XIV].

<sup>19</sup> У Понтана – “epigramma metricum”. Будучи добрим знавцем старогрецької мови, Понтан, на нашу думку, вживав термін “epigramma” у його первісному значенні: старогрецьке “ἐπίγραμμα” означає напис. Вважаємо, що в українських поетиках напис – це “inscriptio”, а власне епіграма позначалася терміном “epigramma”.

<sup>20</sup> “Nobis epitaphium hoc loco est metricum quoddam epigramma, quod videlicet inscribi possit defunctorum sepulcro, sive tumulo, illorum plerunque nomen, aetatem, merita, statum, dignitates, laudes tum animi tum corporis, mortis genus, aliaque hujus modi graviter, et saepius cum quadam commiseratione, ac interdum ingentis doloris significatione breviter indicans” [15, 112].

два близьких один до одного погляди: епітафія – це „epigramma” [епіграма] або “inscriptio” [напис]. Переважно епітафія визначалася як епіграматичний вірш, призначений для розміщення на могилі померлого<sup>21</sup>. Українські поетики єдині в тому, що в епітафії звичайно коротко вказують ім’я, вік, заслуги, суспільне становище, гідні похвали якості, як внутрішні, так і зовнішні, причини смерті та інші істотні відомості про покійного<sup>22</sup>. Чи можна вважати джерелом цих дефініцій поетику Понтана, сказати важко, це могли бути “loci communes” [спільні місця] тогочасних курсів словесности. У жодному українському курсі ми не знаходимо формулювання “epigramma metricum” [метрична епіграма], як у Понтана. Не згадуються в українських поетиках ще два терміни, про які пише Понтан: метонімічно на епітафії поети часто кажуть “tumuli” [могили], а деякі дуже хочуть ввести термін “funerum” [похоронний твір], тому що з епітафіями змішалися похоронні пісні, скорботні пісні та ридання<sup>23</sup>. Понтан вживає термін епі-

<sup>21</sup> Liber, 1637, 146; *Poëticarum institutionum breve compendium*, 1671, 22; *Camoena in Parnasso*, 1686, 114; *Cunae Bethleemicae*, 1686–1687, 56; *Cedrus Apollinus*, 1702, 148; *Tabulae*, 1729–1730, 31). Епітафія визначалася також як проста епіграма (*Via*, 1729, 52; *Tabulae*, 1729–1730, 59; *De arte poëtica*, 1705, 330; *Praecepta*, 1746, 120 та ін.) на похвалу або осуд померлого (*Fons Castalius*, 1700, 121).

<sup>22</sup> Liber, 1637, 148; *Camoena in Parnasso*, 1686, 114; *Rosa*, 1696, 51; *Libri tres*, 1714, 53; *Hymettus*, 1718, 43.

<sup>23</sup> “Idcirco quoties per haec capita vocem epitaphii legunt, simul omne genus poeseos funebris accipiant. Tenendum porro, metonymia quadam epitaphia frequenter a poetis vocari tumulos. Quidam, propterea quod querelas, nenas, funebres lamentationes epitaphiis permiscunt, maluerunt suis libris nomen indere Funerum” [15, 213].

тафія у двох значеннях – у видовому (“species”), як узагальнену назву для усіх похоронних творів незалежно від форми, і як назву конкретного жанрового різновиду. Очевидно, під впливом Понтана ця тенденція зрідка спостерігається і на ґрунті української теорії літератури. Наприклад, у поетиці *Аполлоновий кедр* (1702) Іларіон Ярошевицький вживає термін “епітафія” у двох значеннях – пише про поетичні епітафії, які діляться на [власне] епітафію, епіцедію і ненію<sup>24</sup>. Дається характеристика зазначеним жанровим різновидам, а тоді останнім реченням у розділі немовби підсумовується: “Et haec de epitaphiis” [І це (все – О. Ц.) про епітафії]<sup>25</sup>.

**Клясифікація епітафій.** Понтан клясифікує епітафії за тим, кому вони присвячені: в окремих розділах виділяє епітафії очільникам – імператорам, царям, знаті<sup>26</sup>, полководцям і воїнам<sup>27</sup>, святим, людям духовного стану і ученим<sup>28</sup>, родичкам, дівчатам і матерям<sup>29</sup>, епітафії батькові, братам, синам<sup>30</sup>, дітям і молодикам<sup>31</sup>, друзям<sup>32</sup>, жартівливі й сатиричні (“солоні”) епітафії<sup>33</sup> [15, 217–245]. З українських поетик лише три курси клясифікують епі-

<sup>24</sup> *Cedrus Apollinis*, 1702, 148.

<sup>25</sup> *Cedrus Apollinis*, 1702, 179.

<sup>26</sup> *DE EPITAPHIO IMPERATORUM, Regum, Principum, Nobilium, et Illustrium. Caput XVI.*

<sup>27</sup> *DE EPITAPHIO DUCUM atque militum. Caput XVII.*

<sup>28</sup> *DE EPITAPHIO SANCTORUM, religiosorum, eruditorum ac sapientium. Caput XVIII.*

<sup>29</sup> *DE EPITAPHIO CONSANGUINEARUM. Item Virginum, et Matrum familias. Caput XIX.*

<sup>30</sup> *DE EPITAPHIO PATRIS, fratris, filiorum. Caput XX.*

<sup>31</sup> *DE EPITAPHIO INFANTUM, puerorum, adolescentum. Caput XXI.*

<sup>32</sup> *DE EPITAPHIO AMICI. Caput XXII.*

<sup>33</sup> *DE JOCOSIS ET SALSIS Epitaphiis. Caput XXIII.*

тафії за тим, кому вони присвячені (можна сказати, за тематикою). Найповніше з українських поетик ці питання розглядала поетика *Школа* (1726). Окрім настанов, як пишуться епітафії правителям і воїнам (стиль епітафій володарям і знаті має бути урочистий відповідно до значимості самих персон), київська поетика 1726 р. додає ще настанови про особливості написання епітафій ученим і мудрецам, рідним, дітям, другу (найбільш детально)<sup>34</sup>. Коротко подібні рекомендації подає київська поетика 1729–1730 навчального року<sup>35</sup>. Поетика *Аполлонів кедр* (1702) вказує джерело цих настанов: “Цьому досить детально навчає єзуїт Понтан”<sup>36</sup>. Епітафії теологам в українських шкільних поетиках згадуються лише раз, у поетиці 1724 р.<sup>37</sup>.

Понтан вказує, що для епітафій, як і для інших творів, характерні три способи написання: говорить сам поет, поет веде розмову з іншими, поет сам мовчить, даючи змогу висловитися іншим [15, 247]. Фактично німецький єзуїт намітив також класифікацію за способом викладу, яка стала основою на українському літературному ґрунті. Її вперше подає поетика *Камена на Парнасі* (1686). Виділяються чотири типи епітафій: “enunciativa sev enarrativa” [розповідні], “dialogistica” [діялогічні], “mixta” [мішані] та “aenigmatica” [епітафії-загадки] як частина розповідних. Розповідними називаються епітафії, у яких говорить лише поет. Діялогічні – це ті, у яких є драматизація, тобто гово-

рять одні з іншими, наприклад, подорожній з померлим і могилою, чи померлий з друзями та рідними, чи батьки з померлим сином, чи навпаки. Мішаний тип – це коли одночасно діють і поет, і померлий, та інші. В епітафіях-загадках треба відгадати, хто похований<sup>38</sup>. У деяких поетиках виділяються три типи епітафій: “enunciativa sev enarrativa” [розповідні], “dialogistica” [діялогічні] та “aenigmatica” [епітафії-загадки]<sup>39</sup>, характеризуючи їх подібно до попереднього автора. У поетиці 1729 р. виділяються “narrativa” [розповідні], “per prosororoeiam” [через прозопопею], коли поет з кимсь або чимсь говорить, та “dialogistica” [діялогічні] епітафії, де розмова відбувається у формі діалогу<sup>40</sup>.

Із тих типів епітафій, про які пише Понтан, власним життям в українських поетиках зажили “jocosa et salsa epitaphia” [жартівливі та сатиричні епітафії] [15, 245]. Уперше в Україні вони згадуються у *Вишлемській колисці* (1686). Такі епітафії пишуться по-іншому<sup>41</sup>, тому що всяка різноманітність приносить задоволення<sup>42</sup>. Жарти, як правило, недоречні в епітафіях, хіба що на єретиків, п’яниць, тощо<sup>43</sup>. Феофан Прокопович зазначає, що жартівливі епітафії негідним людям і навіть птахам та тваринам пишуться не лише для задоволення, а й для вправ [5, 330]; його підтримує поетика *На-*

<sup>38</sup> *Camoena in Parnasso*, 1686, 114.

<sup>39</sup> *Cytheron bivertex*, 1694, 170; *Lyra Heliconis*, 1709, 246; *Liber*, 1742, 123.

<sup>40</sup> *Tabulae*, 1729–1730, 53.

<sup>41</sup> *Cunae*, 1686, 56, див. також *Rosa*, 1696–1697, 51.

<sup>42</sup> *Fons Castalius*, 1700, 122.

<sup>43</sup> *Cedrus Apollonis*, 1702, 148; *Tabulae*, 1729–1730, 60.

<sup>34</sup> *Officina*, 1726, 40.

<sup>35</sup> *Tabulae*, 1729–1730, 31.

<sup>36</sup> *Cedrus Apollonis*, 1702, 148.

<sup>37</sup> *Via*, 1724 (1), 68.

станови (1746)<sup>44</sup>. Про такі епітафії згадують і інші поетики<sup>45</sup>.

**Приклади епітафій із поетики Понтана.** У поетиці Понтана 37 епітафій-взірців давньогрецькою мовою. В українських поетиках прикладів цією мовою немає. Очевидно, навіть у часи розквіту Києво-Могилянського колегіуму давньогрецьку мову знали недостатньо. Якщо візьмемо до уваги епітафії латинською мовою, то з 42 текстів, які цитує Понтан<sup>46</sup>, в українських поетиках натрапляємо на 25 творів. Античних епітафій дванадцять (окремі твори і фрагменти Вергілія, Овідія, Сенеки, Катулла, Марціяла, Лукіяна), ще дві епітафії належать, очевидно, до пізньої латинської поезії або клясицистичної гілки середньовічної творчості, яка продовжувала її традиції. На найпопулярніші з них – епітафії Вергілія (Вергілію) “Mantua me genuit...” [Мантуя – рідна...] та “Pastor, arator, eques...” [Стадник, плугатар, іздець...] ми натрапили відповідно в дев’ятнадцяти [9, 37–38] та у чотирнадцяти [9, 63–65] українських поетиках. Рецептція восьми ренесансних епітафій із поетики Понтана<sup>47</sup> уже вивчалася автором цієї публікації [10]. Коротко подамо результати цього дослідження у тому ключі, в якому вони мають

стосунок до теми нашої теперішньої публікації. На три тексти натрапляємо у київських трактатах 6–7 разів, на п’ять епітафій – 1–3 рази. Якщо порівняти з іншими епітафіями з українських поетик XVII–XVIII ст., то це середній показник і спорадичне цитування<sup>48</sup>. Жодна із італійських гуманістичних епітафій із поетики Понтана не потрапила в групу дуже популярних текстів, у так званий “золотий фонд вірців”. Після аналізу рецепції ренесансних епітафій з поетики Понтана в українських курсах було зроблено висновок, що попри безсумнівну популярність поетики Понтана, автори українських поетик більше орієнтувалися на античні і сучасні їм польські вірці епітафій, ніж на ренесансні тексти [10].

За якими критеріями українські книжники відбирали епітафії для цитування, сказати важко. Наприклад, як вірці епітафій полководцям і воїнам Понтан подає сім епітафій давньогрецькою мовою, чотири – латинською. З цих текстів епітафії Ахіллу та Гектору в українських поетиках цитується по сім разів [11, 66–67]. Чому жодна з українських поетик не цитує знамениту епітафію спартанцям, полеглим під Термопілами<sup>49</sup>, яку в перекладі латиною Ціцерона також наводить як вірець жанру Якоб Понтан<sup>50</sup>?

<sup>44</sup> *Praecepta*, 1746, 120.

<sup>45</sup> *Via*, 1724, 68; *Hortus*, 1736, 233.

<sup>46</sup> На деякі з цих епітафій натрапляємо лише у Понтана, інші були загальновідомі й цитуються також у інших західноєвропейських курсах словесности.

<sup>47</sup> Авторство восьми текстів встановлено, три епітафії написані, ймовірно, відомим Понтану ренесансним гуманістом, якого він із невідомих причин приховав під ініціалами L.Q. Твори, ренесансне походження яких лише припускається, цитуються в українських поетиках по три рази.

<sup>48</sup> Усього з 194 вибраних нами з українських поетик епітафій 158 текстів зустрічаються спорадично (1-3 рази, з них 111 – один раз), на 26 епітафій натрапляємо 4-7 разів, на 10 віршів – 8 і більше разів.

<sup>49</sup> Перекажи, подорожній, лакедемонцям, що вкупі – // Мертві ми тут лежимо, вірні їм даним словам (Переклад Андрія Білецького) [7].

<sup>50</sup> *Sunt autem profecto speciosissima epitaphia, quae in plures milites, atque adeo in totos exercitus scribuntur, Simonidae in 300*

Перша думка: стримувало те, що епітафія спартанцям, як і четверта епітафія полководцям і воїнам латиною – переклади з давньогрецької. Але Феофан Прокопович, Лаврентій Горка та анонімний автор київської поетики 1726–1727 навчального року цитують епітафію Лукіяна із Самосати, перекладену Понтаном на латину<sup>51</sup>. Отже, справа не в упередженому ставленні до перекладних епітафій. Більш ймовірні дві гіпотези. Перше – автори поетик (а особливо – їхні слухачі) не достатньо знали історію Давньої Греції, а епітафія спартанцям вимагала обшир-

Lacedaemonios duce Leonida in Thermopilis occisos a Persis... Cicero latine. Dic hospes Spartae : nos te hic vidisse jacentes // Dum sanctis patriae legibus obsequimur (*CIC. Tusc.* 1,101) [15, 225].

<sup>51</sup> Nil me sollicitum post quintam barbara messem // Mors puerum e vivis Callimachum rapuit: // Tu cave me plores; paucos qui tempore vixi, // Paucos etiam vidi sustinuisse mala [Я не турбуюсь нічим, як п'ять роки минуло, забрала // Варварська смерть із життя Каллімаха хлоп'я. // Ти не оплакуй мене, я мало прожив, і тому-то // Бачив я мало біди, мало я лиха зазнав (Переклад Ольги Циганок). *De arte poetica*, 1705, 331: Epitaphium Callimachi quinquennis pueri ex Luciano auctore Graeco per Pontanum latine sic redditum [Епітафія п'ятирічному хлопчику Калімаху грецького автора Лукіяна так відтворена латиною Понтаном]. Luciano виправлено замість Lucano. Idea, 1707, 175: Item epitaphium Callimachi quinquennis pueri ex Lucano auctore Graeco per Pontanum latine sic redditum [Також епітафія п'ятирічному хлопчику Калімаху грецького автора Лукана так відтворена латиною Понтаном]. *Officina*, 1726 – 1727, 43: Item Luciani in Callimachum [Також Лукіяна на Калімаха]. Підрозділ *De epitaphio infantum, puerorum, adolescentium* (Про епітафії дітям, хлопцям, юнакам). Luciani in Callimachum quinquennem puerum sic latine sonat [Лукіяна на п'ятирічного хлопця Каллімаха так звучить латиною]. Підрозділ *De epitaphio infantum, puerorum, adulescentium* (Про епітафії дітям, хлопцям, юнакам) [15, 242].

ного коментарю, бо дистих уміщує в собі цілий світ. Інше пояснення – київські викладачі як особи духовного стану сприймали войовників Ахілла і Гектора як героїв відомих мітів, а от полегли спартанці – це вже відсилення до конкретних історичних подій. Можливо, у залитій кров'ю тогочасній Україні греко-перські війни викликали болісні асоціації, і від них прагнули дистанціюватися.

Таким чином, теорія епітафії з трактату Понтана вплинула на українські поетики XVII–XVIII ст. Це спостерігається як на рівні теорії цього літературного виду, так і на рівні взірців (у підручниках цитується багато епітафій з поетики Понтана). Пряма залежність від клясика спостерігається лише у трьох місцевих курсах: у київських поетиках 1726, 1729 і 1735 рр. Це ще раз підтверджує тезу, що взаємини текстів й інтертекстів не зводяться до уявлень про “запозичення” та “впливи”. Написання українських курсів словесности у їхніх кращих взірцях було складним творчим процесом.

## Bibliography and Notes

1. Кречотень Володимир, *Київська поетика 1637 р.*, [у:] *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.*, Київ: Наукова думка 1981, с. 118–154.

2. Кибальник С. А., *О «Риторике» Феофана Прокоповича*, [в:] *Образовательный портал «Слово»*, Web. 30.05.2013. <<http://www.portal-slovo.ru/philology/43524.php?PRINT=Y>>.

3. Маслюк Віталій, *Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. і їх роль у розвитку теорії літератури на Україні*, Київ: Наукова думка 1983, 234 с.

4. Петров Н. И., *О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819 году*, [в:] *Труды Киевской духовной академии*, 1866, т. 3, № 11, с. 343–388.

5. Прокопович Феофан, *Сочинения* / Ред. И. П. Еремин, Москва–Ленинград: Наука 1961, 512 с.

6. Сивокінь Григорій, *Давні українські поетики* / 2-ге вид., Харків: Акта 2001, 168 с.

7. Симонід Кеоський, *Поезія*, Web. 30.05.2013. <[http://ae-lib.org.ua/texts/simonid\\_poetry\\_ua.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/simonid_poetry_ua.htm)>.

8. *Словарик визуальный*, Web. 30.05.2013. <<http://cult.vslovar.org.ru/4273.html>>.

9. Циганок Ольга, *Генологічні концепції фунерального письменства в Україні XVII–XVIII ст.: основні напрямки досліджень*, Київ: Університет “Україна” 2011, 176 с.

10. Циганок Ольга, *Італійські ренесансні епітафії з трактату Якоба Понтана (1594) в українських поетиках XVII–XVIII ст.: особливості комунікаційного процесу*, [в:] *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”*: Серія “Філологічна”, Вип. 27, Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія” 2012, с. 310–312.

11. Циганок Ольга, *Шляхи реценції шкільної латинської епітафії IV–VI ст. в українських барокових поетиках*, “Мандрівець”, 2012, № 3, с. 64–68.

12. [Чернігівська поетика 1750 р.], Національна бібліотека України імені В. Вернадського, Інститут рукопису, Ф. 1, № 6528, 360 арк.

13. *ARCTOS in Parnasso MohiloMazepiano EXORTA NeoEquites humanioris literaturae Orthodoxos Pegasum gerentes bino idearum cursu ad altiora tam ligati quam soluti eloquii culmina EVEHENS anno quo BeLLa parat RossUs spreto De Caesare Mota*, Національна бібліотека України імені В. Вернадського, Інститут рукопису. Шифр D.C. П. 245, арк. 89–175.

14. *Leo Roxolanus ad Apollinis citharam et pedes erectus sive Nobilis Collegii Leopoliensis S. Jesu juvenus poeseos instructa praecipis anno ligati verbi 1693*, Національна бібліотека України імені В. Вернадського, Інститут рукопису. Шифр 674 / 463 С, арк. 137–197.

15. Pontanus Jacobus, *Poëticarum institutionum libri tres...*, Ingolstadii 1594, 509 s., Web. 30.05.2013. <[http://books.google.com.ua/books?id=4RQ8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=true](http://books.google.com.ua/books?id=4RQ8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true)>.





**Andriy Pecharskyi**

**ANTHROPOLOGICAL ASPECTS IN THE WRITINGS  
OF HRYHORII SKOVORODA AND CAO XUEQIN (曹雪芹):  
INTERLITERARY RECEPTION**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Андрій Печарський**

**АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ У ТВОРЧОСТІ  
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ І ЦАО СЮЕЦІНЯ (曹雪芹):  
МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ**

*Abstract:* Ethical and anthropological aspects in the writings of Hryhorii Skovoroda and Cao Xueqin (Ukrainian and Chinese sophists of XVIII century) were considered in this article. The interpretation of the literary texts *Dream in red tower* (红楼梦) of Cao Xueqin (曹雪芹) and tractate *Narciss* (*Talk about that: know thyself*) of Hryhorii Skovoroda is being done in accordance to ethnic self-definition and axiological modes of the West and the East which are in search of new *modus vivendi*. Because a lot of archaeological and written mentions suggest about conception of close sociocultural relations between Ukraine and China as early as epoch of Kyivan Rus' of pre-Mongolian period (ca IX – XII centuries).

In literary reads of Ukrainian and Chinese writers ethnic chronotope (time space) is being observed clearly. It complicates the understanding of chronological limits of events in a text. Because traditional time perception by Chinese is cyclic unlike European one. However Christian cordocentric perception of Hryhorii Skovoroda in antropological aspect is consonant with main principles of Buddhism and Taoism in writing of Cao Xueqin in other words with cultivation of human origin of heart. So apophaticism is appropriate for novel *Dream of the Red Chamber* of Cao Xueqin, tractate *Narciss* (*Talk about that: know thyself*) and poetic collection *Garden of Divine songs* of Hryhorii Skovoroda that is doctrine that the ultimate reality is approachless for a man. Therefore the leitmotif is an idea of creature comforts objection as the supreme value of life and salvation as the main aim of the religion. So due to religious and philosophical-anthropological dimension of the text writer's theme components of different writings coalesce overcoming borders of mental chronotope.

*Keywords:* anthropological aspects, dream metaphor, word world, characters and symbols, heart's philosophy, writer's theme, text

Недарма прибічники давньо-китайської релігійно-філософської думки вважають Григорія Сковороду

одним із перших і знаменитих "українських даосів". Адже його християнське кордоцентричне світосприйнят-

тя в антропологічному аспекті співзвучне з основними принципами даосизму, себто культивацією “сердечної природи” людини. Зрештою, цей імідж українського мислителя зумовлений і його глибокою пошаною та захопленням найдавнішою світовою культурою китайського народу, що були оприявлені у власній творчості, зокрема в трактаті *Розмова про вищу мудрість*.

Подібні ідеї єдності різних народних культур і вірувань безпосередньо або опосередковано віддарувалися величчю минулих часів. Так свою першу українсько-християнську духовну місію у Пекіні в 1716 році очолив архимандрит Іларіон (Лежайський), уродженець Чернігова. Своєю діяльністю він будував “золоті мости” взаєморозуміння і любови між народами Сходу та Заходу. Проте, варто зауважити, що археологічні та письмові пам’ятки *Софійського літопису, Християнської топографії* візантійського купця Козьми Індикоплова, *Книги Статечного царського родоводу* та ін. свідчать про зародження тісних соціально-культурних взаємин України з Китаєм ще в епоху Київської Русі домонгольського періоду. З цього приводу слушно зауважує сучасний історик Максим Гедін: “Крім того, відомо, що монголи будували країну на принципах суспільно-політичного устрою Китаю, тому через васальні відносини руських князів з монголами, окремі українські володарі (наприклад, Данило Галицький) отримували імперський досвід управління” [2, 99]. Ці фрагментарні відомості вказують на давні історичні українсько-китайські теплі взаємини.

Незважаючи на те, що життя і творчість Григорія Сковороди (1722–

1794 рр.) та Цао Сюеціня (1724–1764 рр.) припадає на пам’ятну “відлигу” епохи змін, оновлення і контактів народів Сходу та Заходу, все ж літературознавча рецепція антропологічних аспектів стикається із безліччю відмінних символів, орієнтаційних метафор, лаятмотивів та сюжетотворчих деталей цих різних за ментальністю культур. Приміром, у художніх творах української та китайської літератур ясно простежується так званий етнічний хронотоп, що ускладнює розуміння хронологічних меж подій тексту. Адже традиційне сприйняття китайцями часу на відміну від європейського, тобто прямолінійного (I, II, III, ... XVIII ст.) є циклічним (кожний цикл має 60 років, відлік якого ведеться від першого року Різдва Христового в будь-який бік до нашої або нашої ери). Цікаво, що у циклічному світосприйнятті закладено ідею спільного життя трьох поколінь: “старого”, “середнього” і “молодого”. Таким чином, майже кожний китаєць знає свій родовід та історію династій предків.

Зрештою, роман *Сон у червоному теремі* (红楼梦) Цао Сюеціня і є цією унікальною сагою про “велику родину” людини, що обіймає долі кількох поколінь, – відтак національне багатство китайської культури. Художня типізація життєвого матеріалу у творі, а саме історія двох багатих аристократичних сімей Жунго і Нінго, що належать до роду Цзя, передбачає його композиційну новизну. Адже роман містить ледь не усі віршовані та прозові традиційні жанри літератури Китаю, відомі протягом трьох тисячоліть (“ші” 诗, “ци” 词, “сань вень” 散文, “фу” 赋, “цзі вень” 祭文 та ін.), а також чимало лаятмотивів, характерних для великих епічних творів, – це

містичні виміри “потойбічного світу героїв”, “божество, що сходить із небес на землю”, “пророчі сни” і т. п.

Світ персонажів *Сну в червоному теремі* Цао Сюеціня якоюсь мірою відображає ментальність китайського народу – працелюбність, консерватизм, раціоналізм, повага до батьків, сім’ї, родини, батьківщини, а відтак пошанування власних звичаїв і підсвідоме несприйняття всього чужого. Іншими словами для нього була притаманна самодисципліна і реалізм вітчизняного духу, які споконвіку приваблювали і хвилювали народи Заходу. Тому неспроста в Китаї доволі швидко почала розвиватися техніка й наука, що збагатили світову культуру такими важливими винаходами, як папір, магнітний компас, спідометр, сейсмограф, порцеляна, книгодрукування, порох, “повітряне” колесо та ін.

Китайська народна мудрість говорить, що в житті людини є три нещастя: в юності залишитися без батьків, у розквіті чоловічих сил втратити жінку, а в старості – дітей. Як слушно спостеріг Гао Ман “усі ці три нещастя випали на долю Цао Сюеціня”. Утім за скрутних обставин непохитна сутність письменника не змінилася, – як писав Лу Сінь: “Народився у розкоші, закінчив життя у злиднях, півжиття прожив немов камінь”.

Останні слова сучасного китайського клясика можуть стосуватися й світоглядної стійкої “мов камінь” позиції українського мандрівного філософа і письменника Григорія Сковороди, глибоко віруючого християнина, який, за свідченням очевидців, передбачив власну смерть, заповівши написати на своєму надгробку: “Світ ловив мене, та не спіймав”. Відтак сам

викопав собі могилу в саду під липою, а потім “перемінив білизну, помолився Богу і, підложивши під голову свої писані праці і сіру свитку, ліг, зложивши навхрест руки” [див.: 5].

Здається, що спільного може бути між цими різними світами – християнським та даоським, буддиським чи конфуціянським, серед яких пролягав тисячоліттями “великий китайський мур”?! Відповідь на поставлене запитання можна знайти, заглянувши в саму сутність людського існування. Адже для українського і китайського письменника наріжним каменем власного філософсько-антропологічного вчення була ідея “самопізнання” на шляху до Істини. Обидва вони зверталися до мови символів і метафор, за допомогою яких намагалися проникнути в потаємні порухи людської душі.

Григорій Сковорода і Цао Сюецінь – прихильники особистісної свободи індивідуума, яка за їхнім, хоч і різним, релігійним світовідчуттям полягала у позбавленні власних пристрастей, що символічно виступають у творчості то “червоним теремом”, то “попелом плоти”, то “тьмою і тінню”, до яких повсякчас взорує наше тілесне око. Тому мистці оспівують аскетичну велич у духовому житті людини. Пригадаймо із роману *Сон у червоному теремі* слова Баочай: “Окремо і “ніщо” і “щось” / Є усвідомить шанс [...] / Зректися світу – значить це – / і вільно жити, так [...] / Ця суєта мирська... В чім суть? / Не втім наш є уклад, / Що злагода у світі є, / та й розлад з нею вряда? / Раніш ти нудно животів, / але хіба в цім суть? / Тобі як прикро в те життя / сьогодні зазирнуть!” [7, 289-290]. Ця наснажена ідея духового визволення від

матеріальної скверни резонується із віршовими рядками Григорія Сквороди в поетичній збірці *Сад божественних пісень*: “Залиш печалі світу й марнотність мирських діянь! / Щоб в небо возлетіти, хоч на хвилю чистий стань!” [4, 50].

У творчості українського і китайського письменників-мислителів притаманний апофатизм, тобто вчення про те, що вища Реальність у своїй останній інстанції є недосяжною для людини. Відтак ляйтмотивом проходить ідея заперечення земних благ як вищої цінності буття і спасіння душі як основної мети релігії.

Адже крізь сюжетну канву твору *Сон у червоному теремі* Цао Сюеціня проходить основна думка Лао-цзи про те, що людство відійшло від Істини, замінивши природний закон “Дао” 道 (букв. – шлях) своїми нечесливими помислами, ілюзіями і фантазіями. Власне, тому головний герой роману Баоюй легковажно ставиться до своєї дорогоцінної яшми – “баоюй”, яка знаходилася в його ротовій порожнині ще при народженні. На цій божественній гірській породі був викарбований гієрогліфами напис про її чудотворні властивості, а саме “виганяти нечисті сили”, “виліковувати хвороби” і “передбачати долю людини”. Ці три даровані таланти повинні допомогти герою вижити у несправедливому світі і віднайти Шлях до Істини. Проте Баоюй опиняється в полоні власних пристрастей. І як тут не згадати співзвучні із християнським світоглядом слова даоського мудреця Лао-цзи: “Немає більшого горя, ніж незнання меж своїх пристрастей, і немає більшої небезпеки, ніж прагнення до накопичування багатства, що заставляє здійснювати злочин!” [Цит.

за: 3, 26]. Можливо тому Баоюй у кінці роману обирає шлях буддиського монаха, збагнувши всю суєту світську, яку яскраво втілює метафора “сну” – марнотність людських клопотів та ілюзорність земного буття.

Цікаво, що ляйтмотиви анахорета і громадського діяча, які перетинаються то у вчинках, то в подумках персонажів *Сну в червоному теремі*, відображають той філософсько-релігійний стан колективного духу, що протягом багатьох тисячоліть панує в свідомості китайського народу. В. Чорнобай слушно зауважував: “У бідному сільському храмі європейські мандрівники часто з подивом спостерігали, як поряд стоять статуї Конфуція, Будди й засновника даосизму – Лао-цзи” [8, 7]. У народі переповідають, що одного разу відбулася зустріч двох великих учителів Лао-цзи і Конфуція, після якої автор *Бесід і судження*, шанувальник давніх звичаїв і обрядів із захопленням сказав: “Я знаю, що птиця літає, звір бігає, риба плаває. Бігуна можна зловити в тенета, того, хто пливе – сітями, того хто літає можна збити стрілою. Стосовно дракона – то я ще не знаю, як можна його спіймати! Він з вітром на хмарах підіймається до небес! Сьогодні я зустрівся з Лао-цзи, і він нагадав мені дракона” [Цит. за: 3, 29]. Ось такий був цей загадковий син Китаю, якого в народі називали 老子 – Старе Немовля, Мудрий Старець!

Відтак подібні антропологічні аспекти віднайшли своє відображення в творчості Григорія Сквороди, зокрема у його трактаті *Наркіс (розмова про те: пізнай себе)*, де автор у діялозі між вигаданими особами-бесідниками: Лукою, його другом, Клеопою, Філоном, старцем Памвом, Ан-

тоном, Квадратом та ін., стверджує думку про істинну божественну сутність людини.

У діялозі між персонажами Григорій Сковорода поступово наближує читача до “філософії серця”, яка, власне, і оприявлює його основну концепцію. Що таке людина?! Яка її істинна сутність?! Чи реалії земного буття віддзеркалюють справжній стан речей?! Яка кінцева мета нашого існування?! Відповіді на поставленні запитання наратор дає в Сократівському дусі, тобто у формі діалогу: “Лука. Пощо звеш мене тінню? Друг. Тому що ти загубив ества свого “суть”, а в тілі своєму спостерігаєш п’яту чи хвіст, проминаючи свою точність, і загубив свою “основу”. Лука. Але чому ти звеш мої частини тіла хвостом? Друг. А тому, що хвіст остання частина, вона йде за головою, а сама нічого не започатковує. [...] Адже ти без сумніву знаєш, що зване нами око, вухо, язик, руки, ноги і все наше зовнішнє тіло само по собі ніяк не діє і є ніщо. Воно все підпорядковане нашим думкам... Отож думка – головна й середня наша точка. Звідси вона зчаста й серцем зветься. Відтак, не зовнішня наша плоть, але наша думка – головна наша людина. В ній ми й перебуваємо. А вона є нами. [...] Лука. Але дивно! Як це можливо, що людиною є не зовнішня чи крайня її плоть, як люди вважають, але глибоке серце або думка, вона-бо найточнішою є людиною та головою. А зовнішня її подоба є ніщо інше як тінь, п’ята і хвіст. [...] Друг. Віра – світло, що в темряві бачить, страх Божий, що пронизує плоть, міцна, наче смерть, любов Бога – ось єдині двері до райського смаку. Чи можеш повірити, що найчистіший дух весь попів твоєї плоті

містить?.. Лука. Нехай. Я в цілій піднебесній не бачу нічого іншого, окрім видимости, чи, як ти сказав, плотности чи плоти. Друг. Через це ти невірний язичник та ідолопоклонник” [4, 157-158]. Отже, Григорій Сковорода дає збагнути глибоке філософське розуміння первородного гріха людини, тих катастрофічних незворотних духових процесів, які протікають в її ушкодженій природі.

Узагалі-то ляйтмотив людської “гріховности” наскрізно пов’язує характеротворення багатьох героїв у творчості китайського та українського мистців. Так у романі *Сон у червоному теремі* Цао Сюеціня характер Баюя розкриває сама фея, яка дорікає, що він є рабом власних пристрастей, що ведуть його “серце” облудними стежками нечистивих помислів. Власне, це і стало причиною того, що герою покинула божественна благодать прозорливости. Адже його “чиста” любов так чи інак втягується в орбіту низького почуття, породжуючи особливі оціночні альтернативи, що впливають із начебто прихованих, але закріплених у суспільстві правил поведінки. Утім Баюю намагається бути природним у своїх стосунках і почуттях, не зважаючи на те, що часто в колі родини не розуміють його внутрішніх порухів щирої душі.

Відтак поміж інтерпретацією основних антропологічних аспектів викристалізовується мотив так званої “глупоти” добродесної людини, її внутрішнього смирення, до якого скептично ставиться суспільство. Адже “глупота” порядного чоловіка в очах соціуму розглядається у творах китайської класичної літератури як символ чистої незаплямованої лицемірством душі людини, котра про-

майнувши тінню старого, дає можливість освітити нове.

Так, у першій частині роману Цао Сюеціня – цікава розмова про чарівну діву, що точилася між буддиським і даоським монахами. За своїм релігійним спрямуванням помисли і наміри цієї містичної дівчини є вельми близькими до християнського світовідчуття, яке сприймається ченцями водночас із захопленням і зачудуванням: “Він зрештою мене солодкою рососою, чим же я йому віддячу за добро? Тільки слізьми, коли спушчуся слідом за ним у тлінний світ” [...] – Історія й справді кумедна, – погодився даос. – Уперше чую, щоб за добро платили слізьми! Чи не спуститися й нам у тлінний світ, допомогти цим грішникам звільнитися від земного існування? Хіба не буде це доброю справою?” [7, 18].

Отже, Цао Сюецінь порушує проблему добра і зла, що споконвіків хвилювала поетів і мислителів різних віросповідань, перед якими у пошуках Шляху, Істини і Життя завжди поставали одвічні запитання: Якщо добра справа людини не зігріта любов'ю, то чи можна її вважати праведною?! Як співвідносимо любов і справедливість?! Чи вимірюється добро відчуттям задоволення і щастя індивіда?! Чи завжди відчуття задоволеності і щастя є мірою користі для душі?! Як розрізнити добро і зло?!

За межами усього тваринного людському містичному оку відкрилась Небесна Реальність, яку Лао-цзи називав Дао, Будда – Нірваною, християни – Божественною Сутністю (θεῖα οὐσία). У цій смисловій системі координат і рухаються персонажі китайського й українського мислителів, які запевняють, що сліпота для

людини, яка крокує тільки за гробом матері й не дає можливості відчувати істинного смислу свого існування, – це по суті “маленька смерть”. Тому, власне, Баоюй (*Сон у червоному теремі*) пориває усі зв'язки із світським світом “червоного праху” і йде в буддиські монахи, щоб досягнути таємницю вищого “Я”, стати міцним духом і мовчазним мов камінь.

Цікаво, адже основну функцію символізації у романі Цао Сюеціня виконує образ каменю, на що вказує і його первинна назва – *Історія каменю*. Мова іде про чудесні властивості кристалічної породи, яку викинула богиня Нюйва, бо при лагодженні небозводу камінь виявився зайвим. Але, пройшовши переплавлення, він міг переміщатися, розмовляти, видозмінюватися, як і *Пурпурова перлина* чи *Трава безсмертя*, які також у сюжетотворенні належать до світу реінкарнації. Зрештою, це праобрази персоніфікуючих кармічних переживань героїв Цзя Баоюя і Лінь Дайюй – двох людських душ, їхніх космічних полярних сил “Інь” 阴 і “Ян” 阳, тобто жіночого і чоловічого начал.

Звісно, такий духовий характер становлення особистості є далеким від християнського світогляду творчості Григорія Сковороди. Утім метафора “сну” як віддзеркалення ілюзорності земного буття і аскетична велич людського духу виявились найбільш співзвучним з релігійно-біблійними ідеалами українського письменника, для якого “істинна людина має істинне око”. Тому в трактаті *Наркіс (розмова про те: пізнай себе)* Друг говорить Луці: “Ти-бо тінь, тьма і тлінь! Ти сон істинної твоєї людини. Ти риза, а він тіло. Ти привиддя, а він у тобі істина, ти-бо ніщо, а він у тобі

сутність. Ти бруд, а він твоя краса, образ і план, не твій образ і не твоя краса, оскільки не від тебе, а тільки в тобі й утримує, о порохи і ніщо! Але ти його доти не пізнаєш, доки не признаєшся з Авраамом до того, що ти земля і попіл” [4, 159].

Те що Григорій Сковорода визнавав тісний взаємозв'язок Бога із земним життям людини, дало привід деяким представникам сучасної філософської критики хибно інтерпретувати його теологічний світогляд, який мовляв, на їхню думку, “тяжіє до пантеїзму” [6, 212]. Алексей Лосєв з цього приводу слушно зауважував, що в творчості українського мислителя є чимало місць, де він називає Бога особистісною духовно-моральною субстанцією.

Зрештою, редукція Бога до всесвіту усвідомлюється Сковородою лише в аспекті їхнього постійного взаємозв'язку. Наприклад, у трактаті *Наркіс (розмова про те: пізнай себе)* Лука зрозумів, що дивлячись на мале зерно, а відтак на пшеничний колосок з нього, він не розумів головного, тобто божественну невидиму силу росту рослини. Пізнати самого себе, за Григорієм Сковородою, це побачити в собі іншу духовну людину – образ Божий. Взірцем такого божественного одкровення-самопізнання для українського філософа була історія, що трапилася з апостолом Павлом по дорозі до Дамаску. Устами своїх героїв Сковорода щиро бажає, щоб кожній людині Бог дарував таку “сліпоту” як Павлові, і щоб кожний міг сказати його словами: “І живу вже не я, а Христос проживає в мені!” [1, Гал.: 2; 20].

Так мистець наближає нас до розуміння того, що від початку сво-

го існування люди мають потребу в тих, хто їх народжує на світ, виховує, вчить, любить і піклується. При тім “тілесне око” нашого “серця” бачить матір, батька чи рідну людину, але є ще інший вимір нашого народження, опіки і любові, який ми не в змозі побачити органом зорової системи, – це божественний. Усвідомлення цієї духовної інстанції людського буття, хоч і в різних релігійних іпостасях, дає нам глибокий художній світ творчості Григорія Сковороди та Цао Сюєціня – українського та китайського мислителів XVIII віку.

### Bibliography and Notes

1. *Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту* / Пер. з давньоєвр. й грец. Івана Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство, 2009, 1151 с.
2. Гедін Максим, *Українсько-китайські контакти (від найдавніших часів до прийняття Україною незалежності): історичний нарис*, [у:] “Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України”, 2012, № 2, с. 98-102.
3. Мень Александр, *Китайская философия* [в:] *История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни*: В 7-ми томах, Москва: Слово 1992, Т. 3, с. 11-48.
4. Сковорода Григорій, *Твори*: У 2-х томах, Київ: Обереги 1994, Т. 1, 582 с., (Серія “Гарвардська бібліотека давнього українського письменства”).
5. Срезневский Измаил, *Отрывки из записок о старце Григорие Сковороде*, [в:] “Утренняя звезда” 1834, Кн. 1, с. 67-92.
6. Бичко І., Осічнюк Ю., Табачковський В., *Філософія. Курс лекцій*, Київ: Либідь 1991, 456 с.
7. Цао Сюєцінь, *Сон у червоному теремі*, Харків: Фоліо 2011, 572 с.
8. Чорнобай В., *Художня енциклопедія китайської культури*, [у:] Цао Сюєцінь, *Сон у червоному теремі*, Харків: Фоліо 2011, с. 3-10.

**Valentyna Sobol**

**HRYHORIY SKOVORODA AND LES KURBAS:  
EXPLORING AN INNER HUMAN**

University of Warsaw, Poland

**Валентина Собо́ль**

**ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА І ЛЕСЬ КУРБАС:  
У ПОШУКАХ ВНУТРІШНЬОЇ ЛЮДИНИ**

*Abstract:* This article attempts to trace the prominent stages of searching the inner human by two Ukrainian thinkers: Hryhoriy Skovoroda and Les Kurbas. There is a comparison of significant philosophical works by Skovoroda and philosophy of theater of Kurbas as it appears from his director's diary, numerous studies, which he called directing lectures and lectures on the stage practice. Figuratively emblematic forms of embodiment of the self-discovery idea in the work of two artists make it more clear the semantic, intonation, over-time unity of creative research Kurbas with philosophical thoughts of Skovoroda. The "philosophy of Kurbas' theater" caused the necessity of its comprehensive study.

*Keywords:* Philosophy of self-discovery of Skovoroda, philosophy of Kurbas' theater, directing diary, emblems, directing lectures, lectures on the stage practice

*„Лесь Курбас заблукав – потрапив не в те століття, не на ту вулицю; і вирішив призначити собі роль Слуги Театру – так грають з життям тільки ідеалісти, але – парадокс! – доба на якийсь час прийняла ці правила гри. Ідеалістові вдалося те, на що не спромігся прагматик”*  
[4, 16].

Неллі Корнієнко

Простежити визначальні етапи пошуків внутрішньої людини у двох українських мислителів Григорія Сковороди та Леся Курбаса – завдання не на одну статтю. Спробуємо бодай наблизитися до

неї, заглибившись у знакові твори Сковороди та філософію театру<sup>1</sup> Леся Курбаса.

Лесь Курбас мав спеціальні заняття не лише із санскриту, а й зі старослов'янської мови. Безсумнівно, хотів читати Сковороду в оригіналі, молитва якого (так звана *молитва Сковороди*) висіла у нього над над столом. „Каліграфічний квадрат

<sup>1</sup> У 2001 році Микола Лабінський упорядкував масив досі не опублікованої (за незначними винятками) теоретичної спадщини мислителя Леся Курбаса під назвою *Філософія театру* [5]. Назва збірника була інспірована дисертаційним дослідженням, а також рядом розвідок Неллі Корнієнко [4].



(Курбас казав – роботи Нарбути) із вишиваними закрутками... Там говорилося щось на зразок „Отче наш, іже єси на небі, ниспошли нам Сократа, щоб він навчив нас пізнати себе...” [4, 86]<sup>2</sup>. Юного Курбаса єднала дружба з Павлом Тичиною: „Їх об'єднувала одна любов. Обидва починали в Театрі Садовського, обидва гостро відчували подих часу; обидва походили з сімей, близьких до стану священиків. Завдяки цьому добре знали Біблію, трактуючи її в душі Сковороди” [2, 99].

11 березня 1919 року саме Леся Курбас був режисером поетичного вечора Павла Тичини (за книжкою *Соняшні кларнети*). У контексті хронології прем'єр<sup>3</sup> „Молодого театру” Леся Курбаса цей факт стає особливо промовистим. Як промовистим є й факт, що вже пізній П. Тичина, який проміняє, за словами Є. Маланюка, флейту на дерев'яну дудку, все ж уперто прагнути повернутися до самого себе, упродовж 20 років працюючи над симфонією *Сковорода*.

Так, мистецьке самовираження Курбаса відбувалося, можна сміливо твердити, не без впливу Сковороди, якого він уважно вивчав, та Тичини, з яким приятелював. Вслухайтесь у слова Курбаса. „Ви мене буквально на голову поставили вашим *Космічним оркестром*”<sup>4</sup>, – так у 1921 Кур-

бас<sup>5</sup> відгукнувся про книжку Павла Тичини *В космічному оркестрі*. Знаємо про це зі спогадів самого Тичини, який дав їм промовистий заголовок *Чорнобрович* [5, 565].

Полемічність як характерна риса української філософської лірики<sup>6</sup> яскраво виявляється і у творчості як Сковороди, так і Курбаса. У пісні 10 Сковороди із *Саду Божественних пісень* – через полеміку з різноманітними станами екзистенції прокладається дорога до розуміння «сродности», до себепізнання, яка в літературі українського Бароко, за словами Леоніда Ушкалова, постає „насамперед особливим модусом «ванітативного» мотиву” [14, 144].

Сковорода жив у добу, коли збірки з емблемами та гравюрами користувалися величезною популярністю<sup>7</sup>, тому прагнув підсилити свої виражальні засоби за допомогою емблем, додавав до своїх рукописів ілюстрації, запозичені з емблематичних книг. Як знаємо, уже в Помпеї (її було засипано в I столітті) було відкрито важливі прояви співіснування слова й образу. На початку було слово, яке

<sup>5</sup> Навряд чи потрібний коментар до 14 роками пізніших спогадів Йосипа Гірняка про висловлювання Леся Курбаса від 22.09.1933. *Напередодні прем'єри "Маклени Граси"*: «Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки» [5, 188].

<sup>6</sup> Детальніше про джерела української філософської лірики дивись: Соловей Елеонора, *Українська філософська лірика*, Київ: «Юніверс» 1999, с.68-90 [13, 68-90].

<sup>7</sup> Януш Пельц посилається на вперше у 1934-му видану в Варшаві працю Дмитра Чижевського про Сковороду [16, 40-43, 46-47], бо саме в ній заходить підтвердження факту, що видана у Франкфурті в 1657 році праця *Pia desideria emblematis elegii et affectibus SS. Patron illustrata. Authore Hermanno Hugone Societatis Jesu* єзуїта Германа Гуго була добре знана в Україні [9, 165].

<sup>2</sup> Це важливе свідчення подає Неллі Корнієнко, яка в свою чергу посилається при цьому на такий цінний документ: Олександр Дейч, *З листа до Л. Танюка від 20 вересня 1970 р.* Архів Леся Танюка.

<sup>3</sup> Тут апелюю до хронології, наведеної Михайлом Москаленком у статті *Трагедія Леся Курбаса* [5, 830].

<sup>4</sup> Тичина Павло, *Чорнобрович*, “Прапор” 1970, № 1, с. 80; також: [5, 565].

починає супроводжувати образ. «І перше, і друге мало бути знаком, бо така була функція і слова, і образу в емблематиці» [10, 8].

Ініціатором, а також кодифікатором емблематики вважають італійського юриста, логіка та поета Андреаса Альчіятуса (Andrea Alciati, 1492-1550, частіше вживаною є латинська форма імені та прізвища – Andreas Alciatus). Саме 1531 рік, коли в Авсбурзі побачило світ перше видання його книжки *Viri clarissimi D. Andreae Alciati...Emblematum liber*, можна умовно окреслити як дату народження новочасної емблематики. Європейська барокова емблематика особливо завдячує емблематиці нідерландській. Назвімо тут не тільки *Pia desideria emblematis elegii et affectibus SS. Patron illustrata. Authore Hermanno Hugone Societatis Jesu*<sup>8</sup> єзуїта Германа Гуго, а й раніші за часом збірки емблем. Це *Hieroglifiki M. Рея*<sup>9</sup>, *Hieroglifiki Горapolлона* (Норapolла)<sup>10</sup>, любовні емблеми нідерландського поета Якуба Катса (Jakub Cats) - у збірнику *Silenus Alcibiades sive Proteus* (1618), який було доповнено додатком *Emblemata ante quidem Amatoria, nunc vero in Moralis Doctrinae sensum magis serium translate*.

Лесь Курбас також творив у часи, коли зростає інтерес до символіки слова, образу, жесту. Можна сказати, що ілюстрації, живі метафори й алегорії він творив на сцені, але

<sup>8</sup> Збірник *Pia desideria* незалежно від різних переробок було перекладено різними мовами, в тому числі польська версія авторства Олександра Т. Лацького постала в 1673 році [9, 165].

<sup>9</sup> Дивись ілюстрації Рея: [10, s. 88-89].

<sup>10</sup> Дивись ілюстрації Горapolлона: [10, s. 88-89].

також власноруч ілюстровав свою розвідку *Про закони просторовості у побудові мізансцени* [5, 145-151]. Поза увагою Сковороди й Курбаса не могла залишитись найгрунтовніша з-поміж названих вище робіт, а саме та, якій судилося виконати роль своєрідного каталогу персоніфікацій. Це *Іконологія* Цезаре Ріпи, яка спершу, в 1593 році<sup>11</sup>, постала у вигляді опису візерунків понять, а в 1603 побачила світ у Римі – уже разом із відповідними до описів зображеннями. *Ілюстрації Іконології*<sup>12</sup> Ц. Ріпи<sup>13</sup> з її

<sup>11</sup> Важливо наголосити, що сам Цезаре Ріпа трактував свою книжку як підручник для поетів, різного рівня та спеціалізації мистців та ремісників, на що вказує повна назва праці, в якій є пряма вказівка на тих, кому вона адресована. У Польщі підручник Ц. Ріпи був широко знаний, обширний фрагмент польською мовою переклав Бенедикт Хмельовський; цінними є уваги Хмельовського про ієрогліфіки, емблеми та символи, в яких він спирається на Ріпу та інші знані авторитети. Упродовж XVII – XVIII століть поставали нові змодифіковані видання книжки Ц. Ріпи різними мовами. Як підкреслює В. Татаркевич, збірники емблем та символів мали стільки систематичності, регулярності, компетентності, скільки змогла дати наука (Władysław Tatkiewicz, *Historia estetyki*, Tom 3, Warszawa 1985, s. 262-263). „Люди Бароко в ієрогліфіці охочіше шукали таємничих знаків, аніж простих символів, дошукуючись у них таємничого, часто містичного змісту” [10, 53].

<sup>12</sup> Про іконологію як теоретичну проблему висловлювалися такі дослідники, як Лех Калиновський, Мечислав Порембський, Ян Білостоцький та ін. Частими є посилання на працю Яна Білостоцького (Jan Białostocki, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971). Януш Пельц пише про іконологію як про молодшу сестру ренесансової емблематики („...у лоні ренесансної емблематики формувалися початки її молодшої сестри іконології”) [10, 47].

<sup>13</sup> Варто пам'ятати, наголошує Януш Пельц, що власне Цезаре Ріпа зібрав та уклав у систематичний каталог те, що було досить розповсюджене в літературі та мистецтві. Наступні видання книжки Ріпи збагачували каталог візерунками понять. У ході характе-

надзвичайно оригінальними антропоморфічними візерунками концептуальних понять дивовижним чином корелюють із творами Г. Сковороди, так і пізніше – із пошуками Л. Курбаса. Так, наприклад, в іконограмі *Фортуна*<sup>14</sup> можемо побачити персоніфіковані постаті, які є і в пісні 10 *Всякому городу нрав і права* Сковороди. Максима про те, що кожен є ковалем своєї долі, у філософських трактатах Сковороди розгортається в оригінальне вчення про сродну працю, сродність буття. А в трактаті *Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира* думки про сродність вивершуються бароковим зображенням фонтана<sup>15</sup>. До оригінального винаходу, який знаходиться у руслі європейських традицій, вдається і Лесь Курбас у виставі *Гайдамаки* („трагедії, що ошукала жовтневу революцію”, як влучно визначила Неллі Корнієнко [4, 91]<sup>16</sup>. У постановці ризації візерунків, персоніфікації понять Ріпа послуговується ієрогліфічно-емблематичною символікою, наприклад Вірність тримає в руках ключ, як знак того, що дотримає секрету, біля ніг має пса, символ вірності... Все це переконує, що самостійність іконології, її відокремлення від емблематики та ієрогліфіки не мали характеру абсолютного розподілу. Іконологічні персоніфікації понять властиво не могли екзистувати без відсилань до емблематичних символів. Автор наголошує на спорідненості світу емблематичної, ієрогліфічної, іконологічної символіки, які спільно становили „світ барокової єдності слова-ідеї-мислі та образу” [10, 48].

<sup>14</sup> Див. малюнок на с. 118.

<sup>15</sup> «Бог богатому подобен фонтану, наполняющему различные сосуды по их вмѣстимости. Над фонтаном надпись сия: «Неравное всѣ равенство». Льются из разных трубок разные токи в разные сосуды, вокруг фонтана стоящие. Меншій сосуд менѣ имѣет, но в том равен есть большему, что равно есть полный» [12, 434-435].

<sup>16</sup> „Вистава являла собою низку розгорнутих у просторі й часі алегорій”, – справедливо за-

Курбаса у цій виставі Польща була представлена в іпостасі розкішної вродливої жінки, яка з батогом у руках виїздила на сцену в кареті, що була запряжена кріпаками.

У статті ось як Курбас *Незалежна студія при „Молодому театрі” у Києві* розмірковує над проблемою виховання типу нового актора: „Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожен мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, плястиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю” [5, 45] (письмівка моя – В. С.). Хіба не проступає словесна необарокова максима у режисерських вимогах Курбаса до актора щодо „злиття воедино музики слова, ритмізованої плястики і жесту”, як про це знаходимо, наприклад, у спогадах Юрія Бобошка<sup>17</sup>?

Найбільш яскравим у пляні пошуків видається період досоветського національно-демократич-

значає Неллі Корнієнко [4, 91].

<sup>17</sup> Детальніше про це дивись спогади Юрія Бобошка про Леся Курбаса, опубліковані під заголовком *Режисер Лесь Курбас* (Київ: Мистецтво 1987).

ного „Молодого театру”<sup>18</sup>, яким він був до 1920 року (у 1920-му на зміну йому прийшов з усіх поглядів советський театр – „Кийдрамте”, а з весни 1922 – „Березиль”). У першу чергу – це близько 20-ти написаних Курбасом у 1917-1919 роках робіт (він називав їх лекціями) з філософії театру, а також його унікальний *Режисерський щоденник* (перший запис: Київ, 18 травня 1920 – останній: Харків, 6 лютого 1927) та окремі розвідки 1925-26 років.

Саме у цей час, від 24 вересня 1917 року, була поставлена не тільки Винниченківська *Чорна Пантера і Білий Ведмідь*, а також ряд творів світового рівня: у перекладі і режисурі Курбаса – *Молодість* М. Гальбе (15 жовтня 1917 року), а в перекладі Франка – *Едіп-цар* Софокла (16 листопада 1918 року). Співіснування в „Молодому театрі” творів абсолютно різних культурних епох виразилося, за спостереженням Неллі Корнієнко, у співдії різних сценічних стилів, ширше – різних художніх напрямків: символізм, необароко, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм... Першою реформаторською виставою став *Едіп-цар* Софокла. 16 листопада 1918 року. Саме тут уперше в історії українського театру був задіяний і вийшов на сцену античний хор, до того ж Курбас уводить ту ж саму кількість хористів (12-14), що й давньогрецький театр. Хор як то й належить озвучував най-

<sup>18</sup> Про „Молодий театр” справді написано чимало – не тільки його творцями (В. Василько, С. Бондарчук, Г. Юра, П. Самійленко, І. Стещенко, С. Мануйлович, П. Няtko, Л. Болобан, В. Чистякова), а й пізнішими дослідниками. Тут відзначимо розвідки таких науковців, як Н. Кузякіна, Н. Корнієнко, Н. Чечель, Ю. Бобошко, М. Лабінський, В. Гаккебуш, М. Москаленко.

важливіші філософські перипетії твору. І хоча дослідники справедливо пишуть, що півторарічне творче існування „Молодого театру” можна сприймати „під знаком всесильного і нищівного фатуму”, але це був час, коли Курбас найбільше був самим собою, був отією сковородинівською «внутрішньою» людиною в реалізації «сродного начала», у дерзновенному прагненні „в межах порівняно малого часового інтервалу «переграти» хоча б основні віхи і явища європейської театральної історії” [5, 831]. На цьому у розвідці *Трагедія Леся Курбаса* наголошує Михайло Москаленко [5, 831].

Саме у цей період Курбас стає на шлях умовного театру, із його філософічним протиставленням життєподібним театральним прийомам. У розвідці Леся Курбаса *Молодий театр (генеза-завдання-шляхи)* від 23 вересня 1917 року виразно відчувається реакція на тезу М. Хвильового *Орієнтуємось на психологічну Європу*: „...У літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках – зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. *Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків*” [5, 14] (письмівка Леся Курбаса. – В. С.).

Л. Курбасові, як наголошує Н. Корнієнко, вдалося увібрати стародавній досвід „карнавальної площі та досвід інтелектуальної метаморфози та метаморфози сприйняття”, актори Курбаса „займалися вивченням психології та психіатрії,

а також методу Далькроза та Дельсарта, тибетських методик, мистецтва Балі та сценічної діяльності Сходу..." [4,124]. Але при цьому, і тут важко не погодитися із Н. Корнієнко, „людина, що сама себе створює, яка трансформує свій внутрішній світ – «внутрішня людина» в собі (за Сковородою) цікавила Курбаса найбільше” [4, 124].

Дорога до правдивої, «внутрішньої» людини є украй складною. Сковорода освітив її геніяльним відкриттям, що в самій собі людина має шукати і віднайти «сродний» її єству статус буття у світі. Лесь Курбас на дорозі віднайдена в людині Людини покладав надію на правдивого мистця, як то бачимо в щоденниковому записі від 14 травня 1921 року: „Мистець той, що у відчужанні творчому сильніший від існуючих категорій”.

Ані для Сковороди, ані для Курбаса мистецькі прийоми не були самоціллю. Як занотував Курбас у щоденниковому записі від 10 вересня 1922 року, „магія мистецьких прийомів – тільки засіб, тільки перша частина, а не мета” [5, 59]. Головне ж – правдива глибина і непогодження із тим, що він сам прогностично передбачив і записав у щоденнику: „Людство, як стара панна, молодиться в пропагаторах наївного і безпосереднього мистецтва” [5, 56]. Або ж : „Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла 7-клясну школу” [5, 57]. Курбас так само передбачив, що можна і варто зробити, аби цього не сталося. „Мистецтво – це та площа, на котрій вершиться об’єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, **дійсне наше «я»**, безвипадковість

і різномірність індивідуальностей життєвих” (письмівка моя – В. С.) [5, 57].

*Режисерський щоденник* Курбаса бачиться тим феноменом, який відкриває нам суголосне до Сковородинівського (а може й сформоване під його впливом) мислення Курбаса. „Я навчаюся з цієї історії, що людське серце<sup>19</sup> не може бути без вправи і що коли від нього віддаляється священна думка, поняття істини, дух розуму, то воно відразу впадає у підлі заняття, не гідні його високого роду, й шанує, величає, обожнює мерзенне, нікчемне, суєтне”, – так учень Григорія Сковороди Михайло Ковалинський передав слова Учителя у *Житті Григорія Сковороди*. Лесь Курбас у статті *Незалежна студія при „Молодому театрі у Києві* від 17 січня 1920 пише так: „Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ” [5, 44].

А в щоденниковому записі Курбаса від 10 липня 1920 року читаємо: „Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все-таки по суті – акт релігійний. Пор. Штайнер – поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре. Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому” [5, 51]. „Думаю – всі клясичні твори є не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї, в біологічному (теж організмі). Це натхнення, що просвічує крізь твір” (*Режисерський щоденник*) [5, 59].

<sup>19</sup> Порівняймо ілюстрації: мал. 2 і 3 на с. 119; 120.

Вслухаймося і вдумаймося в наведені вище рядки Курбаса (запис у щоденнику від 10 вересня 1922), які відсилають нас до теодицеї<sup>20</sup> Сковороди. Ришард Лужний [8, 98], найбільш глибокий польський дослідник творчості філософа, доводить, що Сковорода „практикував проблеми натуральної теології (теодицеї) та філософської антропології (психології), а також (посеред справ, якими займається практична філософія) досліджував явища, що ними сьогодні цікавиться так звана філософія релігії” [8, 100]. Учений доводить, що саме дуалістична постава та пантеїстичні нахили спонукали Сковороду до сформулювання ще однієї правди в царині гносеології: теорії про існування в реальності трьох окремих сфер, «трьох світів». І то була надзвичайно оригінальна концепція, власне «сковородинівська», бо поруч із нескінченним всесвітом, макрокосмом і світом мінімальним, індивідуальним, мікрокосмосом, яким є кожна людина, Сковорода виокремлює особливий, незалежний від них символічний світ, тобто реальність Біблії” [8, 101-102]. Курбас був захоплений як Сковородою, так і Штай-

<sup>20</sup> Поняття теодицеї увів Готфрід Вільгельм Ляйбніц у 1710 році. Згідно із його концепцією, Бог є відповідальним Творцем, він не бажає зла. Щоправда, допускає його, якщо це стає необхідною умовою якості світу як найліпшого із можливих, а також для того, щоб могло існувати ще більше добро. Моральне зло не може бути усправедливлене, натомість метафізичне та фізичне зло „інколи стають допоміжним добром”. Оскарження Бога, за Ляйбніцом, є наслідком незнання ланки наступностей у цілості світу. Дивись також: Аверинцев Сергій, *Теодицея*, [у:] *Idem, Софія-Логос*, Київ: Дух і літера 1999, с. 172-176; Tadeusz Gadacz, *Teodycea*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, Tom 9, Warszawa 2003, Tom 9, s. 240.

нером, який вважав, що – людина є мікрокосм, який несе на собі всі таїни макрокосму. Курбаса, як переконливо довела Неллі Корнієнко [4, 19], приваблювала ідея Штайнера – ідея повернення до коліскових форм театру. Сковороду недарма вважають предтечею українського символізму<sup>21</sup>, і така захопленість постаттю Григорія Сковороди вірогідно вплинула і на Максима Рильського, і на Павла Тичину, і на Леся Курбаса.

На окрему студію заслуговують і роздуми Курбаса про символізм. За його словами його майже „не було в акторському мистецтві, бо ані провінціального завивання, ані мейєрхольдівського холодного чеканення не можна признати *акторською* формою символізму” [5, 25] (письмівка автора – В. С.). Дивовижна чуйність Курбаса на вишукані форми умовности виразно проступає в тому, як він говорить *про перетворення* у Тичини: „Тінь там тоне, тінь там десь...” Чуєте, яке перетворення у Тичини? Поезія, музика, живопис. Ось де безгрішне поєднання змісту з формою. Відчуваєте? „Тінь там тоне, тінь там десь...” [5, 565].

Фортуна зображено в образі дівчини із зав'язаними очима (це має означати, що вона не фаворизує обраних, а всіх однаково любить і ненавидить). Вона струшує із дерева різноманітні, які вживаються у різних професіях, предмети (книжка, корона, Берло, ліра, чаша, капелюшок та ін). Люди, які знаходяться під деревом, засвідчують справед-

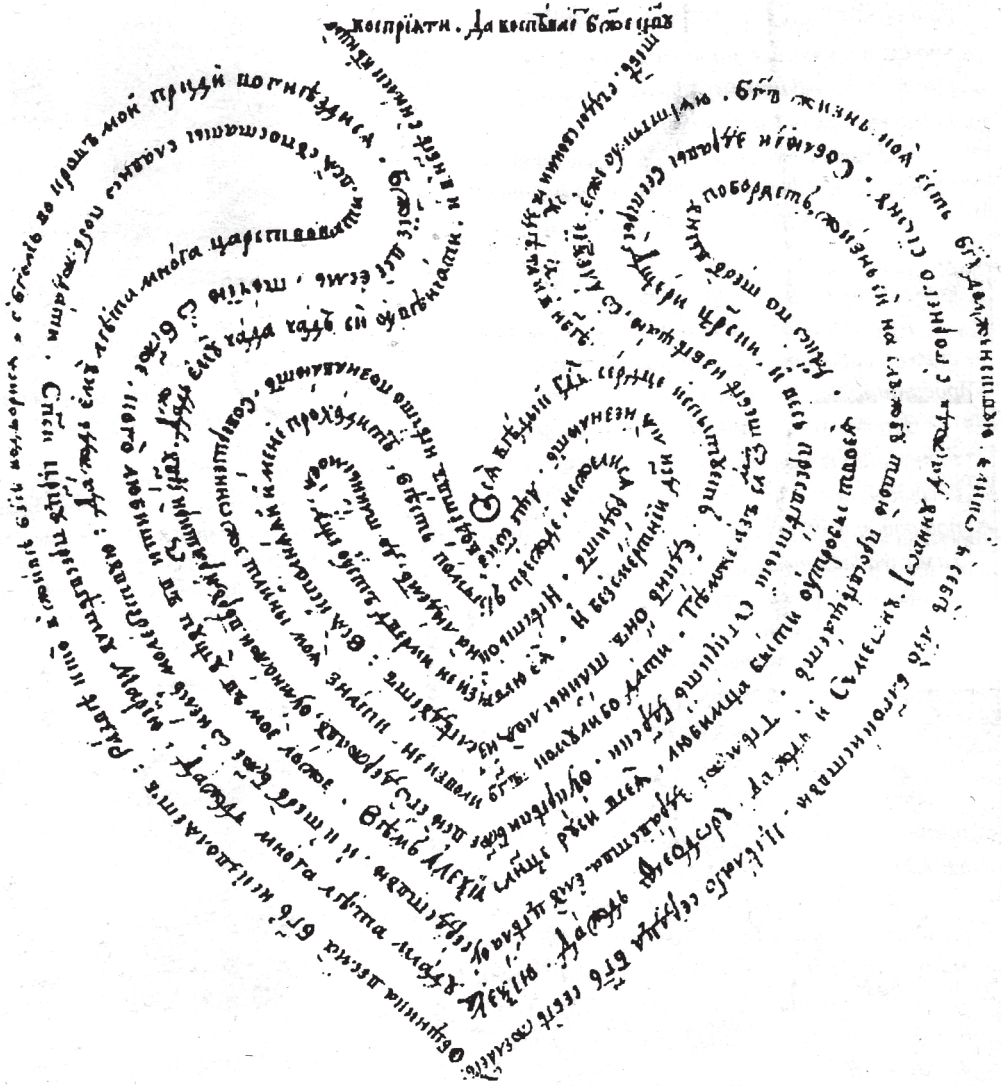
<sup>21</sup> Чи не першими про це висловилися видавці та автор і журналу “Українська хата”, на сторінках якого свого часу дебютував М. Рильський. Він узяв до свого вірша за епіграф слова «сладок свет», які перегукуються з виразом «сладкій свет» Г. Сковороди.



Малюнок 1. Фортуна.

Фортуна зображено в образі дівчини із зав'язаними очима (це має означати, що вона не фаворизує обраних, а всіх однаково любить і ненавидить). Вона струшує із дерева різноманітні, які вживаються у різних професіях, предмети (книжка, корона, берло, ліра, чаша, капелюшок та ін). Люди, які знаходяться під деревом, засвідчують справедливість давньолатинської максими *Fortunae suae quisque faber* (Кожен є ковалем своєї долі). (Ripa Cezare, *Ikonomia*, Kraków: Universitas 2011, s. 34).

ЄО ИЗБИТКИ СРЦА УСТА ГЛАГОЛЯТ. ЛД: ПІА: 5.



Малюнок 2.

Симеон Полоцький: *От избытка сердца уста глаголят* (середина XVII ст., рисуночне письмо). ("Український світ" 2002, Ч. 7-12, с. 23).

ливість давньолатинської максими *Fortunae suae quisque faber* (Кожен є ковалем своєї долі). (Ripa Cezare, *Ikonologia*, Kraków: Universitas 2011, s. 34).

Лесь Курбас у дивом уцілілому листі до групи „Молодого театру” від лютого 1919 висуває до актора

вимогу „наблизити той час, коли його індивідуальність зможе вільно проявити себе без чужої помочи, коли він зуміє втілити те, що почуває, настільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером, во ім’я своєї індивідуальності. І тоді тільки спектакль може бути захо-





Малюнок 3. Цнота.

Цнота – чарівна панна з крилами, в правій руці тримає спис, у лівій – лавровий вінець, на грудях має сонце. Як із небес сонце освітлює землю, так цнота із серця дає енергію та бадьорість нашому тілу. Сонце на грудях, згідно із концепцією греків, є малим світом, який цнота освітлює та обігріває. Лавровий вінець означає: як лавр є завжди зелений і його ніколи не вражає грім, так і цнота завжди повна сили і не кориться жодному противникові. Спис у руках є знаком вищости (Ripa Cezare, *Ikonologia*, Kraków: Universitas 2011, s. 235).

плюючим видовищем змагання індивідуальностей, а не картиною безвольної підлегlosti режисера авто-

рові, актора режисерові...” [5, 832]. Звернімо увагу, що лист підписано так: „Ваш і свій Лесь Курбас” (пись-

мівка моя – В. С.). А завершується він імперативом: „Жоден день хай не проходить без того, щоб кожен з вас не зробив кроку вперед. Хай це буде нашим гаслом”. До умовности Курбас вдається і тоді, коли 7 жовтня 1918 адресує уявній приятельці Лілі *Театральний лист*. Протест проти сценічно-побутової імітації життєвої реальности у Курбаса – як поборника театру європейського мистецького авангарду – відчеканився в *афористичний імператив*: реалізм для нього, навіть не доведений до кінця, – це „найбільша протимистецька поява наших днів, [він] всевладно запанував у театрі й паралізує всякий його творчий відрух” [5, 24]. Реалізм захоплює „душевно кирпатих міщан” [5, 24].

У статті *Актор у нашій системі і праця над роллю*, датованій 30-м серпня 1925 року, Лесь Курбас розмірковує над природою символу: „Для нас символ називається, за традицією, «перетворенням». Символ – це мистецтво” [5, 77]<sup>22</sup>.

Заризикуюємо висловити гіпотезу, що й душевно-творча криза пе-

<sup>22</sup> Курбас наголошував: “Щоб не було неясностей знаходимо *свій термін*. Треба винайти цей символ, досягти певного зосередження, навіть у цьому стані тривання в ритмі, зосередженості, якнайбільш економними, найбільш переконуючими засобами дати певну реальність, а яка вона там буде – це неважливо, чи людина, чи кіт, чи певний плян, певний стан у бутті. Винаходити ці символи треба в нашому акторському матеріалі, що ним є ми самі, наше тіло, наш голос і все, що з ним пов’язане, і матеріалі театру – це значить: реквізит, костюм, грим – для передачі зображеної реальности (письмівка моя – В. С.). Всяка епоха театру ввійде в цю дефініцію, тільки що акцент, який робиться на символі, визначає певний стиль. Ці символи є в кожній епосі, тільки вони не хочуть бути, не хочуть називатися символами” [5, 78].

реживається Лесем Курбасом десь подібно так, як свого часу Григорієм Сковородою. Філософ знаходив розраду на лоні природи. Щоденник Курбаса писався не тільки в місті, і саме наодинці з природою народилися блискучі прозріння, як про те свідчить щоденниковий запис від 20 серпня 1922 року у селі Насташка Білоцерківського повіту: „Мистецтво – це: засобами розміру, ритму і т.д. добиватися у іншого активности в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона в нас” [5, 59].

Промовистішим за сотні сторінок є короткий запис Курбаса від 7 квітня 1923 року: „Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці філософсько-релігійній, у перекладах, в писанні, може, п’єс, статей. Може, у видавництві. Може, у педагогіці. Навіщо? Сил немає більше боротися. І це навіщо?..” [5, 60]. Самому собі Курбас намагається накреслити шлях, як вийти із кризи, про це свідчить хоча б запис від 30 червня 1926 року: „Треба тільки уперто культивувати в свідомості певний імператив, зосередити на певний фокус усі свої сили і поступки: найнеможливіше буде осягнене. Тому, що мисль – сила найбільша в світі” [5, 62]<sup>23</sup>.

Розвідкою від 17 січня 1926 року *Про виховання самостійно мислячого, творчо активного режисера* [5, 89-98] Курбас відкриває серію доповідей, якою прагне „до певної міри вичерпати в загальних зарисках матерію науки про режисуру, її

<sup>23</sup> Як саме мислив у цей період творчости Лесь Курбас – тут, як на мою думку, найбільш показові дві його статті: *Театр акцентованого впливу* [5, 79-85] і *Театр акцентованого впливу* [5, 85-89].

зв'язки з усіма тими ділянками, які до неї мають відношення; серію доповідей, які, у сполученні з певними практичними вправами, могли б вам дати такий потрібний мінімум, який би дав право вимагати від вас уміння самостійно розв'язувати поставлені завдання в театральній роботі" [5, 89]. Водночас він сам вочевидь усвідомлює, переконавшись на власному досвіді, що „ніякий мистець, якщо він не глибока людина, не справжня людина, не характер – нічого путнього, глибокого дати не може, отож і не може глибоко впливати на своїх співгромадян" [5, 92]. Із гіркотою, але й високою мужністю в цей час у статті *Про сучасний підхід до творчої роботи, про суть майстерності* Лесь Курбас констатує, що хоча „театр „Березіль" – кращий із театрів на Україні [...] але все-таки відчувається, що у наших акторів нема того шукання, довбання, удосконалювання себе, праці над собою. Актор повинен рости від спектаклю до спектаклю" [5, 163].

Афористичність мислення Сковороди і Курбаса увиразнює етапні моменти їх філософських розмислів, творчих зламів. За Сковородою „святість життя – тільки у справах". Для Курбаса (як переконує стаття *Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. „Молодий театр"*) святою справою його життя став театр. „... Театр – це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті наявних енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів" [5, 129]; „Театр переживання – це завжди театр аматорський"; „...Будь-

який театр вимагає високої майстерності" [5, 161]; „Культура – це кваліфікованість мислі, вираз дії, така її кристалізація, що завершена в собі і відповідає основам історичного періоду, смислові, ідеології" [5, 811]; „...Ознака, що відрізняє позитивність від занепадництва, ознака справжньої істини чи всякого руху, який з нею пов'язаний, зводиться до максими, висловленої ідеалістом Емерсоном, яка звучить так: найбільше добро – це є концентрація, найбільше зло – це є розпорошеність" [5, 92]; „...Усяка концентрація – це є саме утвердження принципу життя, утвердження життя, як основи всякої найдоцільнішої еволюції" [5, 92]. Врешті, яким багатозначним є останній запис *Режисерського щоденника* від 6 лютого 1927 року: „Як мисль, сказано гарно: «Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасності»" [5, 65].

Курбас, як і Сковорода, презентує виняткове явище у вимірі усього не лише слов'янського, а й світового культурного простору. Р. Лужний вважав, що саме нині, як ніколи раніше, філософські та поетичні твори Г. Сковороди дозволяють нам відчитати те, що становить їхню істоту [8, 102], його концепцію Бога і людини, міцно закорінену в сакральній реальності Біблії. Перший закінчений твір Сковороди – *Наркіс, узнай себе*, останній – *Асхань, про пізнання себе*. І в назві, і в змісті – дивовижна послідовність у торуванні найважчої дороги – дороги самопізнання. У Курбаса бачимо подібну послідовність, починаючи від його перших, обнадійливо-оптимістичних статей і есеїв, і до останніх із доступних нам

нині, позначених трагізмом відчає-них пошуків виходу з тупика.

Іван Франко [15, 724-725], а згодом Богдан Лепкий [7,185-186] акцентували на тому, що Григорій Сковорода зробив надзвичайно багато для відродження вищих українських прошарків, тому що вирвав їх з летаргічного сну, в якому вони перебували, втративши незалежність, а з нею і всі високі помисли. Григорій Сковорода будив совість, шляхетність і творчий неспокій, прагнув самоусвідомлення, тобто пізнання себе, Бога і світу, бо ж це, на його думку, одне і те ж. Так само винятковою в цьому сенсі є й творча спадщина Леся Курбаса. Варто не тільки говорити про змістову, інтонаційну, понадчасову зрідненість філософських міркувань Леся Курбаса з філософською думкою мислителя XVIII віку – „філософа себепізнання”, необхідно осягнути неперебутню її важливість та перспективність для вивчення.

### Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергій, *Софія-Логос. Словник*, Київ: Дух і літера 1999, 460 с.
2. Дейч Олександр, *Людина, яка була театром*, “Жовтень” 1982, № 6.
3. Корнієнко Неллі, *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*, Київ, Фак” 2000.
4. Корнієнко Неллі, *Леся Курбас*, Київ: Либідь 2007, 328 с.
5. Курбас Леся, *Філософія театру*, Київ: Основи 2001, 918 с.

6. Ласло-Куцюк Магдалена, *Анофеоз світла у творчості Григорія Сковороди*, “Слово і час” 1990, № 3, с. 51-59.

7. Łepkyj Bohdan, *Ukraina. Zarys literatury*, Podręcznik informacyjny, Warszawa-Kraków: Słowianie 1930, 272 s.

8. Łuzny Ryszard, *Teodycea Hryhorija Skoworody na tle słowiańskiej myśli religijnej okresu Oświecenia*, [in:] *Studia slavica: In honorem viri doctriissimi Olewa Horbatsch. Festgabe zum 65. Geburtstag*, / Herausgegeben von G. Freihof, P. Kosta und M. Schüttrumpf, Teil 2: Beiträge zur Ostslawischen Philologie (II), München: Verlag Otto Wagner 1983, s. 98-108.

9. Pelc Janusz, *Obraz-słowo- znak. Studium o emblematy w literaturze staropolskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: PAN 1973, 279 s.

10. Pelc Janusz, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Krakow: Universitas 2002, 416 s.

11. Ripa Cezare, *Ikonologia*, Kraków: Universitas 2011, 504 s.

12. Сковорода Григорій, *Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира*, [у:] Idem, *Повне зібрання творів: У 2-ох томах*, Київ: Наукова думка 1972, том 1, 532 с.

13. Соловей Елеонора, *Українська філософська лірика*, Київ: Юніверс 1999, 368 с.

14. Ушкалов Леонід, *Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду*, Харків: Акта 2001, 222 с.

15. Franko Iwan, *Charakterystyka literatury ruskiej XVI-XVIII w.*, [w:] „Kwartalnik historyczny”, Rocznik VI, Lwów 1892.

16. Чижевський Дмитро, *Філософія Г. С. Сковороди*, Варшава 1934, 221 с., (Праці Українського Наукового Інституту).

**Roman Krokhmalnyi**

**METAMORPHOSE OF THE COHERENT MYTH-SPACE  
IN TARAS SHEVCHENKO POETRY**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Роман Крохмальний**

**МЕТАМОРФОЗА КОГЕРЕНТНОГО МІТОПРОСТОРУ  
В ПОЕТИЦІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

*Abstract:* The study deals with an attempt to define the role and place of existential triad: the truth, the good and the beauty in creation of coherency of varying imaginative world. The author defines presence of the image coherency in the Shevchenko text at crossing or joining tiered and multidirectional origins – human and holy, sunken and sacral, material and spiritual, intimate and social, universal and national.

*Keywords:* study of Shevchenko, poetry of text, image coherency, sacral symbol, metamorphose, myth-space

Проблема присутності в художній літературі духовної єдності образного світу – сягнула повноти періоду кумуляції теоретичних ідей. Назріла потреба введення у науковий обіг *маркованих* термінів, здатних увиразнити сутність явища, що дотепер не мало свого номінального визначення через інерцію бездуховного впливу періоду тоталітаризму. Сучасні методи інтерпретації тексту дають змогу подолати заангажовану наукову однобокість та аберативність, привносять у культурний простір низку свіжих дефініцій та означень-синонімів, зумовлюють можливість появи стереоскопічних підходів до існуючої проблеми. Перед нами стоїть мета – вироблення чітких концептуальних

засад, що враховують присутність у тексті Тонкого Світу, й сприятимуть поступу в адекватному осягненні закодованого у символічні образи взаємовпливу та взаємозв'язку.

Іван Франко у статті “*Тополя*” *Т. Шевченка* [9, 78] дошукує мотиви, що сформували такий вражаючий поетичний космос, мотиви, що, мов виноградна лоза, переплітаючись із різними культурами світу, творять у Шевченковому тексті живий образ онтологічної єдності, переростають у формулу сакрального (вертикального та горизонтального) взаємозв'язку, спрямованого із минулого в сучасне, а також – у майбутнє. Проблема явища когерентності у планетарному вимірі поставала перед Миколою Ільницьким у

метафоричних образах: “Де та грань сплаву національного і всесвітнього, як відбувається синтез соків з рідного ґрунту і променів зі спільного сонця?” [4, 132]. Поглядом на *горизонтальну діяхронну когерентність* – приваблюють слова Івана Дзюби: “Шевченко сам приходиться у наш час. Але й ми повинні йти в його час. Тільки так між нами й ним глибшатиме взаєморозуміння” [2, 5]. Онтологічну єдність людини і сотвореного світу Євген Сверстюк називає *внутрішньою свободою*. Когерентність – духовий взаємозв’язок, насамперед із Творцем. *Сакральна вертикальна когерентність* – уміння підійматися понад дочасним, “наука ставати не лише над обставинами, а й понад собою”. Перехресчуючись із горизонталлю, вертикаль (духова досконалість) творить *екзистенційні координати буття*: “Тільки така висота може сприяти звільненню від пут і єднанню людей за законами Божими” [7].

Мирослава Шах-Майстренко розглядає сакральну вертикальну антропоцентричну когерентність (Небо – Людина – Земля) через призму етнопсихології центрального суб’єкта: “Земля – основа українського етносу, небо – його Абсолют”; “Погляд хлібороба тягнеться за стеблиною рослини і стовбуром дерева, що моделюють основну лінію хліборобського космосу – вертикаль. Вона єднає землю з небом, є майже вродженою координатою світовідчуття” [11, 37]. Осягненням сакральної природи когерентності можна назвати монографію Ігоря Набитовича *Універсум sacrum’у в художній прозі*. Адже саме категорія *сакрального*, – переконаний її автор, – “одна з

універсалій, яка найповніше містить у собі співвідношення, взаємозалежності й зв’язки” [6, 13].

Визначальна для духовного буття екзистенційна тріада: правда, добро і краса – творить основу когерентності Шевченкового образного світу. Усе своє творче життя поет боровся за правду, щиро молився за неї, страждав за неї... Бачив проблему загрози її існуванню, закодовану в біблійних архетипах: “О горе! горенько мені! / Щодень пілати розпинають, / Морозять, шкварять на огні!” [13, 246]. Його могутнє слово відважно таврувало тих, що “Кайданами міняються, / Правдою торгують. / І Господа зневажають, / Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають,..” [12, 250]. Корінь зла Т. Шевченко бачить у поневоленні народу, бо народжені у неволі діти гнівлять святого Бога... Антонімність Шевченкового образного світу (правда – неправда, облуда, брехня; добро – зло, кривда; краса – рай – пекло) означає параметри бровнівського руху онтологічних суперечностей, протистоянь, боротьби. Поет пророкує динамічну невідворотну перемогу світла над темрявою – “Сонце йде / І за собою день веде” [13, 298]; перемогу земної райської краси над пеклом жорстоких суспільних взаємин – “І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі” [13, 289].

Неволя, заслання, солдатчина – пекло, що важким гнітом тисне на серце й душу, принижуює людську гідність, але поет думає не про себе, його болить гірка доля *нашої правди*, сутність якої бачить у когерентності *нашого слова* з Богом: “Недав-

но я поза Уралом / Блукав і Господа  
 благов, / Щоб наша правда не вми-  
 рала, / Щоб наше слово не вмирало”  
 [13, 238]. За три кроки до завершен-  
 ня своєї голготи Тарас Шевченко не  
 нарікає на долю, підсумовуючи про-  
 йдене: “Ми не лукавили з тобою, /  
 Ми просто йшли: у нас нема / Зерна  
 неправди за собою” [13, 232]. Сливе  
 до самого свого вічного спочинку  
 поет і громадянин молився за лю-  
 бов до правди: “Мені ж, о Господи,  
 подай / Любити правду на землі...”  
 [13, 274]; Воля і правда в поезиці  
 Тараса Шевченка черпають силу із  
 джерела непроминальної віри: “Ми  
 віруєм Твоїй силі / І духу живому. /  
 Встане правда! встане воля! / І Тобі  
 одному / Помоляться всі язики / Во-  
 віки і віки” [12, 246].

Когерентність багатозначної  
 ідейної сутності Шевченкового тек-  
 сту Юрій Барабаш розглядає через  
 “властиво *інтимне*, котре відпочат-  
 ково, за означенням, закорінене в  
 національному ментальному ґрунті,  
 в моральній етномітопоетичній тра-  
 диції; водночас інтимне є, зрештою,  
 нічим іншим, як питомою часткою  
 загального, вселюдського, й отже,  
 криє в собі інтенції для виходу лі-  
 ричної рефлексії на рівень *універ-  
 сального*” [1, 164].

Шевченків *sacrum* – постійна на-  
 лаштованість пера на боротьбу за  
*істину*, за справедливість між людь-  
 ми, за те, щоб панувало *добро свя-  
 те*, що його можна досягнути лиш на  
 вільній рідній землі. Поет засуджує  
 намагання створити добро чужи-  
 ми руками: “А ви претеся на чужи-  
 ну / Шукати доброго добра, / Добра  
 святого. Волі! волі! / Братерства  
 братнього!..” [12, 250]. І замість споді-  
 ваного, принесли в Україну – “Ве-

ликих слов велику силу, / Та й більш  
 нічого...”. Категорія *добра* в поезиці  
 Тараса Шевченка – сакральна й ко-  
 герентна із *теплом* сердечних між-  
 людських взаємин – “Раз добром на-  
 гріте серце / Вік не прохолоне!” [12,  
 184]. Тепло – категорія самодостат-  
 ня, холод – відсутність тепла. Тому  
 так настійливо молитовно благов  
 поет: “Молю ридаючи, пошли, / По-  
 дай душі убогій силу, / Щоб огненно  
 заговорила, / Щоб слово пламенем  
 взялось, / Щоб людям серце розто-  
 пило. / І на Україні понеслось, / І на  
 Україні святилось / Те слово, божее  
 кадило, / Кадило істини. Амінь” [13,  
 219]. Чітко проглядаються два век-  
 тори сакральної когерентності: а)  
 вертикальний, *безпосередній* (Бог –  
 поет); б) горизонтальний, *опосеред-  
 кований*, – *profanum* отримує *божес  
 кадило* за посередністю інвертова-  
 ного поетичного слова (поет – люди  
 – Україна).

Тарас Шевченко – поет і маляр  
 – захоплено милувався красою укра-  
 їнської хатини, українського села,  
 українського краєвиду (гаїв, степів,  
 ланів широкополіх...), наділяючи  
 їх еміненними та адоративними  
 екзистенційними рисами. Образ *ха-  
 тини* для Т. Шевченка важливим був  
 не лише своєю естетичною зовніш-  
 ністю, а й її внутрішньою духовою  
 силою. Вже в перших Шевченкових  
 поезіях образ *хати* символізує осо-  
 бисту психологічну незалежність,  
 право на власну думку, і це право,  
 когерентне за формулою *інтимне –  
 національне*, поширюється на весь  
 народ. У зачині поеми *Гайдаки* –  
 петербурзькі *письменні, дрюковані*  
 категорично заперечують сакраль-  
 не право на життя українському  
 слову. Несправедливій думці Т. Шев-

ченко протиставляє народну мудрість: “Теплий кожух, тільки шкода – / Не на мене шитий, / А розумне ваше слово / Брехнею підбите” [12, 63]. Й усамітнюється, шукаючи психологічного захисту: “один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина”. У стані ображеного – внутрішній світ (*хатина*) – стиснутий до краю. Лиш рідна пісня стає чарівним інвертором [5, 135] й розширює його до безміру: “Заспіваю – море грає, / Вітер повіває, / Степ чорніє, і могила / З вітром розмовляє. / Заспіваю – розвернулась / Висока могила, / Аж до моря запорожці / Степ широкий вкрили. / Отамани на вороних / Перед бунчуками / Вигравають...” [12, 63]. Когерентність у тексті проявляється у співчутливості *постлетального* до страждань *дочасного*, в адорації минулого сучасним, що й зумовило метаморфозу мітопростору.

У нестерпних критичних ситуаціях – (арешт, в'язниця, заслання) – волелюбну душу мучить замкнутість світу: “Давно вже я сижу в неволі, / Неначе злодій взаперті, / На шлях дивлюся та на поле, / Та на ворону на хресті / На кладовищі. Більш нічого / З тюрми не видно”. Лапідарна номінація образів *поле, шлях, ворона...* – шкіц, швидкий начерк олівцем на сірому папері. Безбарвність, сірість зображеного нагнітає відчуття страшеної втоми, нудьги, задушливої атмосфери замкнутого простору, зумовлює появу *критичної ситуації*; вхідний образ майбутньої метаморфози – *неволя* – характеризується часовою невідзначеністю – *давно*; й такою ж просторовою – *більш нічого*. Світ, що проглядається крізь ґрати, не може

викликати жодних позитивних емоцій у в'язня, бо – такий самий обмежений та сірий, як і тюремна камера. Але в цупких обіймах інформаційного голоду та завмерлості часопростору, *статичне* сприймається як *динамічне*, як континуум буття: “Слава Богу / Й за те, що бачу. Ще живуть, / І Богу моляться, і мруть / Хрещені люде” [13, 218].

Розширити мури замкнутого мітопростору, розкайданити душу може духовна сила: “Сижу собі та все дивлюся / На хрест високий із тюрми. / Дивлюсь, дивлюся, помолюся: / І горе, горенько моє, / Мов нагородована дитина, / Затихне трохи. І тюрма / Неначе ширшає. Співає / І плаче серце, оживає...” [13, 218-219]. Метаморфоза цікава життєлюбною полісемантичністю вихідного образу: горе – затихає; тюрма – ширшає; серце – співає і плаче, оживає... – перебуває у духовній єдності з Творцем. У короткому тексті когерентні одразу кілька світів: інтимний – камерний – завіконний – сакральний – універсальний.

Та не завжди в екзистенційній тріяді – правди, добра і краси – високоестетичне превалює над жорсткою реальністю. Перебуваючи в пеклі сірошинельної муштри та шпіцрутенів, Т. Шевченко створив образ *пекла* у кріпацькому селі: “В тім гаю, / У тій хатині, у раю, / Я бачив пекло... Там неволя, / Робота тяжкая, ніколи / І помолитись не дають” [13, 207]. Катержна праця та нужда поклали в могилу *матір добрую*, не витерпів лихої долі й батько – *умер на панщині...* А нещасні діточки *розлізлися межі людьми, мов мишенята*. У метафорі *діти – мишенята* закодована тінь *пекла*, бо “миша в



українській етнокультурній традиції – “нечиста” тварина, створена дияволом” [3, 366]. Діяхронна когерентність *теперішнє – минуле* творить у тексті горизонталь, а також таїть у собі присутність вертикалі прадавнього світоладу (прав–яв–нав): *миша* – представляє підземний світ (нав), наратор – земний (яв), а звернення до Бога – світ небесний (прав). У молитовному зверненні до Бога реалізується синусоїдальна (горизонтальна й вертикальна) когерентність світів: “Мені аж страшно, як згадаю / Оту хатину край села! / Такіі, Боже наш, діла / Ми творимо у наших раі / На праведній Твоїй землі! / Ми в раі пекло розвели...” [13,208].

І все-таки, попри жорстокі обставини невільницького животіння, в глибині душі автор сакралізує рідну *хату*. Зведений на ґрунті *інтимного*, образ розвиває філософію тексту, розширює смислову вагу слова до рівня *національного – універсального* – “В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля” [12, 250].

В пекельних муках солдатської муштри (в Орській фортеці) Муза надихнула поета візією, в якій контури реальності нівелюються, ще-зають... Уявні метаморфози [5, 132] розширюють мітопростір, змінюють сірість та безрадісність на український пейзаж: “Сонце заходить, гори чорніють, / Пташечка тихне, поле німіє. / Радіють люде, що одпочинуть...”. Мистецька візія стає цілющою для поетового серця через уявну трансферну метаморфозу [5, 407]: “А я дивлюся... і серцем лину / В темний садочок на Україну. / Лину я, лину, думу гадаю, / І ніби серце одпочиває” [13, 25]. Шевченко малює

метаморфозу мітопростору *день* кількома дуже виваженими динамічними мазками: *сонце / гори* – візуальне згасання барв (*сонце* – заходить, *гори* – чорніють); *пташечка / поле* – акустична переміна (*пташечка* – тихне, *поле* – німіє). Чарівність картини не в статичності, а в *рухливості барв та звуків*. Адже дієслова *заходить, чорніє, тихне, німіє* – означають процес, що триває. Духовна краса *тиші*, її оптимізм народжений віртуальною поетичною візією *поля як собору, праці як богослужіння*. Захід сонця – нагадує вечірнє завершення богослужіння – поступово храм порожніє, гаснуть свічки, чутливішою стає акустика, під склепінням відлунює навіть тихий шепіт прощальної молитви...

Іван Франко спостеріг, що в українській мові існує взаємозалежність (когерентність) простору й часу: “Відки приходить до сього наша мова, що для означення відносин у просторі уживає слів, що означають відносини в часі?”. В поезії Шевченка ці відносини – динамічні, він “малює при помочі рухових, а не недвижно закріплених образів”. І, за взірць, Франко цитує рядки: “За сонцем хмаронька п л и в е, / Червоні поли р о з с т и л а є, / І сонце спатоньки з о в е / У синє море, п о к р и в а є / Рожевою пеленою” [10, 109].

Андрій Скоць звернув увагу, що в поезії *Сон (Гори мої високіі)*, – “рух, дія – художній пульс” Шевченкового твору, а також спостеріг рухливі переміни мітопростору – картина сонної візії має різні параметри – “відкривається *звужено* і *панорамно*” [8, 3]; “круговид розширюється, коли ліричний герой бачить невеличку козацьку церкву з похиленим хрес-

том". Розширення мітопростору, – на думку дослідника, – стається через *персоніфікацію* образу церкви: "Давно стоїть, виглядає / Запорожця з луку... / З Дніпром своїм розмовляє, / Розважає тугу". Додамо, – ще одним фактором розширення *круговиду* стає уявна метаморфоза, вхідний образ [5, 112] – *козацька церква*, вихідний – *мертвець*, дія вихідного образу [5, 144]: "Оболонками старими, / мов мертвець очима / Зеленими позирає / На світ з домовини" [13, 29]. Саме її (живу чи мертвоу?!) поет запитує: "Може, чаєш оновлення?". Й сам же дає гірку відповідь: "Не жди тії слави! / Твої люде окрадені, / А панам лукавим... / Нащо здалась козацькая / Великая слава?!..".

Ігор Набитович звернув увагу, що "в Античності й Середньовіччі були своєрідною перехідною межею між світами *sacrum* та *profanum*, тому в них дошукувалися особливих символічних значень, натяків і вказівок" [6, 181]. Шевченків *Сон* когерентний із Античним та Середньовічним тим, що в ньому також помітний перехід між світами – *воля* / *неволя*. Ліричний герой спочатку бачить у сні осяйні українські хати – символ внутрішньої чистоти, духовного, *райського*, позначеного щемливими нотками ностальгії за рідним краєм: "Хатки біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках / У піжмурки в яру гуляють". Потім – візія межового стану *sacrum* / *mysterium tremendum* – жахіття поневолення України! Сакральна початкова візія зазнає інфернальної переміни: *хатки біленькі* стають *нечепурними*: "І Трахтемиров геть горою / Нечепурні свої хатки / Розкидав з долею лихою, / Мов п'яний старець

торбинки..." [13, 29]. Філософський підтекст таїться у переміні: *хатки-діти* – олюднений, живий, рухливий образ, а *хатки-торбинки* – речовий, статичний; лиха доля геть перемінила, спотворила *українську хату*: поставила на символі української держави тавро каталепсії (заціпеніння, знерухомлення).

У калейдоскопі сонних візій – *хаткам розкиданим* протиставлений образ піднесений – *хатина на кручі!* Внутрішньо стиснута, мов пружина, вона (Україна) завмерла перед стрибком, у критичній ситуації [5, 125]: "Над Трахтемировим високо / На кручі, ніби сирота / Прийшла топитися... в глибокім, / В Дніпрі широкому..." [13, 30]. Сакральний зв'язок *хатина* – *Україна* закодований у візуальній метаморфозі [5, 403], вихідний образ якої розширює простір хатини до меж утраченої держави: "З хатини видно Україну / І всю Гетьманщину кругом" [13,30]. Символічною є також візія: "Під хатою дідусь сивенький / Сидить, а сонечко низенько / Уже спустилось над Дніпром. / Сидить, і дивиться, і дума, / А сльози капають... "Гайгай!.. – / Старий промовив. – Недоуми! / Занапали божий рай!.." [13, 30]. Образ *низенького сонця* когерентний з образом сивого дідуся: – "Поник старою буй-головою. / Вечерне сонечко гай золотило, / Дніпро і поле золотом крило..." [13, 31]. Золоті барви навколишнього світу сприймаються метафорично як образ *раю*, адже в українській етнокультурній традиції "золото зробилося символом найдорожчого, найдосконалішого і в цьому розумінні широко вживається в колядках, у величальних піснях, де бачимо *коники*

золотогриві, вербу *золотокору*, де в пана *золота брама*, в оленя на рогах *золотий терем...*"; "ця досконалість стосується і внутрішнього світу людини: *золота людина*, людина з золотим серцем" [3, 253].

"Коли б мені прийшлося одним словом схарактеризувати поезію Шевченка, – писав Іван Франко, – то я сказав би: се поезія бажання життя. Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільности, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірним ціле життя. Неволя і переслідування – чи то народне, політичне, суспільне чи релігійне – мали в нім непримиримого ворога" [9, 122]. Будучи непримиреним ворогом земного *пекла*, поет протиставив йому красу української природи, української молоді жінки-матері – сакралізував їх як найвищу досконалість, здатну творити аналогію небесного раю: "І все-то те, вся країна / Повита красою..." [12, 182]. У поетиці Тараса Шевченка образ небесної Матері когерентний з матір'ю земною, просвічує її сяйвом емінентного коду: "У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим" [13, 180]. Земній матері передається сила впливу Небесної, і вона вже самою своєю присутністю теж стає *скорблящих радістю*, бо випромінює всеперетворюючу енергію, здатну гірку кріпацьку дійсність сприймати *раєм на землі*.

У 1861 році, вже подумки лаштуючись "На той світ", "до Бога", поет звертається до своєї Музи: "То й буде з нас! Ходімо спать, / Ходімо в хату спочивать...". Шевченкова прижиттєва мрія – повернутися у рідний

край, бодай вкінці віку трохи пожити у власній хатині – так і зосталася фата морганою. Але його життєлюбна уява враз розширює тісню петербурзьку комірчину-майстерню до розмірів потойбічного світу: "Та як буду здужать, / То над самим Флегетоном / Або над Стіксом, у раю, / Неначе над Дніпром широким, / В гаю – предвічному гаю, / Поставлю хаточку, садочок / Кругом хатини насажу...". Душа його й на мить не може уявити себе без України, образ якої беріг як найдорожчий скарб у довготривалій *царській мандрівці* по казематах, фортецях, казармах... казахських вигорілих степах. Не може собі уявити раю без України, без хатини, садочка. І Музу свою він бачить у раю, бо з нею разом чесно пройшов свою земну голготу – там він прийматиме її гостинно, щиро, по-українськи: "Прилинеш ти у холодочок, / Тебе, мов кралю, посажу. / Дніпро, Україну згадаєм, / Веселі селища в гаях, / Могили-гори на степах – / І веселенько заспіваєм..." [13, 308-309].

Подальше удосконалення інтерпретації літературного тексту на засадах концепту когерентности відкриває широку можливість стереоскопічного осягнення образного світу, уможлиблює адекватну оцінку його в сучасності, у взаємозв'язках з минулим та майбутнім, сакрального з профанним. У Шевченковій поезії когерентність: минуле – сучасне – майбутнє постає в сакралізації *своєї хати*. Синусоїдальний рух метаморфози когерентного мітопростору демонструє *еміненцію* та *нівелювання* образу, де крайні опозиційні точки амплітуди: *рай – пекло*. Внутрішньотекстова, міжтекстова

та позатекстова когерентність об-разного світу поглиблює рецепцію його естетичної та філософської наповненості по лінії *інтимне – національне – універсальне*, передбачає утвердження його ідеї у футуристичному континуумі. Дослідження виявило, що проблема метаморфози когерентного мітопростору лежить у площині: *автор – екзистенційна візія – кризова ситуація – критична ситуація – духовий зв'язок – переміна*. Екзистенційна тріада: правда, добро, краса – три зірочки у віночку Шевченкової Музи, що з любов'ю до Бога, до України – разом творять яскравий духовий ореол, осяють народів тернистий шлях до волі!

### Bibliography and Notes

1. Барабаш Юрій, *Просторинь Шевченкового Слова*, Київ: Темпора, 2011.– 510 с.
2. Дзюба Іван, *Тарас Шевченко. Життя і творчість*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, 720 с.
3. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури*, Київ: Довіра 2006, 703 с.
4. Ільницький Микола, *На перехрестях віку: У трьох книгах*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, Кн. I, 838 с.
5. Крохмальний Роман, *Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча, та світоглядна роль переміни художнього образу)*, Львів 2005, 424 с.
6. Набитович Ігор, *Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Львів: Посвіт 2008, 600 с.
7. Сверстюк Євген, *Внутрішня свобода*, "Літературна Україна" 21.04.2011, № 16 (5395).
8. Скоць Андрій, *Поєма Тараса Шевченка «Сон» («Гори мої високі»)*, "Українське літературознавство", Вип. 75, Львів 2012, с. 3-7.
9. Франко Іван, *Тарас Шевченко*, [у:] *Idem, Твори: У 50-ти томах*, Т. 28, Київ: Наукова думка 1980.
10. Франко Іван, *Із секретів поетичної творчості*, [у:] *Idem, Твори: У 50-ти томах*, Т. 31.
11. Шах-Майстренко Мирослава, *Шевченко і антична культура*, Київ: Факс-Хівець 1999, 288 с.
12. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах*, Т.1, Київ: Наукова думка 1989, 528с.
13. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах*, Т. 2, Київ: Наукова думка 1991, 590 с.



**Vasyl Pakharenko**

**ONE GENIUS READS ANOTHER GENIUS  
(IVAN FRANKO INTERPRETATION  
OF THE WORKS OF TARAS SHEVCHENKO)**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Василь Пахаренко**

**ГЕНІЙ ЧИТАЄ ГЕНІЯ  
(ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА)**

*Abstract:* The peculiarities of Franko's perception of Shevchenko as a genius is considered in the article. The author distinguishes the main features of genius – universalism and existence of philosophy, oppositional admonition of genius and talent. The genius method used by Franko featuring Shevchenko studies are in the use of “genetic method”. The attention is paid to the comparativistics as a way to the universalism, an accent on the symbol “family” as a symbol of harmony, it's concentrated on his vitality and anthropocentrism.

*Keywords:* I. Franko, T. Shevchenko studies, genius, talent, comparativistics, universalism, existence, poetics, romantic method, realistic method

Важко уявити розміри книгозбірні, у якій би могли вміститися всі набутки шевченкознавства за понад півторастолітню його історію. Це десятки чи й сотні тисяч статей і книжок, значна частина яких створена найсвітлішими умами українського світу. І все ж цілком погоджуюся зі сміливим твердженням Михайла Гнатюка про те, що саме Іван Франко став «найбільшим і найґрунтовнішим знавцем творчості геніяльного Тараса [1, 6]». Франкові судження не просто доказові, концептуальні, науково виважені, – найчастіше вони сягають самого

щирця Шевченкового слова, а тому не старіють, залишаються довіку насущними. Схожою присутністю вирізняються, як на мене, хіба що міркування Є. Маланюка і Т. Осьмачки.

І тут річ не лише в компетентності чи скрупульозності, а насамперед у духовній якості особистості. Відома думка: генія посправжньому досягнути може тільки геній. Отже, наважуся стверджувати – секрет такої унікальної проникливості полягає передовсім у тому, що геніяльне слово Т. Шевченка прочитав, зінтерпретував геніяльний І. Франко.

Тут, щоб уникнути непорозумінь, думаю, варто зробити бодай пунктирний культурологічний відступ про природу геніяльності.

Феномен *генія* я б означив як максимальну актуалізацію особистісної первини, що одуховлює світ, оприявнює істину, себто зроджену любов'ю всезагальну єдність, цілісність буття, голографічну природу Всесвіту; геній – це співбесідник, здатний вести якнайширший діалог зі своєю нацією, людством, Усесвітом, Богом з метою налагоджувати взаєморозуміння, згармонізовувати суперечності буття.

З цього робочого визначення бачимо, що генія характеризують, виокремлюють насамперед дві основоположні взаємопов'язані риси – *універсалізм* і *екзистенційність*.

З-поміж інших генія вирізняють передовсім його стосунки з часом: пересічна людина і навіть талант підкоряються часові (злободенній кон'юнктурі, минушому, мінливому, відносному, формальному), геній же *підкоряє час*, долає його силове поле, осягає і втілює вічні, універсальні, змістові істини й цінності, не наслідуює наявні форми у мистецтві й житті, а творить нові.

Психологічний механізм входження генія у вічність вичерпно окреслює Е. Нойман. Кожен із великих творців, – наголошує дослідник, – починає з того, що реагує на зроджений у його душі творчий імпульс, котрий, як і на стадії самовияву позасвідомого, прагне набути якої завгодно форми. Потім, дорослішаючи, він зростається з конкретикою своєї епохи, через освіту стає спадкоємцем і сином певної культурної традиції. Однак жоден з геніїв не

зупиняється на стадії відображення культурного канону. Поступово чи блискавично він виходить за межі традицій свого часу, приносить нові елементи, яких не вистачало його епосі [див. 2, 169-170].

Саме такою своєрідністю узагальнень геніїв пояснюється оригінальність, унікальність кожного з них, їхня дивовижна здатність поєднувати новаторство і традиційництво, не зациклюючись на жодному з них. Пробуваючи у вічності, генії, як ніхто, знають, що «нічого нового немає під сонцем». Вони – у який би час чи в якому б місці не жили – всі роблять спільну справу: *животворять світ енергією, логікою духу*. Тому такі суголосні їхні ідеї, поривання.

Своєрідність генія, певно, найчіткіше проступає при порівнянні його з *талантом* – багато в чому спорідненою, а проте якісно відмінною психічною організацією людини. Ці дві категорії – геній і талант – співвідносяться, співдіють, як зміст і форма (докладне обґрунтування цієї тези знаходимо у М. Бердяєва і Є. Маланюка [див. 3, 156-157], [4, 76]).

В ідеалі геній народжується в результаті *гармонійного поєднання та повного вияву геніяльності й талановитості*. Однак у повсякденному «сейсвітньому» житті такі збіги трапляються вкрай рідко. Значно ж частіше між різними людьми або й у душі однієї людини точиться *боротьба геніяльності й талановитості* (закономірна конфліктність духовного росту), можуть бути генії з низьким рівнем талановитості (чи й зовсім без неї) і таланти з низьким рівнем геніяльності (чи й зовсім без неї).

Отож, проступає чітка опозиційність цих настанов, цих психологічних типів (назву лише деякі, безпосередньо пов'язані з нашою темою антитези):

- Геній тяжіє до *метафоричної*, багатоплощинної моделі мислення (оскільки лише вона дає змогу охоплювати багатовимірність, цілісність світу); талант – до метонімічної, одноплощинної (бо вона зрима для «здорового глузду», зіперта на практичний досвід, загальноприйнята).

- Тому геній – творець мітів; талант – демітологізатор.

- Мета генія – встановлення якнайширшого діалогу зі світом (входження у світовий полілог – «космічний оркестр»), згармонізування екзистенційних суперечностей буття; мета таланта – налагодження взаєморозуміння зі своїм середовищем, зі своєю добою, навіть ціною компромісу з собою, з вічними цінностями.

- Ідеалом і єдино можливим станом існування генія є *свобода*; талант же пристосовується до *необхідності*, до чинних у його добі й середовищі законів, норм, уявлень.

- У генія абсолютно переважає *внутрішня мотивація* творчості (власний екзистенційний досвід, орієнтація на власні ідеали); у таланта – *зовнішня мотивація* (визнання в суспільстві, матеріальний зиск тощо). Тому творчість генія оригінальна, творчість таланта традиційна, зіперта на визнані у його часі й середовищі взірці.

- Геній тяжіє до *романтичного світосприймання* (отже, у нього переважає інтровертно-емоційний тип психіки, суб'єктивний кут зору

на світ); талант тяжіє до *реалістичного світосприймання* (отже, у нього переважає екстравертно-раціональний тип психіки, об'єктивний кут зору на світ).

- Геній *відкритий позасвідомому*, отже, й містичному, звідси – його відчуття зв'язку з рідною нацією, людством, Усесвітом, Богом; талант *спирається на свідоме*, отже, емпіричне, звідси дискретність його мислення, намагання автономізувати різні грані світу.

- Геній зберігає *душевну дитинність* протягом усього життя; талант тяжіє до *дорослості*.

- Геній – *енергетичний феномен*; талант – *інформаційний*.

- Рушієм творчості для генія є *надхнення, наслання*; а для таланта – *старанне навчання і працьовитість*.

- Геній відштовхується від *цілого*, загального; а талант – від *часткового*. Така закономірність зумовлена тим, що геній орієнтується на *зміст*, на всесвітню, універсальну цілість, на Абсолют, а талант – на *форму*, конкретно-історичну частковість з її постулатами.

В ідеалі геній і талант взаємодоповнюються, разом творять і втілюють нові якості буття. Але в реальності, у нашому світі непристайностей вони нерідко *конкурують між собою*, а то й борються.

Войовничою стороною у цьому протистоянні, до речі, найчастіше виступають саме таланти. Очевидно, самозациклена форма так реагує, відчуваючи свою неповноту, несамодостатність, а тому ремствує на «несправедливий» світ як змістоформальну єдність. Дратують також дивовижні здобутки генія при його нібито явній «неправильності», «не-

нормальності», «недорослості». Точно констатує цей духовний конфлікт Чезаре Ломброзо: «Найжорстокіші переслідування геніяльним людям доводиться терпіти саме від учених академіків, які в боротьбі проти генія, зумовленій марнославством, вдаються до своєї «вчености», а також до чарівливості їхнього авторитету, який переважно визнають за ними як пересічні люди, так і владоможні кляси, що теж у більшості складаються з пересічних людей [5, 19-20]». Трагедію протистояння таланта і генія геніяльно ж таки розкриває А. Пушкін у драмі *Моцарт і Сальєрі*.

Напруга по лінії «геній – талант» не раз виникала (виникає й виникатиме) в оцінці Т. Шевченка, скажімо, пізнім П. Кулішем чи М. Драгомановим. До цього протистояння частково прилучився й молодий І. Франко, перебуваючи під потужним впливом Драгоманова. Далі ж спостерігаємо постійне наближення галицького критика до наддніпрянського поета. І це зовсім не була фанатична адорація, а було поглиблення розуміння, вдумливого, щораз довірливішого діалогу – з критикою, полемікою включно (згадати хоч би небезпідставно прискіпливе прочитання поеми *Гайдамаки*).

Ці зміни у сприйманні *Кобзаря* були пов'язані з безнастанною духовною еволюцією І. Франка (про яку, на жаль, не завжди пам'ятають дослідники). Рух митця-мислителя від Реалізму до Модернізму (неоромантизму) у мистецькій практиці, від ідеологічного й культурно-історичного методу до психологічного у літературознавстві, від мало не марксистського радикалізму до на-

ціонал-демократизму у громадсько-політичних справах – це не лише естетичні й світоглядові зрушення, це перехід з якості таланту у якість генія.

Уже постійна внутрішня еволюція, самотворення, самостановлення «Я» – одна з найхарактерніших рис генія. І саме поступальний рух по висхідній, а не заборсані метання і хитання (як то було, наприклад, у П. Куліша).

З різних причин, мабуть, у першу чергу через психотип, для І. Франка виявилось значно важче, аніж для Т. Шевченка, подолати силове поле свого часу, стати не коліщатком, а деміюром своєї доби. І все ж він гідно пройшов цю обов'язкову ініціацію генія. Доказом тому – його різуче присутні, досі злободенні заклики до українців творити провідну верству, щоб вижити як нації, у поемі *Мойсей*, або навдивовижу проникливі оцінки людиноненависницької природи комуністичної доктрини у пізніх статтях, чи болісно точна характеристика-діагноз вад української вдачі у передмові *Дещо про себе самого* до збірки *Галицькі образки*.

Логіка еволюції І. Франка у шевченкознавстві, як й інших незлічених ділянках його творчої праці, – це логіка самостановлення генія.

Прикметний уже той факт, що ще молодий І. Франко, осмислюючи доробок великого попередника, вдається до «генетичної методи»: намагається простежити закономірності становлення його світогляду, живий рух його творчої думки [див. 1, 46]. І критикує дослідників, зокрема Омеляна Партицького, які представляли Тараса Шевченка «як щось одностайне, викінчене й скристалізоване



в собі... радше твердим і недвижим, хоч і ясним, хрусталем, ніж чоловіком, що змінюється, розвивається [там само]».

Уже не тут бачимо зіткнення стратегій генія, який сприймає світ, а насамперед людський дух, як плинну вітальну енергію, яка постійно самотворюється, і стратегії таланта, який весь час намагається зупинити, скристалізувати (а значить, умертвити) досліджуване явище, щоб препапувати його.

Так само показове зарахування Франком *Перебенді* до найкращих творів *Кобзаря* [див. 1, 89-108]. Адже у цій поезії яскраво виведений образ митця – саме генія, що є посередником між Богом і людьми, між сьогоденням і вічністю.

У жвавому зверненні дослідника до компаративного методу (в аналізі того ж *Перебенді*, *Тополі*, *Наймички*, *Марії*, інших творів) вбачаю не лише данину тогочасній літературознавчій моді, а й значно глибшу інтенцію – характерне для генія прагнення зреалізувати універсальний підхід до світу. Разом з тим І. Франко тверезо застерігає від безкритичного захоплення «впливологією», що актуально й сьогодні: «Ми не думаємо також виступати тут проти порівняльного методу; навпаки, ми признаємо його величезну вагу для літературно-наукових дослідів... На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: Романтизм, Реалізм, Натуралізм, Декадентизм і т. д. Як у всім одначе, так і при порівняннях мусимо заховати якусь міру, певну границю, поза яку не смі-

ємо переступати, коли не хочемо договоритися до абсурдів. Реалістичний письменник у нас і в Німеччині та Франції буде мати спільні точки, але не конечно один мусить бути під впливом другого, не вчисляючи тут самого напряду, який остаточно може рівночасно повстати в кількох місцях незалежно від себе... Так само не можна брати всіх реалістичних письменників німецьких та французьких і виказувати їх вплив на якогось українського реалістичного письменника, бо тою дорогою зайшли б ми до абсурду. А власне, щось подібне добачаємо ми в деяких працях про Шевченка [1, 330-331]».

Якісно новий період у шевченкознавчих розслідах І. Франко розпочинає у 1890-х роках. Тут інтерпретатор сам уже зіходить на ту верховину, на якій пробуває його автор. Переконливе тому свідчення – габілітаційна лекція *Наймичка*. Особливо звертає на себе увагу тонко схоплена Франком Шевченкова модель бажаного суспільного співжиття людини – це родина, будована в любові й узаєморозумінні: «Основою суспільности, по думці Шевченка, є сім'я – така і в тій формі, в якій вона задержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне життя патріархальне і сумирне – то найбільша святість. Нарушення тої святости, вилом, зроблений в гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх... [1, 252]». Справді, цей мотив наскрізь проймає всю творчість Шевченка – і літературну, й малярську, стає у нього символом гармонії, раю у вимірі особистого життя людини, суспільного й духовно-містичного,

людино-Божого. У цьому пляні Шевченка й Франка поєднує серцевинне прагнення генія до гармонії, до примирення опозицій у всіх площинах життя людини і світу.

У статті ж *Тарас Шевченко* дослідник виразно й солідарно формулює основоположні духові засади, цінності Шевченка – вітаїзм і антропоцентризм: «Коли б мені прийшлося одним словом схарактеризувати поезію Шевченка, то я сказав би: се поезія бажання життя». І далі: «Індивідуальність людська – без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята» [1, 264]. Безсумнівно, це цінності генія.

Цілком у системі координат генія бачить розв'язання опозиції «загальнолюдське – національне» Шевченко й інтерпретує у його творах Франко. Дослідник проникливо констатує геніяльне залагодження цієї опозиції, наприклад, у поемі *Наймичка*: «Те місцеве і часове, котре ми назвали шкаралущею, в ній зведене до minimum, та щиро людський зміст її дуже багатий. І той щиро людський зміст є zarazом вповні український. Всі оті люди, що живуть у поемі і котрим однаково спочувати мусить чи поляк, чи німець, чи француз, – вони українці, думають і чують по-українськи. Се й є великий тріумф штуки – в партикулярному, частковому, случайному показувати загальне, вічне і безсмертне [1, 254]».

Якраз завдяки виразному розумінню потреби й природи гармонії загальнолюдського й національного Т. Шевченко став першим послідовним українським націоналістом. До цієї ж настанови, правда, значно довше, кружляним шляхом, але таки

у Шевченків слід ступаючи, прийшов і Франко. Скажімо, вагомо й так актуально й на сьогодні (у контексті нинішніх українсько-польських, а особливо українсько-російських стосунків) завершується його аналіз вірша *Полякам*: «Збратання двох народів, злучених і роз'єднаних тисячолітньою історією, – се як будова моста між двома берегами. Коли наш міст має бути порядний і тривкий, мусять наші береги вперед бути виразні, сухі, тверді й міцні, бо інакше наш міст буде опертий на багні і пропаде. І коли люди нетерпеливі або нетямущі або злої волі з тамтого берега з докором або з приманою гукають нам «Брат! Брат!» – не забуваймо завсіди відповісти їм нашою приповідкою: «Брат братом, а бринза за гроші» [1, 329-330].

Окрема і, мабуть, найгеніяльніша сторінка Франкової шевченкіяни – студія *Із секретів поетичної творчости*. Цей трактат вагомо засвідчив рішучий перехід аналітика з ідеологічно-пропагандивних позицій на психологічні, рецептивноестетичні – від соціологізму до антропоцентризму. Нагадаю найвищу оцінку цієї праці, авторитетно дану Г. Ключком: «Парадокс полягає в тому, що з часу появи *Із секретів...* у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, в якій би так переконливо і з такою рідкісною для нашої науки результативністю розв'язувалися за допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми» [6, 125].

Геніяльне прагнення і Т. Шевченка, і його дослідника до універсальності, до оприявлення «всеїдності буття» (В. Соловйов) виявилось зо-

крема в акцентованому І. Франком у *Кобзарі* принципі синтезу мистецтв. Вельми красномовна й докладно розкрита аналітиком теза про музикальний (себто акустичний, а не візуальний) тип поетичної творчості Шевченка. У процесі найвіртуознішого мікроаналізу багатьох творів Франко доводить: попри те, що Шевченко фаховий маляр, більшість його поетичних малюнків музикальні, а не колористичні. Більше того, – каже критик, – Шевченко насамперед «музикальними образами малює свої мрії про Україну [1, 300]». У *Кобзарі* багато й живописного, але воно згармонізоване з музикальним й підпорядковане йому.

Ця теза виводить на далекосяжні узагальнення: якщо ієрархія світосприймання таланта зорово-слухова, просторово-часова, то генія – навпаки, акустично-візуальна, часово-просторова, тому талант пов'язаний насамперед з інформаційним полем, з раціональністю, а геній – з енергетичним, з духом.

Знову ж таки промовиста рецепція Франка Шевченкової *Марії*. Цей твір викликав тоді, викликає й досі вельми контroversійні враження. Тим промовистіша на цьому тлі однозначна оцінка Франка – колишнього атеїста й раціоналіста: «...поему *Марія* треба зачислити до найкращих, найглибше задуманих та гармонійно викінчених поем Шевченка. Вона займає визначне, а з деякого погляду навіть першорядне місце між такими перлами Шевченкової поетичної творчості,

як *Княжна, Відьма, Петрусь, Сотник та Неофіти*» [1, 393], цей твір став свідченням «незвичайного підйому релігійного духу автора» [1, 395]. А пригадаймо нищівну критику поеми Г. Костельником чи І. Огієнком як слабкої, суперечливої, мало чи не безбожної.

Заглиблення у світ *Марії* та ще *Неофітів* плідно позначилося на художніх шуканнях самого Франка – як геніяльні репліки діалогу з цими творами з'явилися поеми *Каїн, Іван Вишенський, Мойсей*, – шедеври, що потужно виявили безсумнівну геніальність їх автора.

Отже, діалог геніїв породжує геніяльні твори. До своєї «тихої розмови» вони запрошують і нас, закликають відкривати у своїх душах «любов, сердечний рай», як ліричний герой Шевченкової *Молитви* чи Франків *Каїн* у мить осягнення Істини.

## Bibliography and Notes

1. Франко Іван, *Шевченкознавчі студії*, Львів: Світ 2005, 472 с.
2. Юнг Карл-Густав, Нойман Ерих, *Психоанализ и искусство*, Москва: REFL-book 1996, 304 с.
3. Бердяев Николай, *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*, Москва: АСТ 2004, 678 с.
4. Маланюк Євген, *Книга спостережень: статті про літературу*, Київ: Дніпро 1997, 430 с.
5. Ломброзо Чезаре, *Гениальность и помешательство*, Симферополь: Реноме 1998, 400 с.
6. Клочек Григорій, *Енергія художнього слова*, Кіровоград 2007, 448 с.

**Halyna Levchenko**

**ARTISTIC METHOD OF MODELING THE VISIONARY EXPERIENCE  
IN LESYA UKRAINKA AND IVAN FRANKO'S LYRICS**

Ivan Franko Zhytomyr State University, Ukraine

**Галина Левченко**

**ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ МОДЕЛЮВАННЯ ВІЗІОНЕРСЬКОГО ДОСВІДУ  
В ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* The article deals with the images of intuitive visions, which are modeled in Lesya Ukrainka and Ivan Franko's Lyrics. Traditional artistic methods such as dream, prophecy, vision, whizzing of the chronotop, religious and mythological images and motives are examined. The intuitive visions images, which are suggested in both writers' lyrics, can be explained as rationally constructed artistic structures, which are aimed to have the suggestive influence on a reader.

*Keywords:* visionary type of artist, prophecy, vision, religious and mythological image, rationalism

Деякі моменти біографій і творчої еволюції Лесі Українки та Івана Франка засвідчують схожість їхніх психотипів, характерним для яких є парадоксальне поєднання протилежних сил – раціоналізму й невтомної інтелектуальної праці, з одного боку, та сильної інтуїції, з другого, – діалектичне зіткнення яких породжувало ненастанну творчу активність. Схильність обох письменників до інтуїтивних візій уже засвідчена рядом дослідників (Л. Білецький, Т. Гундорова, Д. Донцов, М. Євшан, О. Забужко, А. Макаров, Л. Мірошниченко, Я. Мельник, М. Моклиця,

М. Мочульський, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз та ін.). Культурно-антропологічні студії свідчать, що саме з візійного досвіду окремого представника людської спільноти народжуються релігійні культури [1], [5], [7], [13], [14]. Бачені духовним лідером міторелігійні візії символічні й сприймаються як позачасові, від "іншого світу", позаісторичні. Вони не надаються для логічного причиново-наслідкового чи, як писав К.-Г. Юнг, психологічного пояснення. Жак Ле Гофф, описуючи роль візійного досвіду в літературі й культурі Середньовіччя, окремий пункт присвячує темі виникнення

ересей на ґрунті сновидінь [4]. У літературній творчості символічні візії часто складають ядро авторського міту письменника, як сталося, наприклад, із візіями Данте Аліґ'єрі, вираженими у його книгах *Vita nova* та в найвидатнішому видінні середньовіччя *Божественній комедії*. На наш погляд, суттєво прислужився візійний досвід також авторській мітотворчості Лесі Українки та Івана Франка.

У художніх творах візіонерського типу, за визначенням К.-Г. Юнга, "матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, що його людська природа загрожує вбити, розклавши на слабкості та незбагненні сутності. Значення та сила полягають у незвичайності переживання, що з'являється з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним. З одного боку, це переживання має вид різнобарвного, демонічно-гротескного, яке руйнує людські вартості та прекрасні форми, це відразливий клубок вічного хаосу, або "*crimen laesae majestatis humanae*" ("кривда величності людини"), говорячи словами Ніцше. З іншого боку, це або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або це щось прекрасне, збагнути яке даремно намагаються слова. Збентежений погляд на надзвичайну подію, яка звідусіль переважає діяпазон дій людського відчуття і сприймання, вимагає від мис-

тецького твору чогось іншого, ніж голого переживання" [14, 124]. Такі твори здатні навіяти стан релігійного захвату, адорації, повернення до власних архетипних глибин. Візійний досвід – вдячний літературний матеріал, оскільки будить асоціації з релігійно-мітологічним досвідом, сугестіює трансцендентні враження, оповиває художній текст загадковістю, являючи архетипні символи.

Зародившись в Античності, видіння як жанр найвиразніше заявило про себе в середньовічній літературі. Трансформовані видіння продовжували зберігати досить сильні позиції в епохи Бароко і Романтизму, проте поступова секуляризація культури відібрала у них есхатологічний релігійний сенс, залишивши складний психологічний символізм, незвичайність і фантастичність зображеного, зверненість письменницької уваги до внутрішнього досвіду. У літературі виробилися конвенційні художні прийоми моделювання візійного досвіду. І Леся Українка, і Іван Франко досить гнучко користуються композиційними прийомами, притаманними для видінь і пророцтв. Експозицією для передачі візійного досвіду у їхніх творах найчастіше постають мотиви сну, спогаду, "сну наяву" або візії, асоціативного розгортання певного сенсорного образу – як правило зорового чи слухового – у внутрішню візію, поетичні алегорії. У цих видіннях письменники незрідка апелюють до образів і концептів античної та національної мітології і фольклору, творчо адаптують елементи середньовічного художнього коду, алюзійно звертаються до творів романтиків.

Із творінь середньовічного мистецтва романтики перейняли містичне, загадкове, чудесне, надмірне. У романтичних снах, видіннях і пейзажах часто зринають фантастичні постаті – русалки, ельфи, оживають картини середньовічного лицарського життя. Крізь речі реальні романтики проглядали інший світ, і візії того світу здавалися їм важливішими і реальнішими від самої реальності, оскільки містили натяки на спіритуалістичні відношення, намагання виразити безконечне. У ранній поетичній збірці Івана Франка *Баяди і розкази* у трьох віршах вводиться «сон наяву» чи візія з прекрасною дівчиною-русалкою. У перекладі Гайневого вірша *Пролог* вона являється дивному лицареві, у вірші *Керманіч* ліричний герой припливає своїм човном до підводного палацу і впізнає у русалці свою кохану, у перекладі баяди Пушкіна *Русалка* приваблива дівчина-русалка зваблює ченця [9]. За цими образами читається амбівалентне ставлення до кохання, острах перед жіночим началом, яке ліричний наратор схильний демонізувати – бо принаймні у двох останніх випадках актуалізується фольклорний концепт “люба-згуба”, коли жінка з візії спричинює смерть фізичну чи духову ліричного героя.

Видіння, пов’язані зі спілкуванням із жіночим началом кількісно становлять чи не більше половини всіх візійних віршів Івана Франка. Образи жінок у них варіюють від втілення краси й ідеалу: “Я тільки глипнуть смів, бо все круг мене / Немов огонь розжег і розжарив, / а втім на хмарах существо надземне, / мов жінчина, пливе ко мні. Як жив, / краса така і в сні мені не

снилась!” [11, 388] (*Зближався день і сон прогнав (невинний)...*), до втілення примітивного фізіологізму і деградації – образ жінки-звіра, фатального сфінкса (*Привид, Тричі мені являлася любов*). У вірші *Чи бач, на моїм стало, гарна крале!* Іван Франко трансформує Гайневу баладу про Льорелляй, демонструючи особливу актуальність і гостроту теми боротьби статей. Образ жінки алюзійно нагадує русалку: “Окружена шипучим валом піни / І млою бризгів водяних, в котрих / Ламалось сонячне проміння й грало / Веселкою пишалася вона / В тім строю брильянтовім” [11, 402]. Ліричний герой відверто й агресивно демонструє чоловічу сатисфакцію: “Плавець, хоч горем битий і безсильний, / Не потонув, а вибрався на сушу. / І з серця свого найглибших глибин / Він видобув могутче, острє слово / І вбив його в твою скальную грудь, / В твоє скальнее серце. І довіку / Ти не забудеш бідного плавця” [11, 402]. Кохання до жінки приводить у видіння ліричного героя *Зів’ялого листя* образ сатани (*І він явивсь мені...*). Нав’язливість сновидних з’яв коханої читається у вірші *Чому являєшся мені у сні?..*, вона являється у спогадах і видіннях ліричного героя то «наче сон чарівний» (*В річницю*), то пригадується якимсь словом, почутим з її уст (*З усіх солодких любих слів...*), то здається йому власною мрією, яка не покине його до смерті (*Я не тебе люблю, о ні*), до неї линуть думки в розлуці (*Смерклося...*). Видіння жіночих образів, традиційно втілюючи ірраціональне, чуттєве, становлять непереможну звабу для героя Івана Франка, етичні максими якого вимагали зречення від особистого щастя: “Мов

той Іксікон, вплетений / У колесо-котушу, / Так рік за роком мучусь я, / І біль мою жре душу. / І дармо ліку я шукав / На сю свою хворобу; / Кого зрадливий сфінкс піймав, / Не пустить аж до гробу” [11, 145]. Тому потреба в жінці інтенсивно витісняється за межі свідомости, являючись у візіях то приви́дом покійної (*Блюдьтеся бьса полуденнаго*), то утопленою (*Над великою рікою*), то в могилі (*В самоті, гризоті..., Ніч...*).

З часів Античності мислителі намагалися раціонально означити і типологізувати візійний досвід. За спостереженнями Ле Гоффа, у біблійній *Книзі чисел* [12: 6-8] розмежовуються видіння, сні і з'яви віч-на-віч. “Цей текст в усякому разі вказує на ієрархію сновидців, яка визначається більш чи менш чітким характером божественних онейричних послань залежно від більшої чи меншої близькості сновидців до Бога” [5, 246]. Найближчими до Бога постають Мойсей і патріярхи, що бачать видіння, в яких Ягве промовляє до них, царі і пророки бачать загадкові видіння і сні, а поганські царі мають лише неясні послання у снах. У першій збірці Лесі Українки *На крилах пісень* візійні компоненти присутні у віршах *Сон*, *Завітання*, *На давній мотив* та поемах *Місячна легенда*, *Русалка*. Вірші *Сон* і *Завітання* – це стилізації жанру видіння, який тісно пов'язаний із містичним почуттям людини та різними формами містичного досвіду. Містика виявляється в різних формах: 1) спілкування з Началом Начал – із Божеством, 2) спілкування із проявами цього начала: духами, демонами, святими, з усім, що людина не нашої культури вважає надприродним, 3) містика пе-

реноситься поза межі життя. В обох віршах присутній образ провідника-супутника, який, на думку Ігоря Качуровського [2] поряд із компонентом ірреального й надприродного відрізняє видіння від технічного засобу сну – це богиня фантазії у поезії *Сон* і два генії, які послідовно являються ліричній героїні у поезії *Завітання*. Ліричні героїні обох поезій стають свідками “чудесних” подій – у яких читається інспірація вищого покликання в індивідуальну свідомість, відбувається інтуїтивне досягнення власного життєвого призначення. Вони постають покликаними згори духовними аристократами, які мусять жертвувати собою задля щастя інших: “Та знай: твоє життя так миттю згасне, / Як блискавка, що перед громом свіне: / Не для тебе те світло правди ясне, / Що світ осяє, ні! Життя твоє загине” [8, 76]. На відміну від середньовічних видінь, які, за Жаком Ле Гоффом, найчастіше були подорожами у потойбіччя, потеса моделює занурення у психічне “потойбіччя” – на екзистенційний рівень буття людини, де діють ірраціональні несвідомі сили – доля, покликання, призначення. Поміж віршів Івана Франка також є кілька творів, у яких ліричний герой пізнає своє покликання від провідника-супутника з видіння. У вірші *Рубач* видіння являється ніби у відповідь на питання ліричного наратора: “О, хто на тихі води проведе / мене з отсеї збуреної хвилі?” [11, 337]. Межа між реальністю і початком візії розмита, маркером для відокремлення візійної картини, очевидно, має слугувати слово «гляну». Наступні фантазмагоричні картини переконують, що маємо справу таки з видінням. Ві-

зії з лісовою пущою, пустельним полем, рядом шибениць із повішеними й інфернальною церквою наводять асоціації з пеклом. Провідник-рубач знайомить ліричного наратора із його “останніми речами” – смертю і життєвим вибором кращих людей різних епох – що притаманне було також середньовічному жанру видіння: “Се шлях наш! Сеї не лякайся дороги! / Найліпші, найсвятіші йшли по ній! / Святеє місце топчуть наші ноги!” [11, 338].

Видива «земного пекла» являються ліричному героєві Івана Франка в поетичному циклі *Тюремні сонети як Криваві сні*, у яких страждають борці за світоглядне, політичне чи національне визволення: “І з стогоном глухим, несвітським, в мурах / Тюремних віє щось, мов легіт в полю: / “Се муки й кров за світло, поступ, волю!” [10, 171]. Всі вони – покликані саможертвовно терпіти страждання задля майбутнього звільнення людства, зрікатися щастя в своєму біографічному хронотопі задля благополуччя “всіх” у хронотопі історичному: “Ми – гній історії, ми – негатива, – / чи ж в нас не людське тіло, з дроту нерви?” [10, 171]. У вірші *Було се три дні перед моїм шлюбом* видіння набуває форми безпосереднього діалогу з Богом – так інтимно спілкувалися із ним гебрейські патріярхи в *Біблії*: “Був південь. Я спочити сів під дубом, / В душі ж мов світляний алмаз дрожав / І враз почув я голос невимовний, / Той голос, що його лиш серце зна” [12, 149]. Той голос повідомляє ліричному героєві про його обраність: “Ще поки ти почався в лоні мами, / Я знав тебе; заким явивсь ти в світ, / Я призначив тебе перед царями / Й народами

сповняти заповіт” [12, 149], і описує його саможертвовну місію. Врешті герой залишає свій серп, “пшеничний стіг, / і батьків дім, невісту молодую. / І відтоді не бачив більше їх” [11, 152], нагадуючи своїм вибором героїв середньовічних житій, котрі зрікалися світського життя задля служіння Богові.

Античні стоїки розробили класифікацію снів за їх “джерелами”, згідно якої насилати сні можуть або сама людина, чи радше її дух, або безсмертні духи, які переповнюють повітря, або самі боги. На основі критерію правдивість / оманливість християнські теологи визначали три кляси сновидінь: сновидіння невіщі, сновидіння віщі божественні, сновидіння віщі, наслані демонами [5]. Ліричні наратори обох письменників схоже оцінюють свої видіння за критерієм “істинність / омана”. Переважно довіряючи своїм видивам і сприймаючи їх як пророцтва, вони все ж, переживають моменти сумнівів. У обох випадках простежується аскетична недовіра до світлих щасливих видив. Щасливі візії для ліричних героїв Лесі Українки та Івана Франка лишилися у хронотопі дитинства (поема *Місячна легенда*, вірш *Ось спить дитя, невинний ангел чистий*). Натомість у зрілому житті світлі візії сприймаються як зваба, омана – вони приваблюють, але й розчаровують. Ліричний герой збірки *Зів’яле листя* запитує в одному вірші: “Що щастя? Се жілюзія, / Се привид, тінь, омана...” [11, 150]. Ліричні герої балансують між світом реальним і світом своїх візій, інколи не розрізняючи меж між цими різними просторами, котрі ставлять до них протилежні вимоги і вимагають зре-



чення. Інколи джерелом, насланцем таких видив в обох авторів постає Муза, яка ревниво вириває їх із реального життєвого плину і занурює в світ уяви, мрії. “Не вір сим пошептам! – застерігає ліричний герой вірша Івана Франка *Semper tiro*. – Зрадлива та богиня, / Та Муза! Вабить, надить і манить, / Щоб виссать “я” твоє, зробить з тебе начиння / Своїх забагань, дух твій спорожнить. / Не вір мелодії, що з струн її дзвенить...” [12, 101]. Схожі звинувачення Музі лунають із уст ліричної героїні Лесі Українки: “Безжалісна музо, куди ти мене завела? / Навіщо ти очі мені осліпила згубливим промінням своїм? / Навіщо ти серце моє одурила, привабила маревом щастя? / Навіщо ти вирвала в мене слова, що повинні б умерти зо мною?..” [8, 149]. У ставленні до власних видив читається основна колізія психічних переживань ліричних героїв обох письменників – це вибір між урочистою самопосвятою, виконанням покладеної на себе місії, а з іншого боку – особистим щастям, життям почуттів – романтичний конфлікт між етичним і естетичним, піднесеним і прекрасним.

По-різному ставляться ліричні герої обох письменників до посланців з видінь. У віршах *Завітання* та *Eppur ti tradiro* лірична героїня Лесі Українки безоглядно довіряється містичним істотам – геніям: “І я тоді бліда й тремтяча встану, / покину ліжко і піду за ним. / Крізь темряву піду за гордим і величним / таємним генієм моїм” [8, 317]. Поетеса актуалізує давні уявлення про геніїв як духів-охоронців людини. Думка про духового наставника й покровителя кожної людини вдало виражена у Менандра, який називає доброго

генія, котрий супроводжує людину з дня її народження, добрим містагогом (тобто керівником новачка в таїнствах) цього життя [7]. У римському світі дух або геній вважався товаришем душі людини, другим духовим «я», духом-охоронцем. У вірші *Пісня геніїв ночі* Івана Франка генії постають породженням ночі, призначення яких – присипляти і заколисувати. Натомість ролі аналогічних контрастних духів-охоронців людини виконують у віршах Івана Франка дві богині, яким присвячено три вірші з циклу *Тюремні сонети* (*У сні мені явилися дві богині..., І говорила перша: “Я любов...”, І говорила друга: “Я ненависть...”*) – алегоричні втілення любови та ненависти. За зовнішніми атрибутами ці богині нагадують Лесиних геніїв: “Лице одної – блиски променисті, / Безмірним щастям сяли очі сині, / І кучері вилися золоті. / Лице другої чорний крив серпанок, / І чорні очі, наче перун з тучі, / Блищали, коси чорні та блискучі...” [10, 165]. У вірші *Три долі* Івана Франка духами-провідниками покликані до земного життя “іскри-душі” постають три богині-Долі, котрі обдаровують душу інтелектуальними здібностями, глибиною й багатством почуттів, а третя – “злобная старуха” – пророкує встелену терням дорогу і долю хлопського сина і русина.

У збірці *З вершин і низин* Івана Франка постає досить розмаїта художня палітра рецепції візійних образів. У вірші *Безкраї, чорні і сумні...* з циклу *Нічні думи* маємо творчу обробку зороастрійського космогонічного сюжету про боротьбу Ормузда і Арімана, подані у вірші як боротьба світла майбутнього дня із темря-

вою ночі. У вірші *Ідеалісти* Франко іронічно використовує прийом сну для сатиричного висміювання ідеологічних опонентів: “І сниться їм, бідним, у пільмі кромішній: / Десь сонце горить у всім чарі весни, / А в сонця промінні, у радості вічній / Гуляють і золотом сяють вони. Ті сні свої черви склали в системи / З заключенням: так є найліпше, як є; / Читали промови, співали поеми / Про гарне, щасливе в болоті життє” [10, 55]. У циклі *Excelsior!* письменник моделює ряд алегоричних візій, поміж яких у вірші *Каменярі* вдається до прийому летаргійного сну. Як відомо, Іван Франко викреслив перші три строфи з початкового варіанту *Каменярів*, які за його життя не були надруковані, у яких йдеться якраз про летаргію: “І ось одного дня зо мною чудо склалось, / Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось, / Що смерти надо мнов рука вже простяглась. / Я твердо спав. Приятелі зібрались, / Оглянули мене і всі рекли: «Помер!»...” [6, 69]. Відомий текст вірша, який ішов після цієї строфи і ще двох інших – це «записаний у віршованій формі “дивний сон” ліричного суб’єкта. Усе, що відбувається у цьому творі, – сон, сновидна візія ліричного “я”. У певному сенсі, це запис марення ліричного “я” про перетворення його на ліричне “ми”, про злиття одиниці з множиною співробітників і однодумців. За пильнішого вчитування можна зауважити, що сновид не “ми” каменярів – це не згромадження індивідуальностей, а помножене в тисячі разів ліричне “я” [6, 74]. Увесь цикл *Excelsior!* характеризується своєрідною кількісною дифузією “я” і “ми”, бо колективне “ми” народу постає у

збірному образі наймита, колективне “ми” визискувачів – в образі беркута, борці за визволення втілюються в алегоричному образі човна. Образ каменоломні і скель у вірші Івана Франка як втілення метафізичного зла й несправедливості алюзією перегукуються із краєвидом Дантового пекла, звідки намагаються вимостити шлях для себе й для інших людей каменярі. Скеляста одвічність і твердість (мітологічний підтекст вказує на спорідненість скель із небесною твердю та богами, а отже, і на соціальну та метафізичну ієрархію) постають енергетичним дзеркалом каменярів та сили й справності їхніх інструментів – молотів. Віктор Неборак асоціативно пов’язує діяльність каменярів із духовним подвигом середньовічних ченців [6].

Леся Українка також наповнює хронотоп візійних подій середньовічним антуражем. У будівлі, до якої приводить богиня фантазії ліричну героїню вірша *Сон*, упізнаємо атрибуту середньовічного католицького храму: високе склепіння, вузьке готичне вікно, орган. Образи готичних будівель у ліриці Лесі Українки пов’язуються із життєвими та творчими змаганнями, виконанням покладених на себе обов’язків, лицарським кодексом чести – вірністю у коханні й служінням справі та ідеалам. Лірична героїня поезії *Сон* мусить порушити “світовий орган” своєю “не дужою, та смілою рукою” [8, 76]. Означення руки провокує двояке прочитання: або як “не сильною, та смілою”, або “хворою, та смілою”. Хвора рука може бути як знаком автобіографічності, так і натяком на релігійні стигмати, на середньовічний релігійний концепт

“темниці тіла”. Бо лірична героїня, як і наділені стигматами святі, поза своєю волею стала обраницею богині фантазії. Ця стигма є додатковим підтвердженням метафізичного виміру подій, що описані. Це сон, який оприявнює вертикаль духового піднесення ліричної героїні через самопожертву заради подолання стану неволі: “Глибока, тиха, нерозважна туга / Вникає в серце, каменем лягає; / Ридає хор, мов дикий вітер з луга, / А темрява склепіння застилає. / З віконця ледве-ледве блисне промінь; / Ті хмари темні давлять мені душу, / А серце палять, мов жерущий племінь. / Ні, гук страшний я видобути мушу!” [8, 75]. Образний лад поезій-видінь Лесі Українки розгортається у властивому середньовіччю “авантюрно-чудесному” хронотопі – у готичному храмі чи монастирі (*Королівна, Сон, Грішниця*), у замку (*Мрії*), на міському валу (*Поет під час облоги*), в лісовій пущі (*To be or not to be?*..). Часопростір “очуднюється” показовими для Середньовіччя художніми деталями (“Мріє стеля надо мною, / Мов готичнеє склепіння...” [8,160], “Із-за гори десь доносився гук від далекого дзвона...” [8, 85]).

У вірші *Мрії* з циклу *Кримські відгуки* Леся Українка вводить візійні образи через асоціативне розгортання певних сенсорних вражень – переповідаючи галюцинаторні видіння, породжені хворобливим станом, коли буденні предмети постають імпульсами для створення внутрішніх візій. Звичний інтер’єр кімнати, квіти на підвіконні й червонясте світло, котре падає у вікно з вулиці, пробуджують у ліричної героїні асоціацію з середньовічним поєдинком і пожежею, далі візія розгортається

і в уяві ліричного наратора постає образ пораненого лицаря, і врешті, образ лицаря-страдника ліричний наратор наче “приміряє” на себе, повертаючись із хронотопу видіння до реального виміру буття. Для обох хронотопів характерна готовність до героїчного чину: “Хай мені відкриють жили, / Хай джерелом кров полетиться, / Згину я від згуби крові. / Будь проклята кров ледача, / Не за чесний стяг пролита!..” [8, 161]. Вірш про пораненого вояка, який не може брати участі в битві є і в Івана Франка – *Смертельно ранений*. Цікаво, що перший рядок вірша так само актуалізує мотив сповивання рани і зупинення крові: “Спинили кров. Пощо спиняти? / ехай тече та клеко-тить, / Як та криниця! Час вмирати, / Бо страшно, тяжко в світі жить” [11, 354]. І приміщення, хоч не так виразно, як у Лесі Українки, нагадує середньовічний замок чи фортецю: “Понурі стіни і склепіння / Злорадо пнуться наді мною, / Мов вороги, – бліде проміння / Ледве тісенькою шпарою / Знадвору летиться...” [11, 355]. Хаотичні асоціації й риторичні питання ліричного героя – смертельно пораненого – нагадують марення хворого, які трансформуються в самостійну візійну картину.

Є в ліриці обох письменників видіння-спогади. У поезії *Віче* Лесі Українки постає утопічне видіння дитячих років, головною героїнею якого є “пророчиця” – дівчинка, котра нагадує ліричному наратору героїню лицарського міту Франції – “маленька Жанна д’Арк: / тоненька, блідолиця, голосочок / бринів, немов дзвінок, її очиці / блакитні блискавиці розсипали, / злотистее волосся розвівалось, / мов орифла-

ма. / В нас її вважали / за речницю великої снаги” [8, 188]. В Івана Франка аналогічний спогад-видіння маємо у вірші *Ідилія* із циклу *Excelsior!*, у якому постає образ двох дітей, які виходять на шлях, узявшись за руки та “ховаючи у грудях / Дитячі серця, як найкращий скарб. / Минає їх гордий, надутий дурень – / І розсмієсь; мина пишний вельможа – / То і не гляне; зустріне мужик – / То в спрагу дасть погожої води / напитися і стежечку покаже, / І підночує, в сльоту захистить. / Вони ж, побравшись за руки, тихо / І радісно, без огляду й тривоги, / Ідуть навстрічу сонцю золотому” [10, 71]. Обидва видіння мають у підтексті ініціацію ліричних героїв через перші доручення до соціально- та національно-визвольних змагань – промовисті штрихи до “дитинства” ліричних героїв, які у дорослому житті втратили віру в ідилію.

Рецепція композиційних прийомів і символіки жанру видіння відіграє вагому роль у творенні авторських мітів Лесі Українки та Івана Франка, безпосередньо вказуючи на такі важливі смислові позиції авторських сіміосфер як життєвий вибір, покликання, доля, самозречене служіння ідеалам. Використання традиційних для візійних жанрів прийомів та образів урізноманітнює поетику і смислове наповнення авторських текстів, надаючи їм сугестивної сили і художньої переконливості. Візійні образи у ліриці обох авторів є секулярними, раціонально сконструйованими, підпорядкованими ідейним задумам і намірам авторів.

## Bibliography and Notes

1. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, вожбитство та культурні уподобання*, Київ: Основи 2001, 591 с.
2. Качуровський Ігор, *Генерика і архітектоніка*, Кн. I: *Література європейського Середньовіччя*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2005, 382 с.
3. Курціус Ернст Роберт, *Європейська література і латинське середньовіччя*, Львів: Літопис 2007, 752 с.
4. Лановик Зоряна, Лановик Мар’яна, *Символ у поетиці містичного*, [у:] *Поетика містичного* / Ред. Ольга Червінська, Чернівці: Чернівецький національний університет 2011, с. 80-114.
5. Ле Гофф Жак, *Середньовічна уява* / Пер. з франц. Яреми Кравця, Львів: Літопис 2007, 350 с.
6. *Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка* / Ред. Богдан Тихолоз, Львів 2010, 288 с.
7. Тайлор Едварт Барнетт, *Первобытная культура*, Москва 1989, 573 с.
8. Українка Леся, *Поезії*, [у:] Еадем, *Зібрання творів: У 12 томах*, Київ: Наукова думка 1975, Т. 1, 448 с.
9. Франко Іван, *Баляди і розкази*, Львів 2007, 272 с.
10. Франко Іван, *Твори: У 50 томах*, Том 1: *Поезія*, Київ: Наукова думка 1976, 504 с.
11. Франко Іван, *Твори: У 50 томах*, Том 2: *Поезія*, Київ: Наукова думка 1976, 544 с.
12. Франко Іван, *Твори: У 50 томах*, Том 3: *Поезія*, Київ: Наукова думка 1976, 448 с.
13. Юнг К. Г., *Психологические типы*, Минск 1998, 656 с.
14. Юнг К.-Г., *Психологія та поезія*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. Марія Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 119-138.

Iryna Burban

**GENRE PECULIARITY OF DRAMA *WEAVERS* BY GERHART  
HAUPTMANN IN SCIENTIFIC AND POLEMICAL DISCOURSE  
OF LESYA UKRAINKA AND IVAN FRANKO**

Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

Ірина Бурбан

**ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ДРАМИ *ТКАЧІ* ГЕРГАРТА  
ГАУПТМАНА В НАУКОВО-ПОЛЕМІЧНОМУ ДИСКУРСІ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ Й ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* In the article the author reviews the polemic of Lesya Ukrainka and Ivan Franko concerning genre peculiarity of drama «Weavers» by Gerhart Hauptmann in the context of formation of drama theory in Ukrainian literature. There are specified common and different sides in points of view of critics about creation of German playwright, especially about his «literature method».

*Keywords:* drama, genre, Lesya Ukrainka, Gerhart Hauptmann, Ivan Franko

Найвизначнішим теоретичним досягненням Лесі Українки, як це засвідчують сучасні праці з історії української літератури, літературної критики і теорії літературних напрямів (течій, стилів) [1], [4], [5], [6], [11] стала розробка ідеї неоромантичного мистецтва, здійснена у виразному формульно-концептуальному вигляді в її праці *Новейшая общественная драма (Новітня суспільна драма)*.

Щоб не подрібнювати враження, наведемо один, від певного часу найчастіше цитований фрагмент із цього твору, приурочений до розгляду драми Гергарта Гауптмана *Ткачі*, в якій «сказывается веяние новоромантизма с его стремлением к освобожде-

нию личности» («відчувається віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистості» – *рос.*) [8, 236], – віяння, історичну новизну якого Леся Українка вважає визначальною для неоромантизму. «Старый романтизм, – пише авторка, – стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет извлекать себе пользу из этого закона, т.е. опять-таки толпой в виде класса буржуазии; новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возмож-

ность находит себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы» («Старий романтизм прагнув звільнити особистість, – але лише виняткову, героїчну, – від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підлеглу натовпові, який керується законом необхідності й тими, хто краще всього уміє отримувати для себе користь з цього закону, тобто знову-таки натовпом у вигляді клясу буржуазії; новоромантизм прагне звільнити особистість в самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй нагоду підносити до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути альтернативою вічної етичної самоти або етичної казарми» – *рос.*) [ 8, 236-237].

Безумовно новаторська, ця формула Лесі Українки, вироблена ще на самому початку ХХ століття, була тільки один раз оприлюднена усно і на кілька десятиліть загубилася, разом з текстом, у часі. Навіть публікація праці в багатотомному виданні творів Лесі Українки 1930 р. потонула у вирі реорганізації творчих спілок, а типологічне плідне зерно її теорії неоромантизму – в теоретичній боротьбі за пролетарську літературу і її єдиний творчий метод, соціалістичний реалізм. Доля ідеї неоромантизму важлива не тому, що це «найкраща» з ідей, а тому, що формулювання цієї ідеї розкривало й відмінності неоромантичного мистецтва від реалістично-натуралістичного, і суть еволюції

романтизму в нових історичних умовах.

Спеціально під кутом зору теорії драми неможливо переоцінити факту застосування поняття «неоромантизм» до характеристики і конкретного твору – драми Г. Гауптмана *Ткачі*, і загалом драматургії кінця ХІХ ст. Щоб переконатися у тому, що теоретичному висвітленні цього періоду й досі бракує тієї виразності, яка вносила студією Лесі Українки, наведемо два фрагменти з праці Александра Анікста: «Позитивною рисою не тільки реалізму, а й натуралізму, – пише дослідник, – було зривання масок з буржуазного суспільства, викриття його темних граней. Але натуралізм не обмежився зображенням жахливого становища народних мас, пригнічених злиднями і безкультурністю. У *Ткачах* Г. Гауптмана вперше на сцені з'явився пролетаріят, що бореться. Правда, натуралізм не піднявся до розуміння революційної теорії робітничої кляси, але величезним кроком вперед став сам факт зображення клясової боротьби.

Кінець ХІХ віку позначений не тільки появою театру, що наблизився до дійсності. Не вмирав романтичний струмись у мистецтві, і драма відобразила це. Неоромантизм кінця віку в своєму «чистому» вигляді, як у Едмона Ростана (*Сірано де Бержерак*, 1897), не став досить сильним суперником натуралізму. Значніше місце посів символізм, причому, як відомо, до символу прийшли такі найбільші майстри реалізму і натуралізму, як Ібсен і Гауптман» [2, 8-9]. Звичайно, як слушно зауважує цей історик учень про драму, між теоретичними судженнями драматургів і практичною їхньою творчістю не

завжди спостерігається повна відповідність. Але не можна зауважити й того факту, що виключення (чи неврахування з якихось причин) певної теоретичної ланки позначається на загальній картині не тільки історії «вчень про драму», а й історії самої драматургії. У даному випадку бачиться якщо не повністю виключеною, то принаймні дуже ослабленою ланка неоромантична.

Цілком-виправданою є констатація вченого, що «друга половина XIX ст. надзвичайно важка для систематизації. Тут помітна велика строкатість («чересполосица») напрямів і концепцій драми, що їм відповідають. Особливо це проявляється у кінці віку. Живий натуралізм, сягнув зрілості символізм, виникає драма ідей (Шоу), створюється «камерний» театр, що поєднує натуралізм і символізм (Стріндберг). «Спрямати» картину було б неісторично», – слушно наголошує дослідник. Але, відповідаючи на неминуче питання, «який із цих різних художніх напрямів виявився найбільш плідним і життєздатним», він рішуче схиляється до думки, що Реалізм «став вінцем творчих пошуків епохи; своєрідність цього Реалізму й досі ще з'ясовується теоретичною думкою» [2, 9].

В українській драматургії кінця XIX – поч. XX ст. виразними є реалістична, натуралістична та неореалістична тенденції, дієво підтримувані Іваном Франком, але заохочувалися й інші прямування. Леся Українка, оглядаючи прозу й поезію «буковинців», зазначала – насамперед у зв'язку з творчістю Ольги Кобилянської – наступне: «Протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы *ins Blau* (у блакить – нім.)

составляют необходимый момент в истории литературы каждого народа; этот момент, по-видимому, только теперь наступил для малорусской литературы, по крайней мере, для той, которая развивается в австрийской обстановке. Подобное литературно-общественное настроение вызывало в свое время необычный подъем художественного творчества у других народов; можно думать, – так как на это есть указания, – что такое настроение не пройдет бесплодно и для малорусской литературы» («Протест личности проти середовища і неминуче пориви *ins Blau* (у блакить – нім.), які його супроводжують, складають необхідний момент у історії літератури кожного народу; цей момент, мабуть, лише тепер настав для української літератури, принаймні, для тієї, яка розвивається в австрійських обставинах. Подібний літературно-суспільний настрій викликав свого часу незвичайний підйом художньої творчості у інших народів; можна думати, – оскільки на це є вказівки, – що такий настрій не пройде безплідно і для української літератури» – рос.) [9, 70-71]. Не вдаючись до терміну «неоромантизм», Леся Українка, безумовно, мала на увазі саме цей напрям із його «протестом особистості проти середовища» й ідеальні поривання.

Усвідомлюючи актуальність таких «літературно-суспільних настроїв», Леся Українка виявила здатність краще від інших «європейців» розглядіти відповідні явища і в інших тогочасних літературах, зокрема – у драматургії. Щодо драми Г. Гауптмана *Ткачі*, то в її заприміченні й популяризації в українській літературі письменниця не була самотньою. П'єсу переклав і опублікував на сторінках «Лі-

тературно-наукового вісника» (1898, Т.1) Михайло Павлик, а Іван Франко написав з цієї нагоди статтю, там само опубліковану, про німецького драматурга: того ж року переклад і стаття вийшли й окремим виданням.

Знаючи, що критика закидає Г. Гауптману «революційність», І. Франко зазначає з цього приводу, що «коли його *Ткачі* можуть уважатися революційною драмою, то не задля вложеної в них авторської тенденції, не через виголошувані там революційні теорії та поклики, – бо нічого такого в сій драмі нема. Та вона є революційна через те тільки, що подає страшенно вірний, яркий і мікроскопічно докладний малюнок у житті цілої маси людей, їх визиску, їх страждання. Їх бідних радощів, нужденних надій і їх бездонної розпуки. Значить – революційна так само, не більше, як кожний глибоко продуманий і гаряче прочутий малюнок дійсного життя, як кожна правдива поезія» [10, 147]. Звичайно, знав про критичні закиди на адресу *Ткачів* і автор. Але, як констатує А. Анікст, «Гауптман, чиї висловлювання про драму і свою творчість склали цілу книгу, майже нічого не сказав про ті твори, які мали особливо важливе значення, – про свої натуралістичні драми, про *Ткачів*, наприклад. Для нього було важливішим обґрунтувати й виправдати в очах публіки і критики відхід від реальності у світ фантазій та символів» [2, 9]. Той же автор у розділі про Гауптмана висловлюється з цього приводу дещо інакше і, що важливо, з цитуванням драматурга: «На початку діяльності письменника, – пише він, – п'єса *Перед сходом сонця* дала підставу вважати Гауптмана співцем «маленьких людей», а *Ткачі* в очах деяких критиків

зробили його ледве не співцем пролетаріяту. Від такої чести Гауптман рішуче відмовився. «Я далеко не бойова натура, – заявив він у 1922 р. – Я прожив понад п'ятдесят літ у старому пруському королівстві й із них понад сорок у імператорській Німеччині. У цій Німеччині я ніколи не зазнав абсолютної радості: правда, мені можуть доказати, де й коли я повставав проти її авторитету. Але й цього ніколи не було. А робив я просту річ – ішов своєю дорогою і стверджував моє людське право на духову самостійність» [2, 263-264]. Хоч у словах Г. Гауптмана й на цей раз не йдеться безпосередньо про драму *Ткачі*, та неважко відчутти присутню суголосність їх з думкою Івана Франка, згідно з якою «революційність» твору німецького драматурга походить не від його «бойової натури», а просто складається унаслідок «духовної самостійности» Г. Гауптмана, правдивости його письма.

Теоретичний підхід Лесі Українки так само орієнтований на встановлення об'єктивних характеристик твору, насамперед літературно-естетичних. Сутнісно пов'язуючи «веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности» («віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистости» – рос.) [8, 236], вона конкретизує: «В драме *Ткачи* это веяние оказывает в том, что личность в толпе освобождается отвлеченным образом, т. е. признаются ее права в литературе; личность, какова бы она ни была и какую бы скромную роль ни играла, не стоит уже в новейшей общественной драме на степени аксессуара, бутафорской принадлежности или декоративного эффекта; как бы ни была она связана окружающими условиями и зави-



сима от других личностей, она все же наделена своим, личным характером и имеет интерес сама по себе; ей не надо ни ходуль, ни магниева света, чтобы быть заметной: таким образом уничтожается толпа как стихия, и на место ее становится общество, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова» (“У драмі *Ткачі* це віяння проявлюється в тому, що особистість у натовпі звільняється абстрактним чином, тобто признаються їй права в літературі; особистість, якою б вона не була і яку б скромну роль не відіграла, вона не виступає вже в новітній суспільній драмі як аксесуар, бутафорська приналежність або декоративний ефект; як би не була вона пов’язана навколишніми умовами і залежна від інших особистостей, вона все ж наділена своїм, особистим характером і має свій інтерес; їй не треба ні ходуль, ні магнієвого світла, щоб бути помітною: таким чином знищується натовп як стихія, і на його місце стає суспільство, тобто союз самостійних особистостей. З цієї миті починається суспільна драма у повному розумінні цього слова” – *рос.*) [8, 237].

Лесю Українку постійно турбувала семантика ключових для своєї теоретичної концепції слів «натовп», «народ», «маси», «суспільство». Дещо раніше у цій праці вона вказує: «Термины «народ» и «толпа» иногда употреблялись как синонимы, иногда как разные оттенки, иногда даже как антитеза, по произволу авторов и без точного определения значения этих слов» (“Терміни «народ» і «натовп» інколи вживалися як синоніми, інколи як різні відтінки, інколи навіть як антитеза, за свавіллям авторів і без

точного визначення значення цих слів” – *рос.*) [8, 231]. У різні часи панують різні погляди на народні маси, а тому й домінує різна семантика, переважно змішана. Тепер авторка знаходить об’єктивну підставу для чіткого розділення значень слів. І підставу цю їй дає новітня драматургія, в якій «визнаються права» кожної особи. Внаслідок цього за поняттям «натовпу» закріплюється значення «стихії», в якій особа не помічається, її самостійного голосу не чути. Якісний стрибок від стихійного явища, «натовпу», до єдності іншого роду, «суспільства» помітних незалежно від ролі «самостійних особистостей», – це та зміна в естетичному відношенні письменника до персонального складу твору, яка має жанрово-поетичні наслідки. З цією зміною в драматургії постає соціальна драма як жанр.

Такого жанрового визначення не зафіксували ні естетики, ні критики, ні драматурги, чий теоретичний внесок досліджено в *Історії вчень про драму* А. Анікста. У відповідному томі цієї праці, де можна було б сподіватися на появу такого визначення з усіма підставами, знаходимо наступні терміни: «добре зроблена драма», «історична драма», «буржуазна драма», «буржуазна трагедія», «гадано проблемна драма», «розважальна комедія», «світова драма», «реалістична натуралістична драма», «нова драма», «драма ідей» або «драма-дискусія»...

Серед цих термінів, певна річ, є й такі, що наближаються своїм змістом до категорії «соціальної драми». Але при розкритті цього змісту з’ясовується відмінність підходу й самого розуміння жанрового його наповнення. Так, розглядаючи творчість Б. Шоу (у підрозділі *Відмінність нової*

драми від старої), А. Анікст констатує, що цей мистець поставав перед питанням: «чи повинен драматург займатися соціальними і політичними проблемами сучасності чи присвятити себе вічним проблемам? Шоу знає: драма, побудована на соціальній проблемі, не може бути довговічнішою за саму проблему. Шоу дав на це недвозначну відповідь: «Якщо люди, куди не глянеш, гниють живцем і помирають від голоду і ні в кого не вистачає ні розуму, ні серця забити з цього приводу тривогу, то це повинні робити великі письменники» [2, 293]. Як би не назвати зафіксований тут підхід, – проблемним, тематичним, сучасним, суспільно-політичним, – стосується він передусім матеріялу твору, а не художньої концепції людини в її ставленні до інших і самої себе.

У Лесі Українки саме художня концепція людини як особистості, що вирізняється у «натовпі» за ознакою самостійності, осмислена як структурно-функціональний чинник жанру, як підстава для терміну «соціальна драма». Тим визначення українського театрика істотно відрізняється від чисто тематичних (чи проблемних) диференціацій жанрів за матеріалом творів. У цьому контексті Леся Українка постає оригінальним дослідником теорії драми, який поповнив, розширив і збагатив теоретично-термінологічний арсенал категорій для означення й розуміння жанрів драматургії.

Погляд Лесі Українки на жанрову своєрідність твору Гергарта Гауптмана і сам підхід до визначення соціальної драми виявляється до певної міри полемічним стосовно погляду Івана Франка. Автор статті *Гергарт Гауптман, його життя і твори*, високо

оцінивши цей твір, як «річ справді велику, безсмертну і наскрізь оригінальну», вважав, що – *Ткачі* «є наскрізь історична драма»; він наполягав на цій кваліфікації жанру: «Повторяю, *Ткачі* є історичною драмою в повнім, сучаснім значенню сього слова» [10, 148]. За висновком ж Лесі Українки, з цього твору Г. Гауптмана «начинається общественная драма в полном смысле этого слова» («починається суспільна драма в повному розумінні цього слова» – *рос.*).

Як постійний читач «Літературно-наукового вісника», де публікувалася стаття Івана Франка, Леся Українка, безумовно, знала її. Не підпавши під вплив авторитетного знавця, критика і теоретика, вона свідомо ставить свій наголос на визначенні жанру.

Отже, виникає правомірне питання, в якому ж співвідношенні перебувають дві жанрові кваліфікації *Ткачів*, що їх дали українські автори, – «історична драма» (Іван Франко) та «соціальна драма» (Леся Українка)?

З погляду теоретичного між означеннями «історичний» і «соціальний» не існує залежності взаємовиключення. Не дає підстав для встановлення такої залежності й зміст конкретного твору, до якого ці означення застосовано. Швидше маємо підстави вбачати між ними залежність взаємодоповнення. Тоді зацікавлюють спеціальні акценти, проставлені кожним автором, і синтетичний зміст взаємодоповнювального ефекту, який впливає з їх зіставлення.

Зміст наголосу в терміні Лесі Українки вже з'ясовано. Щодо Франкового терміну, то автор аргументує його доцільність тим, що вбачає у творі Г. Гауптмана певну історико-

документальну основу – «повстання шлезьких ткачів 1844 р.», яке сталося на хвилі революційного піднесення перед вибухом 1848 року. П'єса Г. Гауптмана була написана 1892 р., тобто майже через півстоліття після події, покладеної в основу її сюжету. Враховуючи історичну віддаленість матеріалу твору від часу його появи, І. Франко й стверджує, що *Ткачі* й ідеями і навіть літературним методом коріняться в 19-м віці, є виразом і здобутком тої соціальної боротьби, тих економічних і суспільних поглядів, які ми бачили в нашій віці й які тепер, при кінці сього віку, вже належать до історії. А з чисто літературного погляду вони є дитиною того самого духа, що сплотив *Жерміналь* Золя і *Власть темноти* Толстого» [ 10, 148 ]. Події 1844 р. для Гергарта Гауптмана, який народився 1846 р., були поза межами особистого досвіду, а отже, могли бути освоєні тільки історичним пізнанням. У цьому сенсі Франкове визначення «історична драма» відповідає дійсності.

Але критик відносить у минулий час і мислення автора твору, написаного вже в кінці століття, вказуючи, що *Ткачі* коріняться в ретроспективі «навіть літературним методом», який він урівнює з методом *Жерміналя* Золя, тобто з натуралізмом. У цьому моменті позиція Лесі Українки найбільше відрізняється від Франкової.

Обидва критики зауважили у творі Гергарта Гауптмана «характерну прикмету: брак одного, індивідуального героя», зазначили, що «героями драми є всі» (Іван Франко) персонажі твору. Але потрактовано цю «прикмету» по-різному. Франко вбачає в драмі малюнок «життя, котре не плодить героїв», хоч визнає за автором вели-

ке мистецтво в тому, що він змалював «масове дійство в драмі, розібравши масову катастрофу на велике множество одиниць, з котрих кожна змалювана по-майстерськи» [10, 149].

Не покликаючись на Івана Франка, Леся Українка все-таки полемізує з ним, і насамперед з приводу «літературного методу». У творі Г. Гауптмана, за її твердженням, «мы видим тщательную отделку деталей, – взятых, впрочем, не из коллекции натуралистов, а из собственных, личных и семейных воспоминаний автора, – техника этой отделки не уступает технике натуралистов, но его человеческие фигуры не сливаются с этими деталями и не представляют из себя однообразной массы...» («ми бачимо ретельну обробку деталей, – узятих, проте, не з колекції натуралістів, а з власних, особистих і родинних спогадів автора, – техніка цієї обробки не поступається техніці натуралістів, але його людські фігури не зливаються з цими деталями і не являють собою одноманітної маси...» – *рос.*) [8, 235]. Леся Українка, беручи до уваги Франкові покликання на твори Еміля Золя, показує, що з цього зіставлення можливий інший висновок: «В то время как в *Жерминале*, романе совершенно сходном по теме с *Ткачами*, все женщины под конец превращаются в фурий, а все мужчины действуют как стадо, ткачи и ткачихи Гауптмана сохраняют до конца особенности своих характеров и ни разу не удивляют нас каким-нибудь неожиданным поступком» («Тоді як в *Жерміналі*, романі абсолютно подібного за темою до *Ткачів*, всі жінки під кінець перетворюються на фурій, а всі чоловіки діють як стадо, ткачі і ткачі Гауптмана зберігають до кінця особливості своїх

характерів і жодного разу не дивують нас яким-небудь несподіваним вчинком” – *рос.*) [8, 235].

На думку І. Франка, драматург висвітлює всіх персонажів твору однаково яскраво і «не турбується про те, чи і хто з них має бути героєм його драми» [10, 149], тоді як Леся Українка зауважує в діях автора диференціальний підхід: «Уже в самой первой сцене расчета ткачей толпа, вначале кажущаяся однообразной, выдвигает из себя яркую и оригинальную личность «рыжего Беккера», которому только недостаток культурного развития мешает сделаться организатором, и личность эта не является светлой волной, неизвестно откуда идущей: понятно, почему этот человек так бравурит своего патрона в то время, как все товарищи принуждены покорно склонять свои головы, – «рыжий Беккер» одинок, не связан семьей, искусный ткач, уверенный в том, что им как мастером, будет дорожить всякий хозяин; кроме того, он силен и крепок» і витримує страйк до кінця ще з одним персонажем – Йегером, який вирізняється тим, що він уже «совсем независим от окружающих условий» як солдат, який співчуває ткачам: але й він не може бути організатором, бо є сторонньою людиною, «а для идеолога он слишком неучен». Обидва вони «занимают в драме подобающее им место, – они бросаются в глаза, но они не герои. Герои там все те, в лице которых толпа переживает все перипетии страдания и борьбы» (“Вже у першій сцені розрахунку ткачів натовп, що спочатку здається одноманітним, висуває з себе яскраву і оригінальну особу “рудого Беккера”, якому лише брак культурного розвитку заважає стати органі-

затором, і особистість ця не є світлою хвилею, що невідомо звідки йде: зрозуміло, чому ця людина так бравує перед своїм патроном – у той час, коли всі товариші змушені покійно схилити свої голови, – “рудий Беккер”, самотній, не зв’язаний сім’єю, майстерний ткач, упевнений у тому, що ним, як майстром, буде дорожити кожен господар; крім того, він сильний і міцний” і витримує страйк до кінця ще з одним персонажем – Йегером, який вирізняється тим, що він вже “зовсім незалежний від навколишніх умов”, як солдат, який співчуває ткачам: але й він не може бути організатором, бо є сторонньою людиною, “а для идеолога він надто безграмотний”. Обидва вони “займають у драмі належне їм місце, вони впажають у око, але вони не герої. Герої там всі ті, в особі яких натовп переживає всі перипетії страждання и боротьби” – *рос.*) [8, 235-236].

Схожі характеристики дають підходів Г. Гауптмана до зображення людини І. Франко і Леся Українка, подібні навіть окремими словесними формулами. Але І. Франко вважає, що відсутність «індивідуального героя» у творі пояснюється відсутністю героїв і в самому житті, а отже, авторові «нізвідки взяти їх»; зараховуючи твір до «історичних», письменник ніби проєктує можливість звернення до «революційної драми» на такому – цілком сучасному – матеріалі, коли «герої» вже будуть у житті. У трактуванні Лесі Українки маса, зображена Г. Гауптманом, уже диференційована, і хоч жоден з її членів «не герой ні по характеру, ні по положенню, но вся она вместе героична» (“не є героєм ні за характером, ні за станом, але вся вона водночас героїчна” – *рос.*) [8, 236];

йдеться про те, що кожна особистість уже виділяється, але серед множини «самостійних особистостей» ще не вирізняється персона «організатора» – особи з особливо відповідальною роллю, для виконання якої необхідні і «культурний розвиток», і сила та витривалість для боротьби, і «практична солідарність» – органічна відданість загальній справі.

Таким чином, зроблене на підставі походження матеріялу теоретичне зміщення «літературного методу» в історичну ретроспективу (що спостерігаємо в Івана Франка) повело за собою й наголос у визначенні жанру як «історичної драми», і відповідне пояснення причин появи «творів без індивідуального героя». Леся Українка побачила неоромантизм Г. Гауптмана закоріненим у ближчому часі, а в *Ткачах* розгледіла початок процесу звільнення особистости в масі, вираженого «визнанням її (особистости) прав у літературі», конкретно – у художній структурі соціальної драми.

Кожний із двох визначних українських теоретиків драми – Іван Франко, Леся Українка – мав слушність і виявився досить переконливим у своїй системі координат. Поява нових акцентів у праці Лесі Українки, після проставлених Іваном Франком, ще раз засвідчила, що мистецтво здатне розкриватися перед новими поколіннями іншими, до того менш помітними гранями змісту й семантичними ореолами.

## Bibliography and Notes

1. Агеєва Віра, *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмо-*

*дерній інтерпретації*, Київ: Либідь 1999, 264 с.

2. Аникст Александр, *Теория драмы на Западе во второй половине XIX века*, Москва: Наука 1988, 505 с.

3. Гауптман Герхарт, *Ткачи*, [в:] Idem, *Пьесы*, Т. 1, Москва: Искусство 1959, с. 221-364.

4. Ґеник-Березовська Зеновія, *Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті*, [у:] Eadem, *Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм*, Київ: Гелікон 2000, с. 213-227.

5. Гром'як Роман, *Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття)*, Тернопіль: Підручники і посібники 1999, 224 с.

6. Гундорова Тамара, *Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект)*, [у:] *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.*: Збірник наукових праць, Київ: Наукова думка 1991, с. 166-191.

7. Кухар Роман Володимир, *До джерел драматургії Лесі Українки: монографія*, Ніжин 2000, 268 с.

8. Українка Леся, *Новейшая общественная драма*, [у:] Eadem, *Зібрання творів: У 12 томах*, Т. 8: *Літературно-критичні та публіцистичні статті*, Київ: Наукова думка 1977, с. 229-252.

9. Українка Леся, *Малорусские писатели на Буковине*, [у:] Eadem, *Зібрання творів: У 12 томах*, Т. 8: *Літературно-критичні та публіцистичні статті*, Київ: Наукова думка 1977, с. 62-75.

10. Франко Іван, *Гергарт Гауптман, його життя і твори*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Т. 31, Київ: Наукова думка 1981, с. 135-155.

11. Хороб Степан, *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)*, Івано-Франківськ: Плай 2002, 413 с.



Liudmyla Zlatohors'ka

**THE "TRAGIC ATTITUDE" AS INNER STATE OF CHARACTERS  
IN THE DRAMA *THE STONE HOST* BY LESYA UKRAINKA**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

Людмила Златогорська

**«ТРАГІЧНЕ СВІТОВІДЧУТТЯ» ЯК ВНУТРІШНІЙ СТАН ГЕРОЇВ  
У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ *КАМІННИЙ ГОСПОДАР***

*Abstract:* This article is devoted to understanding the "tragic attitude" in drama by Lesya Ukrainka *The Stone Host*. The attention is focused on the creation of personalities of characters in the light of universal forms of tragedy (betrayal, suffering, martyrdom, loneliness, narcissism, the power temptation) according to the philosophy of existentialism. Lesya Ukrainka reinterpreted the well-known story of Don Juan, and through the depiction of the tragic conflict deepened psychology of images.

*Keywords:* Tragic forms, pantragic, tragic attitude, excessive situation, inner split

Появу та розвиток української трагедійної драми літературознавці пов'язують передусім із творчістю Лесі Українки. За спостереженнями Дмитра Донцова, саме Леся Українка своїми творами «внесла» трагізм в українську літературу [7, 161]. На вияв трагічного світовідчуття у творчості письменниці вказували також Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Микола Євшан.

Одним із джерел трагіки української письменниці була, на думку Романа Кухара, антична драма (переважно антична трагедія), для якої характерні «відносна несценічність», «статичність драматичної дії», «риторичність вірша», «яскрава обрисовка монументальних героїв» тощо [12, 52]. Дмитро Козій зосереджує увагу

на різновидах «трагічної провини» як своєрідного «вузла трагізму» [10, 140] у драматичних творах письменниці. Відповідно до цього дослідник виокремлює два типи персонажів: перший – це герої з «чутким сумлінням», які не приховують від себе провини (*В катакомбах, На руїнах, Одержима, У пущі, Руфін і Прісцілла, Бояриня, Кассандра*); другий – герої у стані «душевної сліпоти», «душевної закам'янілості», які «не допускають голосу сумління до свідомості і, обтяживши себе провинною, заглушують у собі почуття провини» [10, 149]. До такого типу героїв, якими керують «демони душевної сліпоти», належать, зокрема, персонажі драми *Камінний господар*: вони нехтують Божими й людськими законами, а

свою провину намагаються відтіснити за «поріг свідомости».

Драма Лесі Українки *Камінний господар* була написана за рік до смерти письменниці. Це своєрідний підсумок усього її творчого шляху. У листі до Ольги Кобилянської письменниця зазначає: «Як я ту річ писала, ich hielt grosse Stücke darauf (я поклала на неї великі надії – нім.)» [21, 457]. Драма, що порушує екзистенційні питання конфліктності між людською мрією та жорсткою реальністю, – це, як зазначає Оксана Забужко, «насамперед трагедія прощання з лицарством» [9, 379]. У першій редакції твір значно більший за обсягом. Редагуючи драму, авторка спрощувала діалоги, викидаючи окремі слова, речення, подекуди й цілі строфи. На її думку, ці «зайві» частинки здрібнювали образи головних героїв, відволікали увагу читача від основної ідеї на інші, менш суттєві конфлікти, деталізували дію у творі.

«Хтось дійсно mit Todesverachtung (зневажаючи смерть – нім.) працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові..., щ о б з р о б и т и її к о р о т к о ю (вона була чи не вдвічі довша, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написати на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlosti (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергічні риси, дати йому щось “камінного» [22, 461], – писала Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської.

Сюжет драми не новий у світовій літературі. Починаючи з Тірсо де Моліни, значна кількість авторів протягом трьох століть зверталася до

цієї теми, узятій з еспанських середньовічних легенд. Серед найвідоміших творів пізнішого періоду на цю тему – опера *Дон Жуан* В.-А. Моцарта (1787 р.), новеля Е. Т. А. Гофмана *Дон Жуан*, роман у віршах Д.-Г. Байрона *Дон Жуан*, новела П. Меріме *Душі чистилища*, *Кам'яний гість* А. Пушкіна, опера О. Даргомижського, драматична поема А. Толстого та ін. О. Бабишкін зазначав, що з часом відбулась еволюція образу Дон Жуана у світовому письменстві: «Із гвалтівника Дон Жуан перетворився на демона-спокусника у людській подобі, на людину, що знехтувала моральними закладами свого суспільства і поставила себе поза його законами» [1, 272].

В інтерпретації характеру Дон Жуана Леся Українка здебільшого дотримується усталеної традиції: «Щодо характерів, то я не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі, він, власне, повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пощо ж було його виписувати й так детально?» [22, 461–462]. Проте у сюжетну схему мисткиня вносить певні корективи: якщо у творах її попередників провідним виступає образ Дон Жуана, то у драмі Лесі Українки – Донна Анна. Скажімо, у *Камінному гості* Александра Пушкіна образ Дон Жуана наділений демонічними рисами, у драмі Лесі Українки демонічні риси властиві Донні Анні. Як зазначає Є. Савельєва, дія у *Камінному гості* розвивається від смерти до народження, тобто образ Дон Жуана поступово возвеличується. У драмі Лесі Українки – навпаки: той, хто проголосив себе «лицарем

волі», поступово відкриває негативні риси свого характеру (егоїзм, прагнення влади та ін.). «Пушкін прагне показати поступове зростання свого героя, тоді як еволюція Дон Жуана у Лесі Українки йде у напрямі його поступового падіння, що відбувається, до речі, непомітно для нього самого» [19, 234]. На нашу думку, поряд із «падінням» Дон Жуана відбувається й «падіння» Донни Анни.

Сукупність сюжетних ліній у драмі *Камінний господар* вибудовується як своєрідна психологічна структура, зорієнтована на виявлення внутрішньої суперечності особистості. У формах камінності ці суперечності набувають трагічно-філософської сенсу. Такі образи, як гора, камінна скеля, камінь, тверде серце, важкий камінь на серці, гартована душа, кам'яне повітря тощо транспонують символічне значення, дають змогу відчутти присутність у душі персонажів чогось темного, холодного, непорушного. Вони власне й стають підґрунтям стану «душевної закам'янілості».

Перша зустріч із героями (Донною Анною і Долорес) відбувається на цвинтарі в Севільї. «*Пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси ніж туги*» [21, 71]. Анна одягнена у яскравий одяг «*з квіткою в косах, вся в золотих сіточках та ланцюжках*». Долорес – у «*глибокій жалобі стоїть на колінах коло однієї могили, убраної свіжими вінками з живих квіток*». Могильна краса – поряд зі щастям. Долорес не розуміє, чому щасливу Анну приваблює ця могильна краса, адже вона без примусу виходить за Командора. На питання, чи любить Ко-

мандора Донна Анна, чує відповідь: «Хіба того не вартий дон Гонзаго?» [21, 72]. Питання на питання – пряма відповідь відсутня. Любов для Анни не існує. Вона виходить за Командора з розрахунку, аби досягти влади, самоволі у вчинках, панування над почуттями інших людей. Леся Українка підсилює цей контраст по статтю Долорес – високодуховної натури, сильної й емоційної, яка задовольняється найменшим, свідомо страждає, іде на самопожертву та самозречення. Це взагалі унікальний образ, його аналогії в сюжетах про Дон Жуана відсутні. Життя Долорес поділено навпіл – життя до зустрічі із Дон Жуаном і після неї. Їй не потрібні ні влада, ні багатство, ні родина. Єдиний сенс її життя – щира, палка любов до Дон Жуана. Долорес не шукає в ньому примарну надію на вимріяне щастя, тому ці страждання її возвеличують. Сама авторка писала до О. Кобилянської: «Шкода мені теж, що я не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни, – се не було моїм заміром, і я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми – вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стають жертвами – властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці природженої, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлося би щось інше, для чого вона б «душу розп'яла і заколола серце», бо там,



де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого Грааля, а се тому, що над нею ніщо «камінне» не має влади, й усі ті усталені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала своєю долею, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес, бо, отже, вона і в монастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так, як всі. Отже, усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею» [22, 462].

Ще до появи Дон Жуана, через емоційні спогади Долорес, Леся Українка знайомить читача із його пригодницько-авантюрними вчинками. Із розповіді виявляється, що «він жив ховаючись у печерах», а «часом плавав з піратами», що він був пажем, а тепер вигнанець, ізгой, що заради нього одна циганка з ним утекла, покинувши свій табір, а пізніше десь пропала. Тим часом Дон Жуан повернувся у Кадікс і привіз «мориску», яка заради кохання отруїла свого брата, а потім «пішла в черниці» [21, 75]. Також дізнаємося про любов інфанти, яка не захотіла залишити Мадрид, що за неї він «викликав на герць одного принца крові», про нелегкий шлях до авантюрної любови, адже «толедська рабинівна віри зрелась для нього», а «щонайсвятішу абатису, внуку / самого інквізитора» підмовив до втечі. Згодом ця «абатиса» тримала таверну для контрабан-

дистів. А ще дізнаємось про те, що він «був порубаний», викрадаючи «жону алькада». Леся Українка показує початкові етапи падіння Дон Жуана через вчинки інших героїв. У них трагізм зрадженої любові, душевної драми, що спонукає до необдуманих дій.

Діями Долорес, навпаки, керує розум і почуття вірності. Вона доглядає за хворим Дон Жуаном, будучи «чистою гостею», нареченою, усвідомлюючи, що її любов не взаємна, та сподіваючись, що її коханий «душею чує», хоч має до неї інші почуття: «але те почуття – то не кохання, / воно не має назви...» [21, 79]. Долорес розуміє, що її з коханим пов'язує лише мрія, що на цій землі їм судилися лише страждання. Заради коханого вона своїм «тілом заплатила» і хоче, щоб ця жертва була останньою. Але свідомість Дон Жуана занадто приземлена, щоб зрозуміти цю жертву. Долорес мужньо долає страх утрати любови, свідомо приносить у жертву свою душу, аби врятувати іншу. «Чого мені жахатися про тіло, / коли не побоялась я і душу / віддати, щоб за душу заплатити?» [21, 118] На запитання «хто ж платить душею?» звучить миттєво: «Всі жінки, коли вони кохають» [21, 118]. Долорес щаслива, що визволяє душу Дон Жуана «від кар пекельних». Вона свідомо йде в монастир черницею, зрікаючись мрій і спогадів про коханого: «Лиш пам'ятать про вашу душу буду, / а власну душу занедбаю. Піде / моя душа за вас на вічні муки» [21, 118]. Її трагізм набуває ознак страдницької самопожертви.

Перша зустріч Донни Анни з Дон Жуаном відбувається на цвинтарі, де він з'являється з могили – із кам'яної гробниці, що поки служить для нью-

го тимчасовим притулком. На пораду Долорес (яка в «чорному серпанку») схватись у тайнику під церквою, відповідає: «Навряд чи веселіше там, ніж тут» [21, 84]. Донна Анна запрошує його на бал перед своїм весіллям у будинок батьків, а поки радить перечекати на цвинтарі, на що Дон Жуан символічно зауважує: «Се тільки рученька жіноча може / Так легко посилати у могилу» [21, 83].

Дон Жуан називає себе «лицарем волі» без будь-яких умовностей, який стоїть за межею законів суспільства і не задумується над трагічною долею своїх жертв (давав їм «мрію, / коротку хвилю щастя і порив») – це лише черговий спалах на шляху до перемоги. Дон Жуан, випробовуючи себе, свою долю, долає всі перешкоди, для нього немає нічого недосяжного у сфері почуттів. Він жорстокий, безжалісно холодний, стражданням «вигартовує душі» людей, його називають «ковадлом», «клевецем», «ковалем». Він удає, що домагається здійснення лише тимчасових бажань, утверджує свою волю в конкретній ситуації. Він діє інтуїтивно-свідомо, грає певну роль у розмовах із людьми, двозначно жартівливий і зухвало самовпевнений, брутальний та цинічний, виявляє свою егоїстичну сутність повною мірою. Але є «слово чести», яке Дон Жуан не може зневажати. Отже, Дон Жуан поводить себе залежно від ситуації, керуючись єдиним критерієм – власними інтересами. Ним керує не любов, а розрахунок. Він палко, натхненно, алегорично розповідає про вільне життя з глибоким життєвим досвідом, оспівує його лірично та захоплює, але ховаючись щоразу за іншою маскою лицемірства. Дон Жуан, за визначенням Д. Козія,

довго «тримає свої провини під порогом свідомости», це «особливий тип владної людини, що любиться тріумфом переможця» [10, 151].

Мораль Анни – досягнення мети будь-якою ціною, ціною жертв і крові. Вона розумна, хитра, цілеспрямована, не зупиняється ні перед невдачами, ні перед докорами сумління: постійно перебуває на межі вибору – волі, життя, любові, влади. Донна Анна сильна, горда, цілеспрямована, вольова натура, «лізти в душу силоміць не звикла», при цьому абсолютно впевнена в собі, у своїй правоті. У неї своє уявлення про щастя, сформоване ще в дитячих мріях: молода принцеса на високій неприступній горі, на якій «міцний, суворий замок, / немов гніздо орлине...» [21, 81]. У мріях присутній також незвичайний лицар, який вибирається на гору та домагається руки принцеси (ціною власної крові). Хто ж цей омріяний лицар? Очевидно, не Командор, адже він тільки засіб для досягнення омріяної мети (гора – на якій возвеличується принцеса). Хоча саме він розуміє, що лише жінка, у якої щирі почуття, зможе досягнути «орлиного лету» та «високости», «собі тривку оселю збудувати», а чоловік у таких щирих стосунках відчуватиме себе «найвищою скелею», «гострим і гладким шпилем», на якому не страшні ні стріли сонця, ні «грязьби перунів» [21, 128].

«Камінність» притаманна усім героям драми, у тому числі й Долорес, у якої на душі лежить «важкий камінний тягар». На відміну від Долорес, Дон Жуаном та Донною Анною керують «демони душевної сліпоты», і вони поступово переходять у стан «душевної закам'янілости». Інша

«камінність» переповнює Командора й усе, що його оточує (родина, будинок, звичаї за якими він живе), навіть дружина використовує його як «камінну гору», для досягнення своєї мети (влади, багатства, лицемірної пошани). Авторка у ремарці зазначає: «Він не дуже молодий, поважний і здержаний, з великою гідністю носить свій білий командорський плащ» [21, 86]. Командор вірить у любов, що пройшла через присягу, і готовий повернути слово Донні Анні, якщо вона не готова до серйозних стосунків.

Переконання Командора про життя, честь, совість, почуття обов'язку, владу, свободу – глибоко свідомі, із певними столітніми традиціями. Вони притаманні суспільству, за законами якого він живе. Таким, як він, почесно належить першість у всьому, бо він керується «чесною Мендозів», лицарством й «почесним прапором свого ордену». Честь та гідність є нормою його моралі, він не мислить свого існування інакше («командорський плащ мені дістався / не просьбами, не грішми, не насильством, / але чеснотою» [21, 125]).

У листі до Ольги Кобилянської Леся Українка писала: «...Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним – се більше символ, ніж жива людина, а то, безперечно, є вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж, може, я була уважніша до нього і принаймні дала йому якість логічне поведіння і справжнє *raison d'être* в драмі» [22, 462].

Слід наголосити, що в тріяді Дон Жуан – Анна – Командор Леся Українка постійно ставить героїв перед

вибором, створюючи таку граничну межу, за якою напруга пронизує кожний жест, слово та думку.

Дон Жуан замаскований у мавританському костюмі, із гітарою, сміливо співає про кришталеву гору з діамантовим замком, де росте чарівна квітка (перегук із Новалісом) із твердими перлами на пелюстках (Командор покладає на похилену «гордовиту» голову Донни Анни білі перли). Рефреном «Лихо моє, Анно!» Леся Українка наголошує на трагічній ідеї пісні. Проте остання строфа розставляє все на свої місця, адже «поміст» для танців Донни Анни вибраний із «лицарських сердець» (людських сердець), так і йому «не треба стежки, / ані сходів, ані брами» для досягнення своїх задумів. Різноманітні маски, які з'являються на балу, виконують своєрідне психологічне навантаження: чорна маска у «фалдистому доміно», а потім чернець в одязі «невидимки» – то Долорес, спочатку – тінь, а потім – звільнення від усіх злочинів і «всіх гріхів» Дон Жуана; маска-соняшник, у яку одягнена Донна Соль – переслідування та небезпека для нього.

Леся Українка у драмі *Камінний господар* за допомогою багатьох образів створює постійну присутність третьої особи (розповідь, портрет, пам'ятник).

Трагізм Дон Жуана та Донни Анни полягає в тому, що вони починають утрачати контроль над мітом про вдавене щастя, безтурботність, душевний спокій, любов до життя, до коханих. Поступово все це починає відступати на задній план.

Чорний жалібний колір, який домінує у творі, переповнює героїв як іззовні, так і зсередини, і лише

квіти з граната (як символ життя) змальовані на контрасті до кам'яної в'язниці (переповненої «кам'яним» повітрям). Дон Жуан робить спробу розірвати це замкнене коло трагізму, дати волю почуттям та відчутти смак вільного життя, де «почнеться не казка вже, а пісня щастя й волі», але прагнення до влади переобтяжує та гнітить «камінну душу» («Кохана, скинь же з себе той тягар! / Розбий камінну одіж!» [21, 134]). Трагізм самотності Анна відчуває, блукаючи в повній жалобі з важким камінним тягарем, із лицемірством на обличчі, що не розбився, а лише затвердів та переріс у «камінне щастя». Слова Дон Жуана звучать як вирок: «ви справді камінь, без душі, без серця» [21, 142]. Отже, хто істинний демон-спокусник? Дон Жуан, який провокує на необдумані вчинки спокусою коханням, чи Донна Анна, котра стала причиною смерті Командора? Дон Жуан спокушається владою, яка руйнує його мрії, «любов живу, дитину волі», і це його лякає. Він добровільно зізнається у злочині, але йому бракує сил для вивільнення від цього «камінного гніту»: «я конаю під камінним гнітом! / Вмирає серце! Я не можу, Анно, / з умерлим серцем жити. Порятуйте / або добийте! *(Стискає їй обидві руки і весь тремтить, дивлячись їй у вічі)*» [21, 145]. Запрошення Донни Анни на бенкет не залишає сумнівів: він утратив душу, продав і честь, і слово лицаря, і волю, і любов. Попереду – лише трагічне існування. Тому так сміливо Дон Жуан кидає виклик мертвому Командору через Сганареля, який іде до статуї, вклоняючись і говорячи (з насмішкою, але й з тремтінням у голосі) про “запросини” у його дім. Цей жарт, пе-

реповнений трагізму, порушує межі між реальним та потойбічним світами, тому статуя оживає: «Приходь, я жду» [21, 150].

Кульмінаційний момент драми – сцена бенкету, що відбувається у командоровій оселі. Дон Жуан, котрий усе життя втікав від «громадських пут», вертається до громади, щоб зайняти поважне місце Командора. Однак він ніби відразу потрапляє в потойбічний світ: за ним «замкнута камінна брама». Відчуття страху переповнює його, адже мертвого Командора він боїться більше, ніж живого. Як стверджує А. Гозенпуд, Леся Українка трагедію «зрадника кохання» перетворила на «трагедію зради внутрішньому покликанию людини» [6, 219]. Усі лицарські чесноти Дон Жуана втопились у «бездоннім морі лицемірства». Коли Донна Анна в черговий раз спокушає його командорським перстнем (силою влади), плащем, який мов прапор, що мав би єднати навколо одважних, у нього із жахом виривається: «Я досі вас не знав. Ви мов не жінка, / і чари ваші більші від жіночих!» [21, 145]. Відбувається трагічна метаморфоза, коли не від любови, а від болю оживає мертва людина (пам'ятник) і на очах присутніх падає бездушне тіло, яке потрапляє у владу демона. Дон Жуан чекає свого вироку, адже мусть пройти через страждання, аби знайти вічний спокій та відшукати свою втрачену душу і зражену любов, але цього не відбувається. Утративши душу, він відкриває шлях у потойбіччя. У цій пантрагічній кульмінації зникає межа між реальним та ірреальним світами.

Отже, Леся Українка переосмислює традиційний сюжет про Дон

Жуана і через змалювання трагічних конфліктів та трагічних характерів поглиблює психологізацію образів. За допомогою універсальних форм трагізму (зрада, страждання, мучеництво, самотність, самозакоханість, спокуса владою) письменниця розкриває сутність «трагічного світовідчуття» персонажів.

### Bibliography and Notes

1. Бабишкін Олег, *Драматургія Лесі Українки*, Київ 1963, 405 с.
2. Боров Юрий, *О трагическом*, Москва 1961, 392 с.
3. Боров Юрий, *Трагическое*, [в:] *Эстетика*, Москва 1988, с. 64–80.
4. *Великий тлумачний словник української мови* / Укладач і ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2004, 1440 с.
5. Гайденок П., *Прорив к трансцендентному: Новая антология XX века*, Москва: Республика 1997, 495 с. (Философия на пороге нового тысячелетия).
6. Гозенпуд Абрам, *Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки*, Київ: Мистецтво 1947, 302 с.
7. Донцов Дмитро, *Поетка українського рiсорджiменту (Леся Українка)*, [у:] *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 4-х томах*, Київ: Рось 1994, Т. 1, с. 148–183.
8. Драй-Хмара Михайло, *Леся Українка: Життя і творчість*, Харків: Державне видавництво України 1926, 156 с.
9. Забужко Оксана, *Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій*, Київ: Факт 2007, 640 с.
10. Козій Дмитро, *Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії*, Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней: Видання курсів українознавства ім. Юрія Липи в Торонто 1984, 494 с.

11. Корибут Юрій, *Український трагедійний театр*, "Кур'єр кривбасу" 2007, № 206–207, Січень-лютий, с. 245–249.

12. Кухар Роман В., *До джерел драматургії Лесі Українки: монографія*, Ніжин: Вікторія-Ніжин 2000, 268 с.

13. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2006, 752 с., (Nota bene).

14. Михайловська Наталія, *Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст.*, Львів: Світ 1998, 212 с.

15. Ницше Ф., *Рождение трагедии из духа музыки*, [в:] *Idem, Сочинения: в 2-х томах*, Москва: Мысль 1990, Т. 1, 829 с.

16. Паньков А., Мейзерська Т., *Поетичні візії Лесі Українки: Онтологія змісту і форми*, Одеса: Астропринт 1996, 76 с.

17. Поліщук Ярослав, *Tragikós як естетична якість драматургії Лесі Українки*, [у:] *Леся Українка і сучасність: збірник наукових праць*, Т. 4, кн. 1, Луцьк: Вежа 2007, 555 с.

18. Поліщук Ярослав, *Наближення до трагедії (модус трагічного в національній традиції і драматургія Лесі Українки)*, "Сучасність" 2007, № 11–12, с. 117–125.

19. Савельєва Є., *Образ Долорес в драмі Лесі Українки «Камінний господар»*, [у:] *Леся Українка, Листи. Статті. Дослідження. Спогади: У 5 томах*, Київ: Видавництво Академії наук 1960, Т. III, 356 с.

20. Унамуно Мигель де, *О трагическом чувстве жизни*, Киев: Символ 1996, 416 с.

21. Українка Леся, *Камінний господар*, [у:] *Eadem, Твори: У 12-ти томах*, Т. 6: *Драматичні твори*, Київ: Наукова думка 1977, 413 с.

22. Українка Леся, *Твори: У 12-ти томах*, Т. 12: *Листи*, Київ: Наукова думка 1979, 694 с.

23. *Філософський енциклопедичний словник*, Київ: Абрис 2002, 742 с.

**Anna Ilkiv**

**THE POETICS OF EPISTOLARY PROSE OF  
МΥKHAYLO KOTSIUBYNSKYI  
(ON THE MATERIAL OF THE LETTERS TO THE WIFE)**

Precarpathian National University, Ukraine

**Анна Ільків**

**ПОЕТИКА ЕПІСТОЛЯРНОЇ ПРОЗИ  
МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
(НА МАТЕРІЯЛІ ЛИСТІВ ДО ДРУЖИНИ)**

*Abstract:* In the article the poetics of intimate correspondence of Mykhaylo Kotsiubynskyi with his wife Vira Kotsiubynska from the standpoint of psychoanalysis on the material of his epistolary romance is researched. The dominating stylistic ideas of epistolary prose through the prism of impressionistic manner of writing and intention of sender are determined. The attempt to investigate and complete the epistolary image of Mykhailo Kotsyubynskyi in the texts of letters was made. The development of these letters opens new sides of his creative nature, because in the letters to his wife we can see the formation and the process of development of his creative personality as a writer and his outlook. The main attention is focused on the letters of the Crimean period, the reason to refer them to epistolary novel is being proved. It was investigated that the dialogue prevails over other narrative forms, in which the author tries to obtain virtual presence of his wife. Intention of the addresser is often encoded in epistolary salutation that brings into the texts of letters the elements of lyricism and in rare cases drama.

*Keywords:* letter, correspondence, impressionism, dominating stylistic idea, epistolary romance, epistolary prose, psychoanalysis, addressee, sender

В останні десятиліття літературознавці спостерігають поступове, однак впевнене переміщення мемуаристики із периферії літератури до її центру як наслідок глибокої внутрішньої еволюції мемуарних жанрів, що характеризується новим співвідношенням документального та естетичного елементів, художніх і документальних образів, факту й ви-

гадки. Як стверджує один із дослідників української документалістики Олександр Галич, “навіть неозброєним оком видно, що в світі значно зростає питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі та вимислі, приходить література документа та факту” [1, 124].

Письменницькій кореспонденції в системі мемуарних жанрів належить, без сумніву, пріоритетне місце. Адже спогади – це інтерпретація особистості крізь призму іншого (автора спогадів), як правило, з відстані часу; автобіографія як інтерпретація самого себе передбачає осмислення пройденого шляху також з відстані часу, тому авторові завжди залишається можливість відредагувати, підкорегувати власний образ в тексті автобіографії, перспектива бажане видати за дійсне, крім того, автобіографії не передбачають деталізації оповіді. Справжнє обличчя письменника найкраще розгледіти крізь призму його щоденників та листів, бо саме в цих мемуарних жанрах письменник розкриває себе поступово: від запису до запису, від листа до листа, з усіма суперечностями і складнощами характеру, це “живий”, автентичний образ письменника, який через специфічність цих жанрів позбавлений редагування, представляє одномоментну, а отже, “живу” емоцію, світлину думки чи судження. І після відправлення лист починає жити своїм життям, незалежно від волі адресанта, тому автор втрачає контроль і владу над своїм писанням.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття спостерігаємо тенденцію оприлюднення архівних матеріалів, зокрема й листів. Документальні жанри не залишилися поза увагою громадськості, а відтак – і літературознавства. Питанням поезики, рецепції епістолярного жанру й стилю присвячено праці таких українських учених-літературознавців: В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Л. Вашків, В. Галич, О. Галича, В. Гладкого, Л. Грицик, Р. Гром'яка, А. Гуляка, Т. Гундорової,

В. Дончика, В. Дудка, М. Жулинсько-го, Л. Задорожної, В. Качкана, Ф. Кейди, Ю. Коваліва, Я. Козачка, Ю. Корзова, М. Коцюбинської, Ю. Кузнецова, В. Кузьменка, Ж. Ляхової, Г. Мазохи, М. Наєнка, М. Назарука, А. Погрібного, В. Святівця, Г. Семенюка, Г. Сивоконя, М. Сулими, А. Ткаченка, В. Ткачівського, М. Ткачука, П. Федченка, Л. Шевченко, Н. Шляхової, Г. Штоня, В. Яременка та студії інших науковців. Як бачимо, зацікавлення епістолярним жанром в сучасному українському літературознавстві досить велике. Але щодо розвитку самого жанру, то через телефонні дзвінки та електронну пошту жанр листа в традиційному розумінні втрачає свою актуальність. Отже, на сьогодні маємо суперечливу тенденцію: з одного боку, посилену цікавість літературознавства до епістолярної спадщини письменників, зокрема двох минулих століть, з іншого – витіснення епістолярного жанру із сучасного літературного процесу технічними засобами спілкування.

Однією з найцікавіших для дослідника українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століть є епістолярна спадщина М. Коцюбинського. Причин декілька: по-перше, його епістолярій за обсягом навіть більший, ніж белетристика, по-друге, особиста драма сонцепоклонника української літератури, названа В. Панченком “драмою трьох” (маємо на увазі його роздвоєність перед обов'язком зберегти сім'ю з матір'ю його чотирьох дітей Вірою Коцюбинською (Дейшею) і новим палким почуттям до Олександри Аплаксіної), найповніше відображена в листах. Треба віддати належне С. Павличко, яка своїм дослідженням *Пристрасть і їда: особиста драма М. Коцюбинсько-*

го [7] викликала хвилю зацікавленості особистістю письменника і, зокрема, його листами, як з боку пересічних читачів, так і літературознавців. Згадане дослідження побудоване на зіставленні листів Коцюбинського до обох жінок за аналогічний період, внаслідок чого було зроблено такі висновки: свою пристрасть автор передавав у листах до Олександри Аплаксіної, а дружині залишав у листах гастрономічні переліки і тривогу за стан свого здоров'я, однак всі його листи позначені рисами нарцисизму, егоцентризмом.

Категоризм наукових висновків Соломії Павличко спростувала Михайлина Коцюбинська у праці *Листи і люди*, пояснивши абсолютизацію гастрономічних уподобань й увагу до свого здоров'я хворобливим станом письменника "десь уже на порозі смерті" [2, 41], а стриманість, визначена С. Павличко як "інфантилізм у стосунках з обома" жінками М. Коцюбинська пояснює тогочасними морально-етичними нормами, що суттєво відрізнялися від сучасної моралі. Дискутує із думкою Соломії Павличко про надмірну любов до "гастрономічних переліків" письменника й літературознавець Володимир Панченко у передмові опублікованих листів Михайла Коцюбинського до дружини, стверджуючи, що ботанічних переліків у нього куди більше [6, 8]. Мета запропонованого тут дослідження – окреслити й доповнити епістолярний образ Михайла Коцюбинського через дослідження поетики, стильових домінант й інтенційності його листів до дружини Віри Коцюбинської (Дейші).

Після оприлюднення листування із О. Аплаксіною, листи до дружини

десь відійшли на задній план, бо "заборонений плід" із присмаком гріховності завжди видається дослідникам цікавішим. Але якраз в листах до дружини можна побачити становлення і процес розвитку творчої особистості письменника, формування його картини світу, тому їх можна назвати епістолярною прозою, епістолярним романом, тривалістю сімнадцять років (1896 – 1913 роки). Коцюбинський ставився до листів з великим пієтетом. За свідченнями його сучасників, він був дуже ретельним відписувачем, щоденно писав близько 4 листів до різних адресатів. Листи мали для нього терапевтичне значення. Про листи дружини він пише: "твої листи – половина життя" [3, 42], тобто закріплює за епістолярним жанром і сублимаційну функцію. Письменника часто переслідує нав'язлива думка про втрату листів, тому він приймає рішення їх нумерувати.

Найцікавішим, найбільш експресивним є листування кримського періоду, коли щойно створена сім'я переживала розлуку через роботу письменника в складі філоксерної комісії на Кримському півострові. Трагізм розлуки поглиблювався й тим, що вони очікували первістка. У датуванні листів М. Коцюбинський запроваджує власне літочислення – "свою еру", наприклад, "19.09.96, а моєї ери: день 1-ий без Віри" [3, 23]. Песимістичні настрої досягають апогею на 13-ий день розлуки, а оскільки свою імпресіоністичну манеру письма М. Коцюбинський переніс і в епістолярій, то в написаному в цей день листі домінують чорні тони навіть в його улюблених пейзажних замальовках: "Між деревами, попід колесами сливе, з'являється стру-



мок, чорний, як чорнило, од ґрунту та тині... На горі між буком чорніє подекуди сосна, а над струмком стоять горіхи (ліщина). Провалля все вужчає. Страшно стає, наче під землю їдеш” (письмівка наша – А. І.) [3, 43], навіть баньки церкви чорні із золотими зірками. Тобто в імпресіоністичній манері письма відчуваємо велику увагу письменника до тону й напівтону, до найменших деталей.

Внутрішній стан адресанта розкривають мікробрази провалля, стіни як замкнутого простору (“В’їхали в міжгір’я. з одного боку стіна, з другого – стіна” [3, 43]), а повалені буки асоціюються з трупами (“Сливе жодного дерева другої породи не стрінеш: самий бук і бук. Суща буковина. Стрічаються справжні велети. Деякі звалились вже, лежать, мов трупи, та гниють. Глухо” [3, 43]). А вже в наступному листі піднесеність настрою письменника творить мажорні епітети до мікробразу “бук” – він стає “ясним”. Хвилини самотності були настільки нестерпними, що іноді письменник забуває усталені епістолярні звернення, а відразу описує свій стан, подібний до ув’язнення: “Поганий день: не то, щоб скучно, а якась апатія, пригнобленість. Так, наче мене обікрали, ув’язнили – абощо” [3, 23]

Настрій листа 13-го дня розлуки надзвичайно мінливий, адже такому мінорному опису лісу передувала гротескна оповідь, стилізована під героїчний епос, про “побоїще” груш і яблук, які разом із листом передала йому дружина: “В коробці ж було справжнє бойовище: груші всі полягли в бою, тільки шкура та кості лишилися, а яблука лиш покалічені та потовчені. Ложка, певне, сьорбала юшку, бо була повна соку” [3, 42].

Інтимний лист дозволяє письменнику домогтися віртуальної присутності своєї дружини, тому серед нарративних форм переважає діалог. Щоб ця присутність стала більш зримою, М. Коцюбинський передає разом з листами засушені квіти шафрану. Відтворенню максимальної текстової присутності допомагає надмірна деталізація епістолярної розповіді, навіть до відтворення власних кроків. Наприклад, в описі очікування листа від коханої: “Скоро вже має прийти листоноша – і це заважає мені писати, бо сподіваюсь звістки від тебе. О! йде. Нема! Голубонько моя, що воно за знак?” [3, 27]. Коцюбинський добре усвідомлював надмірну деталізацію своєї розповіді (“Скінчу вже врешті свою подорож, яка, певно, докучила тобі гірш за редьку гірку. Де ж, розтягти аж на 4 листи таку дрібницю!” [3, 48]), однак планував, очевидно, використовувати епістолярні описи як художні заготовки до майбутніх белетристичних творів. Отже, інтимний лист, крім комунікативної й експресивної функцій, виконував ще й роль своєрідної творчої лабораторії. Тому більшість листів читаються як поезія в прозі, що й дає підстави говорити про інтимний епістолярій М. Коцюбинського як про епістолярну прозу. Наведемо для прикладу уривок з листа від 15 жовтня 1896 року: “Величний гірський пейзаж. Грізний Хамни-бурун підковою обгорнув глибоку долину, сивим гребінем підпер крайнебо. Там, де підкова розходиться, долину замкнув Чатирдаг. На дні тої відгородженої від світа цілого макітри лягла круглобока гора, мов ведмідь в барлозі. З обох боків її глибокі-глибокі долини, немов здоровезні шпари” [3, 46].

На окреме дослідження заслужують епістолярні звернення й форми прощань до дружини. Так, у листах кримського періоду переважають народнопоетичні звернення: “голубко”, “голубонько”, “моя ясочко”, “серденько”, “моя дружинонько”, “моє щастячко єдине”, “долечко моя красна”. Ці фольклорні звернення привносять в епістолярний текст елементи ліризму, демонструють зв'язок із народнописенною традицією. При епістолярному звертанні часто присутні й зменшено-пестливі слова, наприклад: “Добрідень тобі, моя ясочко! Чи добре виспалась? Дай свої устоньки, очки, бровенята. Цілую без ліку” [3, 26].

Епістолярне звернення часто виступає мірилом інтенційності адресанта. Так, в листах кримського періоду письменник постійно змінює звертання, в кожному листі шукає нову формулу ввічливості. А в листах пізнього періоду, коли в життя сім'ї ввійшло нове захоплення Коцюбинського – Олександра Аплаксина й стосунки з дружиною охололи, мистець перестає шукати нові епістолярні звертання й послуговується сталою формою “Дорога Вірунечко!”. Натомість незмінною аж до останніх листів залишається форма прощання: “Цілую. Твій Муся”. Листи наступних періодів стають коротшими, бо змінюється інтенційність адресанта – він прагне зберегти діалог, але емоції вже приховує, тому в цих листах домінує опис життя зовнішнього, сюжетного, натомість в листах кримського періоду переважає життя внутрішнє – це фотографії почуттів на фоні пейзажних образків.

Вже в перших листах до дружини М. Коцюбинський витворює щось на

зразок еротичної метамови, до кінця зрозумілої лише закоханим, наприклад, любовні коди “третє око”, “секрет” (“Чогось мені не стає сьогодні. Чого? Знаю вже: не стає твоїх поцілунків, до яких я так звик; хочеться поцілувати тебе і в устоньки, і в бровенята, в одно, друге, третє око” [3, 23], “Цілую всіх, а тебе найбільше, під секретом, звичайно” [3, 47]). Висловлена в підписах листів приналежність “Твій Муся” демонструє патріархальні уявлення письменника про сім'ю як єдине ціле, в якій чоловічому началу відведена роль опікуна. Синдром батьківства, потреба опікуватися кимось породили часті звертання до дружини “моя доню”, “моя донечко”, “дитинко”, наприклад, в листі від 2 жовтня 1896 року читаємо: “Серце моє Вірунечко, рибочко моя, голубочко, донечко єдина!” [3, 24]. Із батьківською турботливістю і неспокоєм письменник переживає навіть найменшу подорож дружини, приносячи в текст листа прогнозування, моделювання дійсності: “Нині о 5-ій годині ти будеш вдома. Як то доїдеш, чи втомишся дуже, чи не застудишся в дорозі? Коли б ти догадалася та телефонувала мені з Вінницької станції...” [3, 25]. Однак цей батьківський код у стосунках з дружиною не привніс в тексти листів маскулінної твердості чи безапеляційності. Микола Чернявський у спогадах *Червона лілея* писав про “жіночу” вдачу письменника, а літературознавець Володимир Панченко порівнює м'якість його письма із маскулінністю листів Володимира Винниченка “з його рішучими інтонаціями, безапеляційністю, жорсткою, часом навіть грубуватою “маскулінністю” [6, 10].

На нашу думку, цю “жіночість” в листах М. Коцюбинського можна по-

яснити присутністю в його творчості архетипу Аніма. За теорією К. Г. Юнга, Анімус – персоніфікований чоловічий первнє у несвідомому жінки, Аніма – жіночий первнє у несвідомому чоловіка [8]. В українській архетипній моделі світу – це сковородинівські Дух і Душа. На наративному рівні ця архетипна пара може з’явитися читачеві через ведення оповіді чоловіком від імені жінки й навпаки. У листах М. Коцюбинського цей архетип втілюється в текст через зміну чоловічого раціонального вектору Анімуса (чоловічий дух) на жіночий емоційний вектор Аніми (жіночої душі). У листах Ольги Кобилянської, скажімо, навпаки відчувається персоніфікований чоловічий первнє, втілений в архетипі Анімуса, що певної мірою відлякувало чоловічу стать від її сильної особистості, прирікши її на самотність. У цьому контексті цікавим може видатися компаративне дослідження інтимного епістолярію М. Коцюбинського, О. Кобилянської та В. Винниченка.

Отже, дослідження епістолярної спадщини сонцепоклонника української модерної літератури М. Коцюбинського, зокрема його листів до дружини, відкриває перед дослідником нові перспективи відкриття його творчої натури, додає нові штрихи до епістолярного образу письменника. Якраз в листах до дружини можна побачити становлення і процес розвитку творчої особистості письменника, формування його картини світу. Листи кримського періоду через їх експресивність, імпресіоністичну стильову домінанту з увагою до кольору й тіні, звуку і півзвуку, можна назвати епістолярною прозою, своєрідним епістолярним романом. Ін-

тимний лист дозволяв письменнику домогтися віртуальної присутності своєї дружини, тому серед наративних форм переважає діалог. Іntenційність адресанта часто кодується в епістолярному звертанні, переважно народнопоетичному, що привносить у текст листів елементи ліризму, іноді драматизм. Інтимно-зворушливі підписи листів з одного боку свідчать про синдром батьківства, з іншого – є виявом “жіночої вдачі”, що можна пояснити присутністю у творчості письменника архетипу Аніма.

### Bibliography and Notes

1. Галич Олександр, *Мемуаристика на порозі XXI віку*, “Вітчизна” 2001, № 7-8, с. 124-131.

2. Коцюбинська Михайлина, *Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість*, Київ 2009, 582 с.

3. Коцюбинський Михайло, *Я так поріднився з тобою... (Листи до дружини)*, Київ: Ярославів Вал 2007, 392 с.

4. Ляхова Жанна, *Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства*, [у:] *Третій Міжнародний конгрес українців*, Харків 1996, Том: *Літературознавство*, с. 85-91.

5. Мазоха Галина, *Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук*, 10.01.01. «Українська література», Київ 2007, 36 с.

6. Панченко Володимир, *“Мені краше бути самотнім...”*, [у:] Коцюбинський Михайло, *Я так поріднився з тобою... (Листи до дружини)*, Київ: Ярославів Вал 2007, с. 4-17.

7. Павличко Соломія, *Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*, “Сучасність” 1994, № 2, с. 142-155.

8. Юнг Карл Густав, *Сознание и бессознательное*, Санкт-Петербург 1997, 544 с.



**Oksana Halchuk**

**BETWEEN THE “PRIESTS” AND THE “PAGLIACCI”: FORMATION OF THE  
NEO-ROMANTIC INTERPRETATION OF THE ANTIQUE TEXT**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Оксана Гальчук**

**МІЖ “ЖЕРЦЯМИ” І “БЛАЗНЯМИ”: ДО ФОРМУВАННЯ  
НЕОРОМАНТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТИЧНОГО ТЕКСТУ**

*Abstract:* The model of the neo-romantic interpretation of the antique text was formed first of all by the characteristic of neo-romanticism as one of the representative of the Ukrainian modernism triad “symbolism-neoclassic-neo-romanticism”. It determined the mostly implicit continuation of the world’s cultural heritage perception as a form of self-affirmation in the modern literature in early modernism. Secondly, by the neo-romanticism’s metamorphoses that was influenced by the avant-garde poetic experiments. This, in turn, led to the “bifurcation” of its representatives (M. Bazhan, O. Vlyzko, E. Pluzhnyk, etc.) between the two poles: destructivity and avant-garde experiments; and the emasculation of the creativity that is not «purified» with quasi aesthetics of socialistic realism and correction with stamps of proletarian literature. Hence neo-romantic poets had to conduct a complex polylogue with an antiquity reception’s tradition of early neo-romantics; with avant-garde tendencies of antitraditionalism, manifested as the necessity to revise any tradition. Moreover, the formation of the said model was “accompanied” by the socialistic realism’s theory and practice formation, to the convergence with which (though not without a strong pressure of external administrative factor) moved Ukrainian avant-garde.

*Key words:* neo-romanticism, antiquity, interpretation, perception, modernism

Пам’ятаючи, що будь-які аналогії кульгають, все ж не можемо не вдаватися до неї. Скориставшись назвою есеї Лешека Колаковського *Жрець і блазень*, на умовній осі різних типів художніх взаємин української поезії 1920-30-х років з античною спадщиною двома полюсами позначаємо “жерців”-модерністів і “блазнів”-авангардистів. Саме між ним, вважа-

ємо, “розташувались” неоромантики, творячи свою поетичну модель інтерпретації Античності. Мета нашої статті – визначити основні чинники її формування, позаяк спеціального дослідження цієї проблеми немає.

Явищу неоромантизму незалежно від варіантів дефініції в кожній авторській моделі українського Модернізму (В. Агеєва [1], В. Моренець

[9], М. Ільницький [5], Р. Мовчан [7], Я. Поліщук [13], Т. Гундорова [4], М. Моклиця [8], С. Павличко [12], Д. Чижевський [17], Н. Шумило [19] та ін.) відведена роль обов'язкової структурної домінанти мистецького життя. У 1920-х роках він, увійшовши до поетичних систем О. Влизька, Є. Плужника, М. Йогансена, М. Бажана, Д. Фальківського, В. Сосюри та ін., вступив у зрілу стадію свого розвитку. Його інша, ніж у раннього, якість була пов'язана з більшою відкритістю, синкретичністю та з новим переглядом національних традицій і європейських впливів, у тому числі й античних.

Успадкувавши від ранніх модерністів пріоритет чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного пізнання, зображення в гострому напруженому сюжеті й екзотичному хронотопі конфлікту з дійсністю, інтерес до виняткових героїв у виняткових обставинах, яким властиві внутрішній аристократизм, туга за високими ідеалами, боротьба зі злом і сірою буденністю, неоромантики творили за унікальної соціально-політичної ситуації і за унікальних духово-ідеологічних умов. Вони проявлялися в торжестві революційного нігілізму та пролеткультівщини й водночас у переосмисленні революційної романтики, болісному пошуку компромісу між національними ідеалами та компартійними настановами, що й дало підстави визначати зрілий неоромантизм не тільки художньою течією, а й певною світоглядною і громадянською позицією українських мистців 1920-30-х років, для якої характерні "пошуки ідеального світу, утвердження самобутнього авторського "я" та свободи самовияву в

контексті національного відродження" [18, 5]. Вони зумовлюють тяжіння до мітотворчості й використання художніх прийомів так званої мистецької гри, що вписуються в коло характерологічних рис, які творять «опір формі» – означену Р. Мовчан особливість Модернізму, що спостерігається "у вигляді руйнування її структури залученням читача до співучасті, демонстрації процесу творчості, оприявлення автора, іронізування, пародіювання, перевдягання героїв, зухвалою поєднання високого й низького, стилізації, інтертекстуальності тощо" [7, 10]. Вважаємо, що "опір формі" можна не тільки адресувати зрілому неоромантизму загалом, а й відчитати в основі його інтерпретаційної моделі вияви української Античності.

Риси неоромантичної моделі безпосередньо пов'язані зі специфікою зрілого неоромантизму, у підґрунті якої – особливості перехідного періоду, як-от: мозаїчність картини літературного життя, відкритість меж різних художніх систем, множинність впливів і традицій, розширення літературної "географії" тощо. Але коли для раннього неоромантизму часоідейно-естетична ситуація переходовості була пов'язана з межею ХІХ – ХХ ст., то для зрілого – з переходом, почасти волюнтаристськи "оформленим", від модерну до соцреалізму, що своєю чергою коригує ситуацію множинності напрямів, шкіл і течій штучним формуванням соцреалізму як магістрального й панівного напрямку. Тож у творах неоромантиків натрапляємо, з одного боку, на прийоми модерної – символістської, неobarокової (М. Бажан), імпресіоністської (Є. Плужник, Д. Фальківський),

з другого, – авангардної (насамперед футуризму й конструктивізму в О. Влизька, М. Йогансена, експресіонізму в М. Бажана) поетичної мови. Вважаємо, що саме через зв'язок неоромантизму з ідеолого-естетичними ідеями авангарду і пролягав шлях його перевтілень у советській літературі й притаманна внутрішня суперечливість, зумовлена складними стосунками модерністської й авангардистської естетичних систем.

Перший аспект цих стосунків пов'язаний з іманентною потребою неоромантиків вести полілог із традицією рецепіювання Античності ранніми модерністами та з авангардистськими тенденціями антитрадиціоналізму, маніфестованими як необхідність ревізії будь-якої традиції. Другий зумовлений специфікою побутування українського авангарду, крайньою межею розвитку якого, щоправда, не без потужного тиску зовнішньо-адміністративного фактору, стала конвергенція з соцреалістичним проектом. Зазнаючи відчутного впливу авангардистських експериментів і відчувачи, на відміну від символізму й неокласики, більший зв'язок з реалізмом, зрілий неоромантизм, хоча й із певним супротивом, зблизився з соціалістичним реалізмом, що, як слідом за Б. Гройсом зауважують українські дослідники, по-особливному “трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними естетичними напрямками і школами” [4, 5].

Щодо переймання і продовження досвіду рецепції Античності попередниками, то в результаті “взаємин” ранніх неоромантиків з анти-

чним текстом визначилася умовна парадигма тенденцій, що надалі розвиватимуться на новому рівні. Основними з них сучасні дослідники (О. Турган, Я. Поліщук, В. Папушина, П. Мірошніченко, К. Буслаєва, Г. Осадко, С. Бортник та ін.) вважають використання архетипної основи сесійних образів, що зазнають національно-культурного аранжування, створення передумов для оригінальних та новаторських тлумачень міту й народження неоміту, власної мітоворчости. Саме ранні неоромантики, від Лесі Українки до “молодомузівців”, продемонстрували введення численних мітолого-символічних образів і культурософську топографію, їх активну експлікацію на сучасність, тенденцію до протиставлення реальності світові Античності, нерідко як “недосконале – ідеальному”, що стали шляхами втілення авторської системи мітологізації дійсності. Поєднуючи традиційні українські образи з такими, що пов'язані з античним текстом, ранні неоромантики виходили на створення нового образного ладу, нової системи кодифікованих значень, опертої на класичну традицію, і на формування європейського контексту української літератури в цілому.

Окремо варто наголосити на трансформації мітичного мотиву чарівної Аркадії чи “золотого віку” та опрацюванні теми міста, позаяк вони не лише набудуть особливості актуальності в ліриці наступної генерації неоромантиків, а й після певних модифікацій стануть частиною соцреалістичної мітології. У ліриці молодомузівців П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого образ чарівної Аркадії як візійний образ “земного

раю” чергується з традиційною для творчости мистців порубіжжя есхатологією, а у творах “хатян”, зокрема в Х. Алчевської, модифікацією міту про Аркадію став мотив первісної гармонії людини і природи як відрух загрози урбанізації й техніки. Натомість неоромантики зрілого періоду демонструватимуть дві тенденції в інтерпретації античної мітеми: наповнення її новим, політичним і технократичним, змістом, що перегукуватиметься з ідеологемою “світлого майбутнього” в тоталітарному міті, та заміщенням мотиву “золотого віку” парадоксально інтерпретованим “залізним віком”, що, на відміну від усталеної семантики, прочитується символом сучасної машинізованої цивілізації або невідвортної доби боротьби в країні, що пережила громадянську війну й живе в постійному очікуванні нової та ще й світових масштабів. Проте такий образ (як, скажімо в поезії Є. Плужника) не позбавлений драматичних інтонацій, нерідко співзвучних із фаталістичними мотивами. Щодо образу міста, то, ще тільки формуючись, він поставав у ранньому Модернізмі то демонічним, а то екзотичним складником людського життя, містив риси “чужорідности”, “аморальности”, виплекані традиційною для українського романтизму антиномією “село – місто”, близькою до Горацийового протиставлення суєти міста сільській врівноваженості й спокою. Тоді як у зрілому неоромантизмі без впливу авангардистської урбаністичної тематики (скажімо, *Міста Семенка*) цей образ набуває ознак органічності та природного динамізму, асоціюється з поступом і новонародженою політичною системою.

Надалі з’являтимуться й інші варіації образу міста – як осердя культури, що поєднує класику і сучасні технології (М. Бажан), або ж у часи непу – як символу міщанської моралі й бездуховности (О. Влизько, Є. Плужник, В. Сосюра). Отже, неоромантики завоюють досвід своїх попередників щодо Античності диференційовано, оскільки, на відміну від символістів і неокласиків, активніше кореспондують з реалістичними традиціями та зазнають присутньої корекції з боку авангардистської художньої практики. Та однак вони створюють власний варіант Античності як міту, інтерпретуючи який, шукатимуть відповідні духові часу концепти.

Неоромантичну рецепцію Античності визначає і ставлення до традиції. Якщо в системі естетичних підвалин Модернізму традиція – це зразки втіленої гармонії змісту й форми, невід’ємний фактор розвитку мистецтва і “школа стилю”, то для авангардистів, особливо футуристів, питання ставлення до традицій лише почасти стосується сфери естетики, трансформуючись в елемент ідеологічної риторики. Мало того, сприйняття традицій модерністами й авангардистами – один із наріжних каменів, як не раз наголошували дослідники, поляризації позицій, укорінених у принципові розходження їхніх естетико-ідеологічних поглядів. Так, Анна Біла в монографії *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки* (2004) акцентує на різновагомості в ньому ідеологічного й естетичного, який, на відміну від орієнтованого на літературоцентризм Модернізму, розглядає суцільним мистецьким проектом саме життя. Дослідниця підкреслює

аналітизм авангардистів на протигу синтетизму модерністів; констатує тяжіння авангардного мистецтва до позаетичности, що уможливило деструкцію; наголошує на фетишизації ним новизни внаслідок опозиції до минулого, в тому числі й традиції. Богоборництво, скандальність, груповізм А. Біла вважає складниками “оптимістичного апокаліпсису” авангарду, натомість поміркованість, інфантильність, індивідуалізм – домінантами Модернізму, що й вивершують світоглядно-естетичні опозиції між Модернізмом і авангардом [див.: 2]. П. Руднев, зауважуючи відмінність у підході до традицій, говорить і про два типи культурної свідомості ХХ ст., де Модернізм – тип, “який породжує тексти, що випереджують культурну норму свого часу передусім на рівні синтактики і семантики при збереженні традиційної прагматики, а авангард – як такий тип культурної свідомості, що породжує тексти, які випереджують культурну норму насамперед на рівні прагматики (при цьому синтактика і семантика можуть залишатися традиційними, але можуть також бути піддані інноваціям)” [14, 261]. Натомість В. Моренець трактує авангардизм “не лише як опозиційне протистояння Модернізму, а швидше як його “задзеркалля”, де відбувається все навпаки. Водночас жоден із компонентів бінарної опозиції не заперечує іншого, вони часто взаємодоповнюють один одного у ситуації відмінного розуміння історико-літературної дійсності” [9, 52]. Поділяючи думку Дмитра Наливайка про авангард як наступну фазу розвитку Модернізму [див.: 11], вважаємо, що слушність цієї думки певною мірою може підтвердити неоро-

мантична інтерпретація Античности, на якій, окрім іншого, позначилась особливість ситуації, коли неоромантизм (як і весь зрілий Модернізм), “захищаючи себе й стверджуючи в новому, ідеологічному контексті, не так руйнував попередні парадигми, як відтворював попередні тенденції в нових комбінаціях, конструював нові форми й тут же їх заперечував” [7, 10].

Одразу зауважимо: говорячи про інше, ніж у символістів і неокласиків, сприйняття Античности представниками авангарду, свідомо уникаємо слова “негативне”. Зрозуміло, що інтенсивні пошуки нових форм для втілення нового змісту життя, властиві періоду 1920-х років, позначилися і на ставленні до греко-римської спадщини, «закріпивши» на одному полюсі неокласиків з їх орієнтацією на довершеність високих зразків, а на протилежному – частину представників новітнього покоління поетів, для яких прагнення перебудови традиції услід за революційною перебудовою світу викликало різко критичне ставлення до класики аж до заперечення її ролі для розвитку нового мистецтва. Та навіть попри “обезп’єдсталених муз” Михайля Семенка і “непотрібні пояснення” (це винесено в заголовок вірша) Василя Еллана на кшталт “не Парнасам / Розоранжереїть мене старим”, позицію авангардистів навряд чи можна вважати *a priori* однозначно заперечною щодо Античности, як і непередбачуваною. Йдеться про певну закономірність її оприявлення, уможливлену двома контекстами, – світовим і національним.

Під світовим контекстом розуміємо прецедентність ситуації “ски-



нення з престолу”, характерної для художнього мислення ще з перших десятиліть ХХ ст. та продемонстрованої в італійському футуризмі (з яким не раз порівнювали український), бунтом “гілейців” проти класиків і академіків, “не вартих” подорожі на пароплаві Сучасності до майбутнього, спробами Т. С. Еліота переписати історію англійської літератури, закликами Б. Шоу в *Квінтесенції ібсенізму* повалити, як колись Бастилію, Шекспіра *et cetera*. Пізніше, у 1930-х роках, своєрідним вивершенням нігілістичних тенденцій стане запропонований Ж.-П. Сартром термін “неантизація”, яким позначалось не заперечення, а зведення в Ніщо як вияв духу заперечення і прагнення свободи, що активізує сферу скасування старих традицій, у тім числі й античних. Хоча, як відомо, це не завадило ні Сартру, ні численним представникам інших культур і далі звертатися до класичної тематики та образності, бути «крівно зацікавленими» (С. Аверінцев) в Античності.

З цього ж розряду жестів іконоборчої пози молодішої генерації і *Я палю свій “Кобзар”* М. Семенка. Водночас у таких полемічних і підкреслено епатажних формулах є і здорове зерно інтелектуальної провокації, мета якої – унеможливити стагнацію. Тож озвучення футуристами свого “негативного” ставлення до традицій, зокрема до класичної спадщини, вважаємо однією з багатьох форм декларації нового типу духової свободи, відмови від стереотипів, кліше, канонів, усього того, що на думку “новоприбулих” у мистецтві, гальмує повнокровний рух уперед. Неоромантики відчитували в авангардистських гаслах такого змісту близький

для себе текст, співзвучний залишеному в спадок романтиками комплексіві “неконвенційної особистості” й руйнівника нормативної естетики, і, звертаючись до Античності, бачили в ній або джерело протестних сюжетів і амбівалентних персонажів, або об’єкт пародій і травестій.

Окрім загальноєвропейської тенденції щодо клясичної спадщини, національний контекст породження критичної позиції значною мірою зумовлений суспільно-історичними реаліями 1920-х, коли естетична свідомість українського мистця “об’єктивно формувалася та проявлялася в одній площині з ідеологією, політикою, національною свідомістю, визначається її корелюванням із такими ключовими поняттями свого часу, як індивідуальність, нація, універсум” [7, 11]. За зовнішнім протистоянням, спільною мовою модерністів і авангардистів прочитувався відкритий задекларований бунт проти реалістичної традиції, означеної в їхньому лексиконі “хатянством”/“хуторянством”, боротьба з чим також мала спільну мету – привести українську літературу до “європейської норми” (Д. Наливайко). Інша річ, що йшли вони до цієї мети по-різному: модерністи-неоклясики – *поверненням вперед* через широке й активне використання тексту світової культури для творення власного нового тексту, авангардисти – експериментальним *стрибками врізнобіч*, розширюючи можливості суб’єктивного пізнання об’єктивної дійсності. У певній точці їхні зусилля перетиналися, адже і тих, і тих едало шукання нового (невипадково в назвах їхніх «програмових» збірок *Камена Зерова* та *Кверофутуризм* і

Дерзання Семенка міститься семантика творчого пошуку), що в неоклясиків пролягало в добре забуте старе, а в аванґардистів – у пізнане лише обраними альтернативне. У результаті як модерністи, так і аванґардисти витворюють “драматичну елітарність” (В. Моренець), провокуючи усамітненість, яку не здатні здолати ні спроби свідомого спрощення концептів аж до розриву комунікації з читачем, ні намагання апелювати до культурного досвіду реципієнтів. Перегляд ролі Античності аванґардистами пов’язаний і з демітологізацією творчості попередників, серед яких й інтерпретатори Античності (приміром, Микола Вороний та ін.) як свідчення ознаки «переходу модерну в ранг усталеної естетичної системи» [див.: 13]. А також з особливим ставленням до Бароко як мистецтва, що тяжіє до змін, які б зруйнували традицію і витворили нову. Тому нерідко саме барокова модель, яку з неоромантизмом об’єднували “філософія пантеїзму, християнська релігійність у поєднанні з поганством, часопроторові відчуття, організовані за вертикально-ієрархічним принципом, універсалізм, символічна метафоричність як стильова домінанта” [19, 8], стає медіатором у витворенні неоромантиками своєї інтерпретації Античності.

Вважаємо, що, поєднавши тенденції світового й національного контекстів, аванґардисти перетворили свій критицизм щодо класичної спадщини в елемент світовідчуття, закономірного в епоху, що «мітологічно» осмислює світ. Як слушно зазначав Мірча Еліаде, деструкція художньої мови, здійснена кубізмом, дадаїзмом та іншими “із-

мами”, є ніщо інше, як переведення, редукція “художнього всесвіту” до первісного стану *material prima* (первісної матерії), бажання звести всю історію мистецтва до *tabula rasa*, занурити в повний хаос, за чим повинно обов’язково настати створення нового Всесвіту” [20, 9]. Аванґард акцентує увагу на необхідності виходу в інше буття, яке можна схарактеризувати як моменти чистого натхнення, одержимости, екстазу. А відтак магістральний зв’язок аванґардистів з Античністю виявляється, на наш погляд, у площині настійливого конструювання через деструкцію образу світу як гри, дійства, де поети обирають для себе маску Трикстера, стверджену через мотив двійництва, літературну містифікацію, пародії і травестії, яким вони віддають перевагу перед стилізаціями неоклясиків. “Повернення до території умовності й гри” (А. Біла) чи не найповніше серед аванґардистів продемонстрував у своїй пародійній діяльності Кость Буревій, витворюючи маску і міт про Едварда Стріху [див.: 6]. Найцінніше в його поетичних експериментах, “витриманих за законами арт-гепенінґу, відкритого театру, в який кожен привносить свій голос” [2, 6], – наближення до іманентного ігрового первня футуристичної естетики з містифікацією як обов’язковим елементом. Власне, до форм і прийомів, що одержали теоретичне й художнє втілення в романтизмі, а розвиток – в естетиці й практиці неоромантизму з його різноманітними проявами мотиву двійництва. Використання аванґардистами ігрових стратегій – це один зі способів самоідентифікації та розширення свого простору за рахунок

гри в маски в межах прихованого світу людини, а також художнє втілення “геть-ізму” щодо клясичної спадщини. Серед неоромантиків найбільш спраглими до такої форми діалогу з Античністю були О. Влизько і М. Бажан.

Окрім естетичного фактора наступництва традицій, що зумовив актуалізацію комплексу мотивів двійництва, важливим став і соціально-психологічний: на роздвоєння, внутрішній розлам, і далі нерідко – до відступу від сповідуваних клясикою впродовж тисячоліть морально-естетичних орієнтирів, прирікали тогочасних мистців суспільні обставини. У випадку усвідомлення це призводило до трагедій як особистісних, так і творчих. З кінця 1920-х років мотив двійництва зі сфери художньої перемістився в життєву: то уславлення новопроголошеного “героя”, то каяття у вчорашньому “захопленні” вже “антигероями”, виважування на емоційних вагах “героїв – ворогів”. Не один мистець того часу міг би сказати словами Сосюриноного зізнання: “В мене серце на дві половини”. Важливо враховувати й те, що більшість неоромантиків за віком належали до генерації, сформованої за часів советської влади, тож основа їхнього світосприйняття – інша, ніж у символістів і неоклясиків, а відтак їхній конфлікт щодо клясики передбачуваний і посилений конфліктом поколінь. Отже, хоча взаємини авангарду й неоромантизму зумовлені їхньою етимологією, оскільки обидві художні системи апелюють до романтичної естетики (неміметичність, концептуальна націленість у майбутнє, суб’єктивізм, переважання художнього процесу над результа-

том, інтуїтивізм, маніфестативність), при цьому неоромантизмові властиве й “жадання гуманістичного ідеалу” (М. Наєнко), у пошуку якого він і звертається до Античності.

Оскільки в тогочасному літературознавстві дедалі більше набувала зловісної чинності формула “Кажу “неоклясики” – розумію “Античність”, кажу “Античність” – розумію “неоклясики”, то показовим у цьому плані є вірш Сосюри *Неоклясикам* (1926), у якому поет із притаманною йому емоційністю картав “п’ятірне гроно” за відірваність від сучасності. Гнівне таврування неоклясиків “було не чим іншим, як нетерпимістю неофіта до вікової культурної товщі, на якій він звівся з іменем нового бога на устах. Нетерпимістю і нетерпінням, яке манило його вперед до “царства повної свободи” [10, 130]. Названі тенденції ставали дедалі потужнішими вже з середини 1920-х років, що пов’язано й з метаморфозами авангардизму. Тут виходимо з положення розробленої в материковій та зарубіжній русистиці теорії Б. Гройса про советський соцреалізм як продовження авангардної парадигми, аргументованого в українській науці Т. Гундоровою [3], А. Білою [2], Т. Свербіловою і Л. Скориною [15], В. Моренцем [9], В. Хархун [16] та ін. Тож є певна закономірність у тому, що серед першого “советського” покоління поетів було чимало вчорашніх неоромантиків (за умови, що вижили чи прижилися) з досвідом авангардистського експериментування, які з часом ставали (хто з більшою силою опору, а хто з меншою) “співцями соціалістичної доби”.

Отже, визначення параметрів неоромантичної моделі зумовлене

потребою дослідження цілісності картини рецепції Античності поетичним дискурсом доби модерну та окреслення перспектив її розвитку/деградації в новітній українській літературі. Тоді можна не лише продемонструвати іншу, відмінну від неоклясичної й символістської, інтерпретаційну модель, а й аргументувати “злети і спади” (В. Моренець) модерної свідомості ХХ ст. І це навіть за умови, що неоромантики чи не найменше демонстрували свій діалог з Античністю, віддаючи перевагу його імпліцитному оприявленню. Проте саме в їхній творчості найповніше виявився мітоцентризм української поезії 1920-30-х, породжений, з одного боку, усвідомленням прірви між мрією і дійсністю, ідеалом і неможливістю його здійснення, та впливом всезростаючого тоталітарного міту соцреалізму, з іншого.

### Bibliography and Notes

1. Агеева Віра, *Апология модерну: Обрис ХХ віку*, Київ: Грані-Т 2011, 408 с.
2. Біла Анна, *Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки*, Київ: Смолоскип 2006, 464 с.
3. Гундорова Тамара, *Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом*, [у:] Свєрбілова Тетяна, Скорина Людмила, *Українська драма 30-х рр. ХХ ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях*, Черкаси 2007, с. 4–17.
4. Гундорова Тамара, *Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму*, Київ: Критика 2009, 441 с.
5. Ільницький Микола, *Від «Молододі музи» до «Празької школи»*, Львів 1995, 318 с.
6. Кисіль В., *Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних

наук, 10.01.01 «Українська література», Харків 2003, 20 с.

7. Мовчан Раїса, *Український модернізм 1920-х: портрети в історичному інтер'єрі*, Київ: Стило 2008, 542 с.

8. Моклиця Марія, *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*, Луцьк: Вежа 2002, 389 с.

9. Моренець Володимир, *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща*, Київ: Основи 2002, 327 с.

10. Моренець Володимир, *Володимир Сосюра. Нарис життя і творчості*, Київ: Дніпро 1990, 262 с.

11. Наливайко Дмитро, *Про співвідношення понять «модерн», «модернізм», «авангардизм», “Слово і час”* 1997, № 11–12, с. 44–48.

12. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 448 с.

13. Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського Модернізму*, Івано-Франківськ: Лілея НВ 2002, 392 с.

14. Руднев В. П., *Словарь культуры ХХ века: Ключевые понятия и тексты*, Москва: Аграф 1999, 384 с.

15. Свєрбілова Тетяна, Скорина Людмила, *Українська драма 30-х рр. ХХ ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях*, Черкаси 2007, 384 с.

16. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*, Ніжин: Гідромас 2009, 508 с.

17. Чижевський Дмитро, *Історія українського письменства (Від початків до доби реалізму)*, Тернопіль: Femina 1994, 480 с.

18. Чумаченко О., *Міф і мистецька гра в естетиці неоромантизму*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.01. «Теорія і історія культури», Київ 2003, 20 с.

19. Шумило Наталя, *Національна модель літературного розвитку (зі сторінок «Історії української літератури»)*, “Слово і час” 2012, № 3, с. 3–19.

20. Элиаде Мирча, *Мифы современного мира*, [в:] *Idem, Мифы. Сноведение. Мистерии*, Киев: Ваклер 1996, с. 22–40.

Roksolana Zharkova

## GRAPHY-GYNO-SELF-REPRESENTATION AS A THEORETICAL PROBLEM OF WOMEN'S WRITING IN UKRAINIAN MODERNISM

Lviv National University, Ukraine

Роксолана Жаркова

## ГРАФО-ГІНО-САМО-РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

*Abstract:* The article analyzes the evolution of women's writing. Based on the analyses of the object of investigation it is possible to conclude that women's writing of modernism is characterized by the presence of specific artistic methods of concentrating the reader's attention on various social problems of women, from their psychological state, realized project of modern graphy-gyno-self-representation.

*Keywords:* women's writing, modernism, authoress, self-representation, self-inter-feminism

Жіноче письмо українського *fin de siècle* спробувало не лише утвердити новий феміноцентричний простір української літератури, а й винятково заглибилося у сферу культури, де жінка-особистість упродовж віків була не-почутою і не-побаченою (забутою, тією, що за буттям, а не у бутті) тінню чоловічого "я" (до прикладу, метафорично виразним залишається текст Лесі Українки *Забута тінь*). Література уможливила во-плочення жінки, стала місцем знайдення свого біосжиття-тіла та свого патос-думки-чуття-духа. Часто кінець XIX століття називають перед-Модерном, однією з його віх, дискурсом у багатоголосі дискурсії (Тамара Гундо-

рова), однак це не применшує його здобутків, як упевнено заявляла Соломія Павличко, адже він позначив собою "кризу народництва й народницької традиції" [9, 39]. Варто погодитися, як ми вважаємо, з пропозицією Ярослава Поліщука називати даний період франкомовним (як і вище наведений) терміном "*commencement de siècle*" [10, 15] – початок віку, що ознаменував новий період нашого письменства, його модернізацію та естетизацію у сфері художньої виражальності. З позицією Ярослава Поліщука суголосне твердження Галини Корбич, що "усталене окреслення «кінець XIX – початок XX ст.», хоча й детерміновано хронометричними рамками, є до-

силь розмите і узагальнююче: воно не відбиває структурної сутности того періоду, коли формувалося модерністське світовідчуття і загалом новочасний дискурс, а містить у собі описово-часове позначення” [4, 47]. Сума кінця-початку в мистецькій добі увиразнює проблему заперечення одного з наявности іншого: заперечення маскуліної поетики (з)ображення (творення примітивізованих жіночих образів-типів, що ображали жіноче “я”) на користь феміної етики само(о)писання (як морально-естетична необхідність) (бо чи можна радикально заперечувати, що *Некультурна* Кобилянської не один із образів самої авторки?!).

Саме тому в останні десятиліття XIX віку український літературний світ дізнається не лише про Лесю Українку та Ольгу Кобилянську, а й про таких авторок, як Грицько Григоренко (Олександра Судовщикова-Косач), Катря Гриневичева, Дніпрова Чайка (Людмила Василевська), Наталія Кобринська, Уляна Кравченко, Валерія О’Коннор-Вілінська, Наталка Полтавка (Надія Кибальчич-Симонова), Людмила Старицька-Черняхівська, Євгенія Ярошинська, а згодом про – Христю Алчевську, Галину Журбу, Надію Кибальчич, Наталю Романович-Ткаченко та про інші, менш відомі імена. Особа Авторки стала ключем розуміння ранньомодерної парадигми творчости, що потребувала свого “жіночого простору”, як обґрунтовано зазначає Віра Агеєва, “здається, очевидне посилення в Модернізмі уваги до психологізму, до нюансів психологічного життя персонажів можна не в останню чергу пояснити саме активізацією жінок-авторок [...]”

Активно розроблялися нові теми й мотиви. Ідеться про колізії жіночих стосунків, жіночої дружби, про зміну становища жінки в чоловічому світі. Обмежена кількість доступних патріархальній героїні суспільних ролей (мати, дружина, помічниця, самозречено посвячена родині, дитині або Богові, у нечастих випадках можливість для обдарованої жінки реалізуватися в якихось творчих професіях) визначала і вузькість, обмеженість того просторового, предметного світу, тих топосів, де вона могла функціонувати. [...] У модерній літературі [...] жінка [...] могла почуватися відносно самодостатньою, розкриватися зсередини” [1, 13]. Нові теми та новий стиль вимагав і нових знакових й непересічних героїнь, що спромоглися б не тільки на функцію протагоністок, а й репрезентанток творчого “бунту” (за Юлією Крістевою) письменниць, які їм дали життя. Дослідниця М. Крупка зазначає, що “емансипаційні тенденції тогочасної епохи яскраво відбилися на творчій концепції героїні, зумовили внутрішній конфлікт як намагання поєднати вимоги бути жінкою та бути людиною [...] героїня українського модерну постає особою деструктивною, що протестує проти узвичаєних традицій та одержимою пошуком власної ідентичности” [5, 46-47].

Шукання ідентичности і її самопрезентування у текстах (з наявними елементами автобіографізму чи біографічними символами) – таким, без сумніву, було першочергове над-завдання письменниць етапу Модернізму *fin de siècle*. Серед усіх наявних у творах образів можна зауважити їх інтенціональну різно-

пляновість: абсолютизовано-близькі, прописані до дрібних художніх деталей, і маргінально-віддалені, наче побічні, муляжі реальності, які в модерному жіночому письмі конкретизують психологічні автопортрети письменниць. Це помічає і Марія Моклиця, розглядаючи Модернізм як структуру, – “письменники-модерністи відрізняються від мистців попередніх епох тим, що не намагаються видати умовну психологію за реальну. Вони чітко поділяють героїв на умовних (змальованих одним штрихом, зовні, таких, що бачаться читачем лише у зовнішніх проявах) і психологічно вірогідних, а отже таких, що мають психологію, спільну з авторською” [8, 135]. Питання психологічної само-ре-презентації авторок у художніх текстах надзвичайно важливе в модерному жіночому письмі. Її не можна обмежити прокрустовими рамками лише авто-біо-графізму, що апелює до екзистенційного “біо” – біології-біографії. Варто додати, що література до-модерна – Сентименталізму й Реалізму – не відмовлялася від біо-графізму стосовно жінки (героїні творів Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Марка Вовчка і, чи не найвиразніший зразок – роман *Повія* Панаса Мирного, у якому чоловік-автор здійснює спробу сконструювати не свідомість жінки через вчинки, як його попередники, а – пояснити вчинки через жіночу психологію, хоч і робить це письменник однобічно – у суспільному ракурсі), однак усі проекти аналізу біологічної поведінки жінки, її екзистенції мали спільне вразливе місце – ігнорування сфери *cogito-psyche*.

Модерні письменниці, вдаючись до експериментаторства, поєднують *bios-cogito-psyche*, створюючи особливий різновид авто-*bios-cogito-psyche*-графізму, де у кожному елементі зосереджена жіноча само-ре-презентативна можливість. Проєкт такого письма дослідниця Е. Вілсон називає “auto-gyno-graphy” [16, 53], або автобіографізмом з жіночим обличчям, твори якого стануть предметом вивчення для гінокритики, розробленої у працях Е. Шовалтер, пошуки текстологічного есенціалізму в роботах Гелен Сіксу та Люс Ірігарай. Психологізм жіночого письма Модерну, дотримання принципів авто-гіно-графізму не лише у творах автодокументальних (щоденники, мемуари, листи), а й у тих, що не претендують на вичерпну інформативність про *bios-cogito-psyche* їх автора (тексти фікції), тобто не можуть назватися референтами емпіричного авторського Я, зауважено літературно-теоретичною думкою. Наприклад, літературознавець С. Михида пробує реконструювати психоструктуру автора у модерністському тексті [Див.: 6] використовуючи як твори non-fiction, так і fiction, які є взаємодоповнювальними, оскільки “якщо мемуаристика задовольняє вимоги і психоаналітичного і класичного літературно-портретного аналізу, то друге (текст) – легітимне з огляду на відтворення психоструктури автора переважно за умови модерного письма” [7, 222]. Широкомасштабне вивчення *мега-тексту* (художніх творів і мемуарів) (за концепцією С. Михиди), зокрема жіночого, дозволяє, на наш погляд, детально простежити само-ре-презентаційні особливості авторки,

її авто-*bios-cogito-psyche*-графічний образ у тексті, засоби і тактики само-ре-презентування, не залишаючи поза увагою усю складність реалій її життя, способу мислення, емотивної сфери, психологічних особистісних характеристик.

Ідея модерністичного само-писання-і-(одночасно)-само-ре-презентування набуває фундаментального значення поетики смислотворення, яку можна окреслити як графо-гіно-само-ре-презентація, коли інтимна сфера особистості – її жіночність – як тема єднає собою / у собі письмо (як матеріалізацію ідеального інтимного Я-І) та презентацію (як ідеалізацію матеріального публічного Я-те). Така практика текстотворення неминуче веде до використання техніки автотематизму, або писання на тему себе (А. Сандауер, Б. Бакула, С. Яковенко та ін.), що охоплює традиційне поняття автобіографізму, а також авто-інтертекстуальність – зв'язок між різноплянними (різнорідними, різножанровими, різностильовими тощо) текстами одного автора, що реалізується через “типовість” образів, мотивів, стилів.

Показово такі модерні тенденції віддзеркалює, як ми вважаємо, творчість трьох українських авторок – Лесі Українки (1871-1913), Ольги Кобилянської (1863-1942) та Уляни Кравченко (1860-1947). Теоретичне осмислення жіночого письма, реалізованого у частково схожих письменницьких практиках, дозволяє показати спільні та відмінні елементи фемінного текстотворення доби *fin de siècle XIX-commencement de siècle XX*, часу, позначеного винятковою європеїзацією української

літератури і культури, намаганням інтегруватися у світовий мистецький процес. Як слушно запримітив модерніст пізнішого періоду Богдан Рубчак, “ніколи ще в українській літературі, ні на переломі століть, ні пізніше, не було такого інтересу до паралельних літературних процесів на Заході, такого інтересу до них, як, скажімо, у 1885 – 1914 роках” [11, 36]. Окремих зауваг вимагає і проблема феміністичної спрямованості творів названих авторок. Звичайно, однаково хибно буде і абсолютизувати їхні феміністичні уявлення, і радикально заперечувати їх як ворожі, чужі впливи іншого, Західницького менталітету та мислення. Важливим, на наше переконання, є саме феномен жінки, що мовить про жінку, тобто мистецтво слова від переказування її історії (за моделлю Зигмунда Фрейда) іде до сам(о) опису та сам(о)презентації жінки у / через жін-ці/ку. Література Модерну, та й не тільки українського, нарешті звільняється від нав'язливого “underdescription”, за метафоричним судженням Барбари Гелдт, – манери чоловічої думки про жінку, що отождоженена з “приниженням, молінням, підкоренням, використанням письмом” [15, 16].

Творчість модерністок само-інтра-феміністична у своїй сутності, бо вона представляється не як рух (заполітизований, заангажований чи заідеологізований), а як розвиток себе у собі, спосіб знайти загублену віками нитку Аріядни між собою-тінню-іншою і собою ж-жінкою-особистістю. Саме тому вузловими темами стають жіноча дружба, спільна жіноча творчість, спільноти жінок (листування Лесі



Українки та Ольги Кобилянської, Христі Алчевської, Людмили Старицької-Черняхівської; творчість, згуртована *Першим вінком* Наталії Кобринської; жіночий *Меланхолійний Вальс* утрюх Ольги Кобилянської). За переконанням цитованої вище Барбари Гелдт, тематика сестринства вибухнула у Модерні тому, що у російській, та й в українській тим паче, літературі ніколи не було об'єднань жінок у мистецькі групи [15, 64-102].

Своєрідний само-інтра-фемінізм, простежений як жіночий виклик маскулітному автору / героєві, уможливився через те, що, варто підтримати Лесі Демської-Будзуляк, “національна літературна традиція, зокрема, представлена чоловіками, надто довго оминала жінку, щоб врешті-решт, зіткнувшись з нею, з першого погляду впізнати її. Жінка, як певний універсум, практично не виступала об'єктом художнього дослідження” [2, 15]. Вважаємо, варто не погодитись з ремаркою Максима Тарнавського, що “тогочасні жінки у своїх художніх творах або не порушували питань фемінізму, або робили це напівщиро, впереміш з іншими питаннями” [14, 205], оскільки ніякі питання не треба було порушувати, вони впливали зі самого часу і з природи жіночого письма, з “натури” мисткинь, яку, перефразовуючи багаторазові твердження Лесі Українки, “важко одмінити”. А “перемішування” питань існувало через те, що поряд з жіночою темою, модерністки зверталися до проблеми ідентичності, культури людини, антиколоніальної особистості – це підкреслює дослідник Максим Кирчанов [Див.: 3].

Само-інтра-фемінізм знаходить вираження у художніх (проза, зокрема) та автодокументальних текстах (листи, щоденники, автобіографії, інтимні поезії у прозі) Лесі Українки, Ольги Кобилянської та Уляни Кравченко, де він складає собою частину фемінопоетики і виявляється у меншій чи більшій мірі, залежно від кожного, окремо взятого твору. Наприкінці 1990-х лесезнавець Лукаш Скупейко, міркуючи про виховання, родину та творчість Лариси Косач, висновує про її героїнь-жінок, що ці жінки “ніколи не зациклюються на собі, не замикаються в особистій емоційній, тілесній, інтелектуальній шкаралущі, а постійно намагаються подолати власну суб'єктивну обмеженість, зокрема й специфічно жіночу” [12, 47]. Цю думку варто застосувати і до героїнь прози Ольги Кобилянської та Уляни Кравченко, адже вони теж не зациклюються на собі, хоча їх готовність само-репрезентуватися перед публічним світом більш волонтаристська, навіть ірраціоналістична, бунтівлива, часто ейфорійна. Щодо драматургії Лесі Українки, то її протагоністки емансиповано та авангардно *діють собою* у чоловічому світі, де і сила, і слабкість стає найвищою сміливістю жінки (Мавка, Кассандра, Міріям), вони більш споріднені з героїнями прози Ольги Кобилянської та Уляни Кравченко якраз через оте вміння-бажання-необхідність *діяти собою* (Наталка Веркович (*Царівна*), Софія Дорошенко (*Вальс Меланхолійний*), Марія (*Доля*), Аглая-Феліцітас (*За ситуаціями*) Ольги Кобилянської; Марта (*Хризантеми*), Юлія (*Спогади учительки*) Уляни Кравченко). Дуже обережно треба оголювати само-

інтра-феміністичний нерв у творчості цих трьох письменниць нової генерації, адже топос фемінізму міститься на периферії плетива тексту у вигляді тонкого авторського узору (за Т. Шмельвою), особливого поетичального обрамлення, і, як справедливо міркує у вище цитованій статті Л. Скупейко, “у випадку пересування його до центру відбувається деформація естетичного змісту, руйнування художнього явища як такого” [12, 47]. Тому пафосне питання про фемінізм кожної з трьох письменниць щонайменше зужите і потребує нової постановки, виправленої філософським ангажуванням у пріоритети і цілі фемінізму як явища історико-соціо-культурного.

Модерністки від само-спостереження і само-ідентифікування логічно переходили до само-репрезентування, яке дозволяло зближувати, розкривати одна одній дві розмежовані сфери – інтимну та публічну (цікаве, до прикладу, співвідношення спільних топосів факту та фікції через наявність двох жіночих щоденників – приватного інтимного діяріуша Ольги Кобилянської та публічно-презентованого як *повідсть щоденника* Наталки Веркович, їх читати можна розмежовано, а можна як один суцільний текст). Особистість-жінка, що входить у полікомпонентний простір буття єднає досить схожі і, водночас, такі різні за стилістикою, поетикою, світоглядними орієнтирами, інтенціями, навіть мірою дослідження і популярності, прозові тексти Лесі Українки, Ольги Кобилянської й Уляни Кравченко – три особливі грані модерного часу *fin de siècle XIX-commencement de siècle XX*.

Особистість-жінка – безумовний і очевидний стрижень, спільний знаменник і знамено зіставлень. Адже, за беззаперечним висновком Лукаша Скупейка, у творчості канонічної пере-інтерпретованої багатьма поколіннями і у багатьох методологіях, завжди “почитаємої” Лесі Українки, та й відповідно, як ми вважаємо, – у Кобилянської, чи в менш “почитаємої” маргіналки Уляни Кравченко, “проблема людини, концепція особистості – тема, завважмо, абсолютно незаторкнута науковцями. Саме людина в її ставленні до історії, до суспільства, до божества, до нації, до культури, до природи, до традиції, зрештою, одна до одної виступає тим сегментом, який об’єднує всі елементи, теми, образи, аспекти, поняття в єдину художню систему” [13, 109].

Таким чином, доцільно розглядати жіноче письмо у контексті філософського персоналізму, психології особистості та літературознавчого автороцентризму (стилістика і поетика творчості, питання текстології), у якому текстуальний естетичний образ автора – транслятор само-ре-презентації фізичного автора, його інтимної сфери, його авто-*bios-cogito-psyche*-графічного портрету у публічному просторі.

### Bibliography and Notes

1. Агеева Віра, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського Модернізму*, Київ: Факт 2008, 360 с.
2. Демська-Будзуляк Леся, *Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. (новелістика, драматургія)*, “Слово і час” 2005, № 4, с. 10–17.

3. Кирчанов Максим, *Идентичность, колониализм и гендер в дискурсах модерна: осмысливая модернистский опыт в современной Украине*, Воронеж: Воронежский Государственный Университет, 2008, Вып. 11: *Аналитические обзоры Центра изучения Центральной и Восточной Европы*, 45 с.
4. Корбич Галина, *Початок ХХ століття: європейський контекст і тенденції культурного розвитку в Україні*, [у:] *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць*, Рівне: Перспектива 2005, Вип. XV, с. 47–60.
5. Крупка М., *Жіноча проза доби модерну: концепція нового героя*, [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 2004, Вип. 33: *Теорія літератури і порівняльне літературознавство*, Ч. 1, с. 41–48.
6. Михида С., *Психопоетика українського Модерну: Проблема реконструкції особистості письменника*, Кіровоград: Поліграф-Терція 2012, 352 с.
7. Михида С., *Реконструкція психоструктури автора у новелі О. Кобилянської «Фантазія-експромт» (постановка проблеми)*, [у:] *Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство)*, Кіровоград: Кіровоградський держаний педагогічний університет ім. В. Винниченка 2003, Вип. 50, с. 221–228.
8. Моклиця Марія, *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*, Луцьк 1998, 295 с.
9. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2002, 679 с.
10. Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2002, 392 с.
11. Рубчак Богдан, *Пробний лет (тло для книги)*, [у:] *Розсипані перли. Поети «Молодої Музи»*, Київ 1991, с. 17–41.
12. Скупейко Лукаш, *Леся Українка і фемінізм*, “Слово і час” 1999, № 8, с. 43–47.
13. Скупейко Лукаш, *Творчість Лесі Українки: канони і стереотипи сприйняття (з нагоди 140-річчя письменниці)*, “Слово і час” 2011, № 6, с. 106–110.
14. Тарнавський Максим, *Фемінізм, Модернізм і українське жіноцтво*, [у:] *Гендерна перспектива*, Київ: Факт, 2004, с. 204–218.
15. Heldt Barbara, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1987, 174 p.
16. Wilson E., *Minor Writing An Autobiography*, London: Vigaro 1982, 184 p.



**Ihor Rozlutskyi**

**POLISH-UKRAINIAN AESTHETIC MUTUAL INFLUENCE IN THE LIGHT  
OF LITERARY AND CRITICAL WORKS BY MYKOLA YEVSHAN**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Ігор Розлуцький**

**ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЕСТЕТИЧНІ ВЗАЄМОВПЛИВИ КРИЗЬ  
ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОГО ДОРОБКУ МИКОЛИ ЄВШАНА**

*Abstract:* The article deals with the peculiarities of Ukrainian-Polish cultural relations in the works of a famous Ukrainian literary critic Mykola Yevshan. M. Yevshan defines the artistic works of Polish writers primarily as an aesthetic phenomenon. The researcher pays considerable attention to national issues. In the article we have emphasized the important consonant ideas and the problems of borderline literatures.

*Keywords:* criticism, meta-criticism, psychoanalysis, national existence, Polish literature, aesthetics, historiosophy, romanticism

Осмилення важливості й перспективності українсько-польських культурних взаємин і сьогодні все ще надзвичайно актуальне, але, на щастя, уже не поодиноким явищем. Причому науковий доробок у цій царині активно – і в діяхронній, і синхронній площині – доповнюють дослідники обох країн, розвиваючи інтерпретаційний потенціал історико-культурного діялогу. Зрештою, оминати цей фактор нелогічно, позаяк географічне розташування, суспільно-політичні та історико-культурні процеси завжди давали поштовх до історіософського осмилення взаємин двох народів.

Вагомим додатком, що неабияк доповнює цей українсько-польський мистецький діалог, є літературно-

критична творчість Миколи Євшана (Федюшки). Чималий том *Микола Євшан. Критика; Літературознавство; Естетика*, упорядкований Наталією Шумило, містить низку статей про взаємодію української і польської літератур, скажімо, *Сучасна польська література і її вплив на нашу, Богдан Залеський і Україна* та ін.

У дослідженні Галини Корбич, чи не єдиному на сьогодні, яке стосується метакритики польської літератури Миколою Євшаном, є слушне зауваження: „...будучи об'єктом спостережень, польська література посідала досить помітне місце в літературно-критичному доробку Євшана як один із прикладів аналізу мистецьких явищ, позначених своєрідністю

національного самовияву” [5; 377]. Цю думку варто розширити і доповнити. Ерудований молодий учений добре знав не лише світову культуру, особливо європейські філософсько-культурні тенденції початку ХХ віку, а й художню літературу сусіднього народу, його літературознавство і навіть фольклорні наукові праці. Підтвердженням цього є вже зазначений важливий творчий доробок, а також ще не опубліковані критичні статті Миколи Євшана, його публіцистика, часте використання польськомовних джерел при цитуванні у літературно-критичних розвідках. „Сам Євшан, – зазначає С. Павличко, – за натурою й освітою – європеєць...” [6, 158]. Тому й не дивно, що, орієнтуючись на західноєвропейську культурну думку, критик вдається у своїх аналітичних дослідженнях до методології культурно-історичної школи (праці М. Гюйо, І. Тена), ідеї Ф. Ніцше, Й.-Г. Фіхте. Що ж до „національного самовияву”, то для літературно-критичної концепції Миколи Євшана цей чинник був субстанціональним явищем, що пронизує всю його наукову спадщину. Іноді цей феномен національного був одним з визначальних для вибору дослідження творчості того чи іншого мистця, методології інтерпретації або для публіцистичних виступів. Виходячи із зазначених критеріїв – європейської естетики та національного характеру, спробуємо визначити особливості рефлексій над польською літературою у науково-критичному доробку Миколи Євшана.

Характеризуючи сучасну польську літературу та її вплив на українську, молодий критик намагається не лише опрацювати студії найвидатніших польських учених А. Потоцько-

го, М. Здіховського, Л. Бжозовського, З. Пшесмицького, а й осмислити літературний процес Польщі, простеживши його типологічні сходження з українським. Також заслуговує на увагу і той факт, що непримиренний ідеологічно, войовничо налаштований щодо політики польського уряду, Микола Євшан все ж надзвичайно етично й виважено досліджує естетику польської літератури, шукає ідейно-естетичних сходжень розвитку мистецтва. На початку свого викладу він констатує невтішний факт слабкого розвитку словесного мистецтва, схарактеризувавши його як „безладні частини” польської літератури. „... Польська література в сучасній хвилі – се її дійсно *tembra disiecta*, органічне недомагання – се розрив з життям, її нездібність йти разом з життям і вливати на нього, одним словом: брак якої-небудь конструктивної сили. І література, яка виростає на ґрунті такого органічного недомагання, не може вдовольнити вимог культурного життя...” [4, 308].

Навіть поява „Молодої Польщі” не змогла, на думку вченого, стати підвалинами для піднесення польської літератури на новий, значно вищий рівень. Питання, якою має бути польська література залишається відкритим. На думку Миколи Євшана, польські критики могли б дати істотний поштовх розвитку літератури, якби не перебували значно мірою в полоні романтизму. „Бжозовський, заточуючи щораз ширші круги своїм умом та втягаючи в себе щораз ті нові елементи культурної думки сучасної Європи – всіма силами намагався дати польській творчій думці сильну *ідеологічну підставу*, твердий ґрунт і методу. Але сам він був також

романтиком, чоловіком, який, крім того, вийшов поза обруб польського життя і знаходячись тим самим на досить «вигідній» позиції, був занадто нетерпимим доктринером, аби мати якийсь менше-більше тривалий і «спасенний» вплив» [4; 308].

Важливу роль для становлення польської літератури, визначення її дороговказів відіграли „три тріумфи”: С. Пшибишевський, Я. Каспрович, С. Виспянський. І саме тут Євшан підходить до виокремлення головної екзистенційної думки польської літератури – наявність домінуючого національного польського фактору у письменстві, а також і деяких інших суспільних моментів. Позаяк довгий час явище національної екзистенції було визначальним для мистецтва сусідньої держави і, здавалося б, могло стримувати розвиток самодостатньої літератури. „Польська література була все дбайлива о справу націоналізму, се, власне, її специфічний тон в літературі всесвітній – в її кров і кість ввійшов [...] – національний реалізм, який найбільшим фантастам давав творче напруження, заплював їх творчість [4; 309]. Однак проблема розвитку самодостатньої польської літератури полягає в іншому – у підміні понять та бездарному епігонстві. Саме ці замасковані явища є руйнівними для світоглядних засад мистецтва. „І кожний фейлетоніст брукової газетки, – на думку Євшана, – [...] фейверками стилю закляє убожество думки і збаламутить читача до той міри, що той мусить стратити всяку орієнтацію і бере за щирі монети всякі „чревоващення” репортерів. У результаті вони таки – ті репортери – [є] панамі положення, бо їх маса! [4, 310].

Інша ситуація в Україні, яка змогла подолати це бездарне епігонство ще до прочитання широким загалом. „Які ми, українці, щасливі, що у нас весь той літературний наробок, тьма отих всяких віршівників, які наслідували, напр., Шевченка і хотіли строїтися в чужі пера, – відразу показувала своє правдиве обличчя, свою глупоту та тупість, відразу осмішувала себе перед тим, поки перейшли перед публіку” [4, 311]. Рятівним колом для очищення української літератури від різноманітних дискусій зазначеного типу, вважає Микола Євшан, стала вузька тематика, простота і своєрідна цілісність української літератури того часу.

Для інтенсивного розвитку літератури невід’ємною є традиція і творчі авторитети, але вона не може бути ізольованою, переконаний критик, від культурного світового контексту. Цей чинник культурного діалогу визначає цінність і рівень розвитку мистецтва. Ми не можемо у своїх оціночних судженнях, не враховуючи європейських критеріїв, фахово характеризувати значущість національної літератури. Це особливо актуальне питання постає на поч. ХХ ст., коли в Європі гостро культивується проблема осмислення традиційних культурних вартостей. Однак тут криється ще одна небезпека, про яку говорить Микола Євшан: захоплюючись чужими літературами, не повинні їх сліпо наслідувати, а вдумливо й творчо підходити до пропонованого матеріалу. „...Наші екскурсії в «Європу», – констатує літературознавець, – були нещасливі та схиблені. Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь цінним, а більше з відпадками багатого стола і старалися в

себе вмовити, що се дійсна «Європа», дійсна культура, куди багатша від нашої «питомої» [4; 311]. Євшан також застерігає, що при неуважному прочитанні чи надмірному захопленні європейською естетикою невідготовлені читачі можуть нанести неправну шкоду справжнім цінностям літератури. Адже „з одного боку, наші «яничари» тратили вповні розуміння народної душі і літератури, навчилися гулюкати на своїх Коцюбинських, Стефаників, Українок чи Кобилянських як на провінціалів, проставляючи їм елегантність якогось-небудь сутеринового літерата „Європи” – з другого ж боку, наші «просвітителі» насильно почали імпортувати чужу тангиду, не уміючи орієнтуватися серед дійсно цінних добутоків західної культури, та вмовляти публіку, що се перший сорт” [4; 311].

Микола Євшан услід за Шевченковим „і чужому навчайтесь, і свого не цурайтесь” у судженнях повертається до одного із засадничих імперативів своєї творчості, який справді здатний відділити нашарування несправжніх чужих цінностей, – національного фактору. „...Головна річ у тім, щоби, заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати оригінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми, хоч би й які вони були принадні, щоби, замість скріплення рідної літератури елементами чужих течій, не вносити розклад та отрую” [4, 312]. Тому критик особливо прискіпливий до періоду європейської літератури початку ХХ віку, яка на той час переживала занепад і потребувала оновлення. Ці критерії відбору європейських мистецьких явищ є, на його

думку, актуальні і для польської літератури.

Простеживши особливості розвитку польської літератури на зламі століть, Євшан доходить висновку, що суттєвих літературних впливів польської літератури на українську початку ХХ ст. не відбулося. Не варто тут перебільшувати і вплив „Молодої Польщі”. Виняток – творчість таких незначних українських поетів, як: О. Луцький, С. Твердохліб, С. Чарнецький, Ф. Коковський, М. Голубець.

Крізь призму національного намагається Микола Євшан схарактеризувати творчість Богдана Залеського, дискутуючи з польським літературним дослідником Йосифом Третьяком. Беручи до уваги книгу польського критика, Микола Євшан доходить висновків про своєрідність творчості Б. Залеського, намагаючись об’єктивно осмислити творчість цього поета „української школи” – незалежно від польських літературних авторитетів, які часто адорували мистця. Євшан у цьому питанні набагато критичніший і головню характеризує Б. Залеського як типового поета свого часу.

Щодо історичної ролі „української школи”, то Євшан категорично спростовує хибну думку про „культурну місію Польщі”, про релігійне, політичне прагнення до єднання народів Речі Посполитої і нагальну потребу третьої унії – естетичної. Цілком очевидно, що освічений і національно свідомий М. Євшан, не міг погодитися з цією думкою Й. Третьяка, вважає її „логічною фальшю”. Відтак український критик ставить собі за мету об’єктивно проінтерпретувати творчість Б. Залеського.

На підтвердження хибності міркувань Й. Третьяка М. Євшан наводить

біографічний фактор Б. Залеського. Для українського критика немає нічого дивного, що Б. Залеський став нащадком українізованої шляхти, яка навіть вдома говорить українською. Не дивує Євшана й те, наскільки глибоко він проникся Україною і найкращі спогади дитинства зберіг до самої старости [4, 325]. Отже Україна для Б. Залеського є „нічим іншим, тільки прекрасним спомином минулих літ, чарівною мелодією, колісковою піснею” [4, 325]. Тут, гадаємо, цілком логічно, М. Євшан наводить приклад М. Гоголя. На завершення логічного алгоритму стверджує, що вбачає у Б. Залеського „чисто інстинктовий потяг” до України. Остання не є для нього „вітчиною в дійснім того слова значінні” [4, 325].

Така логіка щодо дослідження подальшої творчості Б. Залеського веде до спростування українізму як художньої домінанти поета „української школи”. Звісно, Євшан по-іншому сприймає „українізм” і вкладає в нього набагато глибший смисл на відміну від Й. Третяка і Б. Залеського. До речі, своє творче кредо Б. Залеський дотримував такими словами: „Бог, світ, слов’янство, Польща, Україна” [4; 325]. Як бачимо, Україна тут аж ніяк не на першому місці.

Українськість у творчості Б. Залеського Євшан здебільшого простежує тільки на рівні художньої форми: „...З України в його поезії єсть тільки колористичне тло, ритміка українських пісень і мотиви побутово-історичні” [4, 326]. На підтвердження своїх суджень про поверхову рецепцію України Б. Залеським Євшан наводить біографічні факти: „...Його народом були поляки, і за свій нарід пішов потім на еміграцію” [4, 326]. Україн-

ський критик вбачає певний дуалізм у душі Б. Залеського: він – польський патріот та співець українства.

Хочемо зазначити, що Євшан цілковито не відкидає українських інтенцій Б. Залеського, навіть симпатизує польському поетові за теми козаччини, але пояснює це звичайним об’єктивним фактором і навіть чесністю поета „української школи”. Критик вельми прискіпливо ставився до цього інколи штучно нав’язуваного поляками українського патріотизму, ураховуючи головню суспільно-політичне становище своєї доби, і принципово не погоджувався з роллю Б. Залеського щодо його скромного „втілення людської культури української в широке русло європейсько-польської культури” [4; 327]. На думку Євшана, Б. Залеський таки заслуговує на подяку за українофільство, але аж ніяк не на бездумне захоплення. Тут Євшан віддає пальму першости у пропагуванні української культури С. Гоцинському, М. Грабовському.

Після спростування Євшаном факту справжнього українства в творчості Б. Залеського український критик намагається дослідити справжній мотив його популярності й, навіть, слави.

Незаперечним для Євшана є факт, що українські традиції, багатющий фольклор наповнили душу Б. Залеського і стали романтичною екзотикою для польських салонів. „Польські панички, які, крім салону, не бачили і не чули сільського співу, а старалися після засад бути романтичними творцями, мусили впасти на коліна перед людиною, яка напам’ять уміла людські пісні і з надзвичайною легкістю могла сипати цілими пригоршми людські мотиви...” [4, 328]. Проте для



ролі справжнього поета, тим паче, якщо він претендує на одну з головних ролей виразника українства, цього замало. „Сам природний нахил до мрії і сердечна доброта не можуть заступити поезії...” [4, 328].

Відгуки рецепції польської тематики знайшли відображення і в статті Миколи Євшана *Василь Пачовський*. Зокрема у примітці до зазначеної статті Євшан веде дискусію з Іваном Франком, який стверджував, що Василь Пачовський у драмі *Сон української ночі* „довів символізм модного польського поета Виспянського майже до абсурду” [4, 185]. Тут ідеться про драму *Wesele* польського мистця Виспянського, яка була написана 1900 р. Микола Євшан робить спробу спростувати твердження Івана Франка щодо сюжетно-образної тождності обох художніх творів, хоча категорично і не відкидає жанрову-тематичної подібності текстів. Однак останнє, на думку критика, продиктоване радше особливістю жанру.

Найважливішим елементом, що вирізняє поетичне слово, є, знову ж таки, національний чинник, який і визначає ідейність тексту. „Але поза спільним обом творам характером не може бути між ними ніякої ідейної спільності, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кожний з них є впливом питомого національного духа” [4, 185]. Різниця також твори, на думку критика, своєрідність хронології та особливості стилю.

Отже, українсько-польські літературні взаємини, хоча й не були предметом спеціальних студій Миколи Євшана, але представлені у його літературно-критичному доробку досить панорамно. Євшан, осмислю-

ючи літературні контакти, найперше виходив зі сфери національно-естетичного фактору і в дослідженні української літератури, і в студіях творчості польських письменників. На сьогодні залишається відкритим питання рецепції в українському літературному процесі багатьох класиків польської літератури, передусім крізь призму національно-естетичної методології, хоча в цьому плані є уже напрацювання Галини Корбич. Також актуальною бачиться студія про аналіз критиком важливих ідей у польському письменстві та їхній відгомін у творчості самого Миколи Євшана.

### Bibliography and Notes

1. Бабій Олесь, *Микола Євшан (Федюшка): Життя і творчість. В 10-ліття його смерті 1919-1929*, Львів 1929, 68 с.
2. Євшан Микола, *Безплатні пасажири (Про українське dolce far niente)*, „Народ” Ч. 18, Станіславів 1919.
3. Євшан Микола, *Великі роковини України. З новим роком боротьби Галицько-Української Армії*, Відень: Видання уряду та преси і пропаганди ЗУНР 1920, с. 7.
4. Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, 660 с.
5. Корбич Галина, *Польська література як об'єкт літературно-критичних виступів Миколи Євшана*, [у:] *IV Міжнародний конгрес українців. Літературознавство*, Кн. I, Київ: Обереги 2000, с. 377-385.
6. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.
7. Шумило Наталія, *Під знаком національної самотності*, Київ: Задруга 2003, 354 с.

**Maryna Syrovats'ka**

**THE MYTHEME OF LAND IN COGNOMINAL PLAY  
OF YELYSEY KARPENKO**

V. Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Марина Сироватська**

**МІТОЛОГЕМА ЗЕМЛІ В ОДНОЙМЕННІЙ П'ЄСІ  
ЄЛИСЕЯ КАРПЕНКА**

*Abstract:* The myth theme of 'land' of Yelysey Karpenko's play in emigration is analyzed in the article. It shows that the modernist writer creates a notion of disharmonic reality, using the concepts of existentialism and the poetry of symbolism, that explain his inclination towards extra-sensory, sharp contrast of conditions, thematic variability, intertextuality etc. Peculiarity of dramatist conception of artistic world is determined and analyzed by means of the literary context.

*Keywords:* drama, modernism, symbolism, mytheme, chronotope

Драматургія Єлисея Карпенка – маловідомого, проте талановитого представника української літератури 1920–1930-х років (який писав під псевдонімами Є. Карпенко-Український, Олег Азовський, Andreu Ira, Степовий гість, Олександра Шашура) в літературознавстві майже не освоєна. Творча спадщина, як і сама постать мистця (письменника, актора, режисера, театрознавця), лише нещодавно стали об'єктом вивчення літературознавців (роботи Т. Свербілової, С. Хороба Н. Малютіної, І. Кремінської, О. Семак та ін.), що передусім пов'язано з практично повною відсутністю перевидань п'єс автора, за поодиноким винятком – антології драматургії української діаспори, упорядкованої Л. Залеською-Онишкевич [1].

До п'єс Є. Карпенка, написаних в еміграції, належать *Білі ночі, Момот Нір, Осінньої ночі, Святого Вечера, В долині сліз, Едельвайс, Земля*, які засвідчують обізнаність мистця, вихідця з "театру корифеїв" М. Садовського, із символістською драмою Західної Європи [4], [9]. У цих творах письменник безпосередньо чи опосередковано заторкує мотив повернення – до рідної землі, родини. Відтак, дослідження мітологемами "земля" в цьому контексті набуває концептуального значення для розуміння особливостей художнього світу драматургії мистця-емігранта, що є головною метою нашої студії.

Тема землі, її влади над людиною актуалізується в європейських літературах уже наприкінці XVIII – на по-

чатку XIX ст., набуваючи згодом нових семантичних нюансів, зумовлених суспільними поглядами та поетикою творчості того чи того літературного напрямку [3, 44]. Стиль синкретичного театру М. Кропивницького, М. Садовського та М. Саксаганського другої половини XIX ст. тяжів до поєднання драматичного й комедійного дійства з музичними й вокальними сценами, народности та реалістичного зображення характерів та подій. Як зазначає С. Чорній, беручи до уваги думки провідних дослідників [15], усі ті “глитаї”, “хазяїни” та “калитки”, становлять єдиний психологічний тип людини, одержимої жадобою збагачення: “Ох, земелько, свята земелько – Божа ти донечко! Як радісно загрибати тебе до купи, в одні руки... Легко по своїй землі ходить. Глянеш оком навколо – усе твоє...” [11, 146]. Реалістичне висвітлення цього питання, властиве соціально-побутовій драматургії “театру корифеїв”, поступово змінюється модерністським. У цьому контексті варто згадати літературну ситуацію кінця XIX – початку XX ст., зокрема твори Е. Золя (*Земля*), Д. Г. Лоуренса (*Райдуга*), М. Коцюбинського (*Fata Morgana*, *Тіні забутих предків*), О. Кобилянської (*Земля*), В. Стефаніка (*Вона-земля*, *Сини*) та ін.

На думку Андрія Гурдуза, автора монографії *Мітопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця XIX – першої третини XX століття*, саме в ранньому модернізмі виявляється значна трансформація “сільської теми”, оскільки в цей час погляд на світ і особистість у ньому кардинально змінюється: література та культура виявляють підвищений інтерес до мітотворчості, особливо з виходом на перший

плян “філософії життя” з її абсолютизацією міту. Водночас у мистецтві актуалізуються проблеми гармонізації людського життя через наближення до природи, до родового, а отже, у центрі уваги часто опиняється образ землі та комплекс, пов’язаних із ним екзистенційних проблем [3, 46].

Зважаючи на те, що об’єктом нашого дослідження є драматична поема *Земля* Є. Карпенка, написана під час перебування автора за кордоном, можна зробити висновок, що мистець не лише був ознайомлений із новітніми віяннями європейської літератури початку XX ст., а й усіляко намагався долучитися до них власною творчістю. Ця п’єса репрезентує спробу письменника-модерніста порушити проблему цінностей людського буття через потужний мітологічний потенціал, в основі якого – момент стабільності, що для письменника знакує тема землі. У заголовку драми, що аналізується (яка, на перший погляд, заявляє традиційну “селянську” тему), актуалізується семантика землі як універсальної першооснови, що втілює в собі значення материнства та захисту [13, 3]. В основі фабули твору – історія селянської родини в її фатальній залежності від землі як основного багатства, а отже, і сенсу їхнього життя. Зав’язкою конфлікту п’єси є прагнення Трохима, голови родини, за будь-яку ціну викупити панський земельний наділ, жертвою чого стає хворий на сухоти син Харитон, якому батько відмовляється дати гроші на лікування. Варто звернути увагу на символіку заголовка модерністського твору, зокрема на його відмінність від знакового й відомого реалістичного тексту з цієї теми: серед п’єс представників “театру корифеїв” відомою є драма *Хазяїн*

І. Карпенка-Карого, у якій головний персонаж постає господарем, управителем свого майна; Є. Карпенко ж репрезентує новий погляд на ситуацію, інше її прочитання: “володар – об’єкт володарювання”, коли саме земля постає тією рушійною силою, яка підкорює собі людину. Автор за допомогою комплексу екзистенційної проблематики (мотиви зайвості, покинутості, тісноти, неповноцінності тощо) намагається зобразити фанатичну, сліпу залежність особистості від “матері-годувальниці”.

На перший погляд, центральний конфлікт драми є власне зовнішнім, у якому окреслюються суперечності дійових осіб – батька й сина, проте вектор драматичної напруги направлений передусім у плян свідомості персонажів. Образ землі в цьому творі виконує роль так званого “каталізатора”, під дією якого виявляється справжня сутність кожного учасника подій: одержимого жадобою матеріального збагачення Трохима; до смерті заляканою фізичною розпорою від рук чоловіка дружиною Устею, матір’ю, яка не зважає на муки власної дитини; дочкою Оленою, яка ненавидить увесь світ; істинною праведницею Марійкою (паралель до Божої Матері як уособлення жіночої святості є досить прозорою), яка здатна на самопожертву (відзначмо зв’язок з іншим жіночим образом драматургії Є. Карпенка – смертельно хворою Марією (героїнею одноактної п’єси *Едельвайс*), яка при цьому щиросердно благословляє майбутню родину зрадників – чоловіка та подруги задля щастя їхньої дитини).

Людина одержима, хвора поіншому сприймає дійсність, тих, хто її оточує, відповідно всі її думки, переживання спрямовані виключно на

об’єкт захоплення, яким у цьому творі постає земля як новітній фетиш. Прикметно, що сам головний персонаж Трохим не усвідомлює і не може цілком адекватно оцінювати свій стан залежності від неї, натомість інші дійові особи постійно наголошують на ненормальності ситуації, що склалася навколо панського наділу, та своїй ненависті до лиховісної сили землі. Так, Брат усвідомлює її владу над людиною як таку, що може спричинити смерть (“Брат. ...Йому землі, а нам жити треба...” [6, 14]); Устя – як вищу силу, здатну заволодіти душею людини (“Устя. ...На той світ позаганяє він нас без неї, сам умре. Діти... він оддав їй своє серце і свою душу...” [6, 33]); Олену ж – вона жахає через її здатність до знищення, руйнації (“Олена. Сказала вже я тобі – не боюсь я їх, ні батька, ні пана, ні Сибіру... Твоєї смерті і її гладкої (*показує на вікно*) боюсь я. І от: чортові на роги її, чортові, чортяці!...” [6, 32], “Олена. ...Вона рідного брата мого на той світ загнала! Зжерла мої кращі дівочі роки, моїх рідних – маму, татка, моє і їхнє життя, мої і їхні радощі...” [6, 53]).

Амбівалентна й водночас мітологічна інтерпретація образу землі в Є. Карпенка (мати-годувальниця та жорстока богиня, яка вимагає жертв) є типологічно близькою до дисгармонійного світу новел В. Стефаніка; символістського бачення трагедії братовбивства в повісті *Земля* О. Кобилянської; експресіоністичного дискурсу в кіноповісті О. Довженка *Земля* (режисер заторкує екзистенційну проблему життя та смерті, що імпліцитно пов’язується з мітологою землі, яка в тексті є надією на відродження майбутніх поколінь (природна смерть діда) та руйнівною силою, що спричиняє вбивство (насилниць-

ка смерть Василя Трубенка від рук Хоми Білоконя), але водночас відмовляється приймати у своє лоно злочинця; інтерверсованої картини дійсності (“олюдненість” землі – “озвіріння” людини) у творчості натураліста Еміля Золя. За словами Андрія Гурдуза, у романі французького письменника аналізований образ трансформується від іпостасі жінки (матері чи дружини-коханки) до іпостасі природної стихії / живої субстанції, байдужої до людей; певна симетричність вираження характерна для розкриття цієї проблеми (земля-“жінка” – селянин-“самець”, якщо земля-“стихія”, – селянин-“комаха”, коли ж земля порівнюється з морем, селянин постає як матрос) [3, 190]. Подібну ситуацію можемо простежити й у досліджуваній драмі на прикладі “кохання” Трохима до “чорнушки”, з якою він проводить навіть ночі, найінтимніший час доби; на символічному ж рівні така асоціація пов’язана насамперед із жіночим началом, що дає подальший ріст, розвиток і уособлює мир та оновлення, варто згадати хоча б той факт, що в давній мітології земля персоніфікована здебільшого представницями жіночої статі, такими як, наприклад, антична богиня Гея (або Гайя) [13, 109]. Для нього дружина Устя з любої жінки та одвічної порадиці в усіх справах перетворюється на об’єкт ненависти [6, 7]. Драматург навмисно гіперболізує будь-які прояви такої “любові” фанатика до землі, підкреслюючи абсурдність, ненормальність ситуації, що склалася в родині: “Трохим. ...не повірите – ночувати хожу до неї... І ось приходиш: нігде нікого, сама вона, чорнушечка, лежить красуня така... Хе... Ге... Ги-и... Ее!... Одної ночі до того були ми з нею домовились, що я там

і заснув був. І так мені з нею спалося... дома я вже десятки літ ось – з світовою разом устаю. А там, з нею прокидаюсь...” [6, 7].

У цьому контексті важливо також згадати драму В. Винниченка *Чорна Пантера і Білий Медвідь*, у якій за допомогою звернення до ляйтмотиву хвороби письменник-модерніст досягає посилення загальної драматичної напруги твору, доведення її до критичної ситуації: художник Корній, як і селянин Трохим, приносить у жертву власному “ідолові” свого сина, його дружина Ріта – своїм пристрастям. До проблеми викривленості стосунків батьки-діти звертався й М. Салтиков-Щедрін (реалістичний роман-хроніка *Пани Головлєви*), де основний сенс життя родини полягає у накопиченні багатства й боротьбі за нього. Навіть власні діти для головної героїні Аріни Петровни, “зайві роти”, на які необхідно витратити здобуті статки й за зубожінням й смертю яких вона спокійно спостерігає збоку.

Як уже зазначалося, заголовок п’єси *Земля*, що постає важливим просторовим та мітопоетичним образом, є провідним семантичним кодом цього тексту. За словами Юрія Лотмана, структура простору тексту стає моделлю “структури простору всесвіту, водночас, як внутрішня синтаґматика елементів усередині тексту – мовою просторового моделювання” [8, 266]. Головний персонаж будь-якого твору співвідносить себе і все, що його оточує, з певним місцем, намагається означити будь-яку річ у просторі. На думку Владіміра Топорова, людина сприймає її як вмістилище всього суцього і вважає своєрідною універсальною просторовою точною відліку; проте водночас і часовою як усепогоджувальну

сутність, адже Земля – мати всіх матерів [12, 265]. Кожна літературна доба характеризується зверненням до специфічного хронотопу – здатного розкрити і втілити характерні риси естетичного напрямку, що актуально і для творчості Є. Карпенка 1920-х років, у якій реалістичний хронікально-побутовий заступає мітопоетичний хронотоп. В. Топоров наголошує на нерозривності художнього часу і простору в мітологічній моделі світу, що обумовлюється архаїчним уявленням про те, що значимість локативної складової проявляється тільки у зв'язку зі співвіднесенням його з певною хронікальною точкою [12, 234].

Є. Карпенко в заявленій п'єсі, як і загалом у драматургії 1920-х років, використовує здебільшого непрямі, імпліцитні, алюзивні форми введення мітологічного матеріалу, що розчинено в сюжеті в цілому та базовано переважно на системі мотивів (землі як універсальної першооснови, хвороби, одержимості, жертвопринесення, очікування, жертвності, смерті як надії на відродження тощо), просторово-часовій організації драм (символічні топоси та локуси наділено мітологічними конотаціями – земля, гори, вітер, море тощо) і на персонажному рівні (символіка імен дійових осіб, безпосередня та опосередкована паралель до мітогероїв).

У композиції п'єси *Земля* Є. Карпенка часопросторові образи виконують роль смислоорганізуючих компонентів. Відтак, сезонний час у творі, якому відповідає послідовна зміна пір року, на символічному рівні ілюструє універсальну семантику народження, росту, смерті та відродження як природи загалом, так і життя людини зокрема [13, 52]. Події

першої дії відбуваються восени (реципієнт дізнається про страшну хворобу Харитона); з настанням зими як часу символічної смерті (мотиви вмирання, сну, холоду) в селянській родині відбувається наростання емоційної напруги через відмову батька виділити гроші на лікування сина; і, нарешті, навесні (третя дія), яка ще в давнину була початком не лише господарського, а й календарного року, обривається життя ще зовсім молодої людини. Отже, автор вдається до викривленої інтерпретації традиційних асоціацій, пов'язаних із сезонними змінами, що підтверджує його обізнаність із провідними філософськими доктринами того часу (наприклад, ідея Ф. Ніцше про переоцінку цінностей). Стосовно драматичного простору аналізованого тексту Є. Карпенка, можна помітити, що мистець серед можливих засобів його передачі вдається саме до символічного наповнення, уникаючи обтяження й перенасичення реплік дійових осіб та авторських ремарок описами місця подій. Це властиве для "нової драматургії" кінця XIX – початку XX ст. з її настановами на умовність та алегоричність дії. Відтак, образи-символи вітру, вогню, диму, землі, степу тощо являють собою потужний мітологічний комплекс, за допомогою якого реципієнт може зрозуміти загальну концепцію художнього світу п'єси письменника-модерніста.

Розвиток конфлікту засвідчує, що основні конотовані події твору відбуваються в оселі селянської родини. Так, образ хати в Є. Карпенка, на відміну від традиційного його розуміння як осередку сімейного затишку й тепла, перетворюється на справжнє пекло для всіх дійових осіб: у ній у муках помирає хворий фізично Харитон,

Трохим же, одержимий фанатичною ідеєю придбання землі, гине як особистість тощо. У п'єсі *Земля*, наголошено, переважає саме замкнений простір, що загалом характерно для драматургії, проте в цьому творі це символізує обмеженість світу персонажів, які фактично перетворюються на рабів власних ілюзорних захоплень, що утримують їх у міцному полоні фетишів. Лише час від часу дійові особи прагнуть вирватися із цього “кола”: на просторовому рівні це простежується за допомогою марень, пригадувань приємних моментів з минулого (Устя – період зародження почуттів до Трохима; Марійка – сон про білий садок, який, за принципами символізму, може бути проінтерпретований як мрії про ідеальний світ – загублений і знову набутий рай [13, 319], проте білий у символістів нерідко знакує смерть). Драматург також удається до актуалізації символічної функції кордону за допомогою образів вікна, дверей, порогу, підкреслюючи граничність ситуації, у якій опиняється зайва людина: епізод, коли хворий Харитон хоче дізнатися, що відбувається надворі, або коли, приголомшений смертю сина, Трохим стоїть на порозі відчинених дверей: “Трохим. (Незграбно стоїть на порозі розчинених дверей, встропившись плечем в одвірок. Од нього хтось пішов, тихо хряпнули сінешні двері. Трохим нерівними кроками вийшов на серед хати. Впав навколюшки. Глухо). ...І Духові Твоєму... (Підносить обидві руки щоб перехреститись. Упав, ниць. Лежить. По хвилині, як побитий підводиться. Ходить ледве чутно). – ... О-о, у-ум-м-м (йому як не його теліпаються руки, голова)” [6, 47].

Отже, можна зробити висновок, що для художнього світу письмен-

ника характерним є співвідношення мітологемами землі як утілення ідеї тверді, стабільності та безодні, хаосу – плинності, некерованості почуттів. Саме море та степ у сприйнятті людини, за словами В. Топорова, підґрунтям мають безмежність, відкритість небу, свідомість своєї “загубленості у величних просторах і переживаннях самотності...” [12, 604]. Разом із тим слід зауважити, що Є. Карпенко, котрий значною мірою сповідував естетичні принципи символістського напрямку, у п'єсах періоду еміграції (*Білі ночі*, *Едельвайс*, *Осінньої ночі*, *Святого Вечера*) уникає будь-якого буквального, однозначного потрактування художніх образів, тому часто авторська концепція “землі-матінки” пов'язується із руйнуванням, смертю, яка виступає своєрідною надією на подальше оновлення, відтак асоціативно погоджується із мотивом смерті-відродження. Показовим є той факт, що фінальна сцена твору (спалення Дідом панського маєтку через неможливість здійснення задуманого та не констатована в тексті, але передбачувана загибель “пана дому цього”) відбувається напередодні Великодня (Вербної неділі) (звернення до календарного часу), а отже, символізує жертвність, усупрощення та віру в майбутнє життя, позбавлене оманливої пристрасти до матеріального, зокрема влади землі над особистістю. Подібний мітопоетичний час представлений в експресіоністському творі Миколи Куліша *Патетична соната*. Звернення до біблійного коду, його художнє переосмислення є ще одним зразком мітопоетичної складової модерністських творів початку ХХ ст. Приміром, у романі Ольги Кобилянської *Земля* старозавітний братовбивчий сюжет

про Каїна та Авеля проєктується на історію Сави та Михайла (опозиція залюбленості в життя, спокійної творчої праці та агресії, жадоби вбивати) [7]. Соломія Павличко підкреслює “демітологізацію” народу в цьому творі авторки: руйнується “патріархальний народний міт цілої культури, де містифікуються ключові поняття, святі для народницького світогляду: ідеальність громади, ідеальність природної людини...” [10, 63]. Натомість, на думку Тамари Гундурової, це породжує створення нового, соціокультурного міту: Ольга Кобилянська стверджує вивільнення людини з-під влади землі для “осягнення культурного, модерного виміру поступу народу” [2, 16].

Для розкриття так званої “селянської” тематики мистці часто звертаються до бінарної опозиції “село–місто” (відповідно, рідний край, світло, життя та чужина, темрява, бездуховність, смерть), яка дає змогу підкреслити розрив між землею та культурою. У вказану парадигму, коли на зміну “природному закону існування приходить штучний, раціональний, закон світу речей і техніки, жертвою якого стає людина”, вписується й однойменна драма Спиридона Черкасенка, українського письменника початку ХХ ст. Внутрішня роздвоєність, розколотість душі Сили (таким є ім'я селянина, який працює на шахті) простежується реципієнтом на вербальному рівні, під час спілкування героя зі сторожем Тонкогласовим та Снігірем: “Снігірь. Не те... сонця нема... Хлібороб, брат, як та кузка, як рослина, сонце любить. А ми хіба бачимо його?... А він... сонце його підводить, сонце й спати вкладає. А ми що? Нас гудок підводить, і до роботи кличе, й спати вкладає... Машина, брат, коман-

дує... і чоловік робиться машиною” [14, 49].

У цьому контексті варто зазначити, що драматична спадщина обох письменників-емігрантів є близькою саме зверненням до поетики символізму (на чому неодноразово наголошували літературознавці [4], [9]). Важливе значення у розкритті концепції влади землі над людиною авторами приділяється саме часопросторовому рівню, що виконує роль галереї мітологом, у якій образи моря, сонця, степу структурують символічну картину світу мистця. Проте Є. Карпенко не звертається до традиційної опозиції “місто–село” як концептуальної складової, натомість уся драматична напруга у п'єсі *Земля* скерована на розкриття екзистенції дійових осіб, справжня сутність якої виявляється “під дією” влади землі як матеріального важеля в житті людини, що спричиняє роздвоєння душі.

Варто звернути увагу на те, що, хоча обидва драматурги – представники української літератури початку ХХ століття перебували в еміграції і для їхньої творчості характерним є тяжіння до естетики символістського світобачення, проте відмінними є передусім вектори проблемних точок їхніх п'єс, що й утворюють картину світу драматургії автора. Відтак, концепція дисгармонійної дійсності у творчості Є. Карпенка розкривається через звернення автора до екзистенційних глибин буття людини, використання на різних рівнях (вербальному, часопросторовому, символічному тощо) потужного мітологічного пласту. Відповідно мотив повернення, а якщо точніше, то неможливості повернення (дійовим особам заважають ті чи ті зовнішні перепони (вплив багатой



дружини-міщанки – *Святого Вечера* або місцева влада – *Осінньої ночі*)), у його текстах конотується мотивом очікування, який уже на рівні заголовка дає змогу виявити пряму аналогію до біблійського міту про очікування приходу Месії (Мати з “невісткою” готуються прийняти дорогого гостя саме у Святий вечір перед Різдом Христовим).

Здійснений літературознавчий аналіз мітологічної складової у драматургії Єлисея Карпенка, одного з представників української літератури початку ХХ ст. на еміграції, засвідчив, що мистець-модерніст вибудовує концепцію дисгармонійної дійсності та людини в ній за допомогою звернення до естетики символістського світобачення. Дослідження мітологема “земля” на різних рівнях (вербальному, часопросторовому, символічному тощо) аналізованого тексту продемонструвало, що цей проблемний вузол є одним із лаятмотивів драматургії письменника й реалізується через низку семантичних кіл: мотиви повернення до рідного краю, сім’ї, очікування, що трансформується в мотив надії на відродження; тема влади землі над людиною як одного з фетишів тощо. Залучений літературний контекст (твори Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, Спиридона Черкасенка, Еміля Золя та ін.) проілюстрував ідейні зв’язки автора зі світовою літературною традицією, а також уможливив з’ясувати особливості концепції художнього світу драматичної спадщини Єлисея Карпенка: інтертекстуальність, звернення до мітологічного коду тощо. Подальше вивчення особливостей поезики творчості цього письменника в широкому колі світової літератури є перспективним

завданням, оскільки дасть змогу визначити місце й значення драматургії маловідомого мистця в історії української літератури.

## Bibliography and Notes

1. *Близнята ще зустрінуться*: антологія драматургії української діаспори / Упорядник Л. Залеська-Онишкевич, Київ–Львів: Час 1989, 640 с.
2. Гундорова Тамара, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис 1997, 297 с.
3. Гурдуз Андрій, *Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.*, Миколаїв 2008, 215 с.
4. Залеська-Онишкевич Лариса, *Текст і гра: Модерна українська драма*, Нью-Йорк–Львів: Літопис 2009, 471 с.
5. Золя Еміль, *Собрание сочинений: В 26 томах*, Т. 12: *Земля*, Москва 1964, 551 с.
6. Карпенко Єлисей, *Земля*, Київ–Відень: Театр 1921, 61 с.
7. Кобилянська Ольга, *Земля*, Ужгород: Карпати 1975, 311 с.
8. Лотман Юрій, *Структура художественного текста*, Москва: Искусство 1970, 384 с.
9. Малютіна Наталія, *Українська драматургія кінця 19 – початку 20 століття*, Київ: Академвидав 2010, 256 с.
10. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі.*, Київ: Либідь, 1999. – 447 с.
11. Тобілевич Іван, *Вибрані твори*, Київ: Мистецтво 1989, 255 с.
12. Топоров Владимир, *Пространство и текст*, [в:] *Текст: семантика и структура*, Москва 1983, с. 227–284.
13. Трессидер Джек, *Словарь символов*, Москва: Фаир-Пресс 1999, 488 с.
14. Черкасенко Спиридон, *Земля*, Київ: Друкарня другої Артілі 1913, 80 с.
15. Чорній Степан, *Карпенко-Карий і театр*, Мюнхен–Нью-Йорк: Український Вільний Університет 1978, 176 с.

Iryna Dmytriv

**TANATOLOGIKAL VISIONS IN THE CREATIVE WORKS  
OF BOHDAN IHOR ANTONYCH**

Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Ірина Дмитрів

**ТАНАТОЛОГІЧНІ ВІЗІЇ У ТВОРЧОСТІ  
БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА**

*Abstract:* This article deals with the creative works of outstanding Ukrainian writer Bohdan Ihor Antonych. Images, symbols and motives of death in the poetry collections of artist are the objects of the study. The researcher makes an attempt to examine Antonych's perception and foresight of death in the comparison with the worldview of other Ukrainian and foreign poets (V. Stus, V. Svidzynsky, M. Lermontov and other). The analysis is made by means of textual and comparative methods, also with the help of christological interpretation.

*Keywords:* Bohdan Ihor Antonych, existentialism, motive, image, symbol, death

*Закони "біосу" однакові для всіх:  
народження, страждання, смерть.  
Що лишитьсь по мені: попіл слів моїх,  
що лишитьсь по нас: з кісток трава зростає*  
Богдан Ігор Антонич

Богдан Ігор Антонич, якому доля відміряла надто короткий час земного життя, став одним з найбільш досліджуваних авторів у сучасному українському літературознавстві. У різний час питання світогляду поета, його образний світ та особливості стилю досліджували М. Ільницький, Яр Славутич, С. Гординський, Я. Рубан, Л. Стефановська, Ю. Андрухович, Г. Токмань та інші. Попри значну кількість розвідок, присвячених Антоничевій творчості, варто зазна-

чити, що його поезія у багатьох аспектах все-таки потребує глибшого прочитання.

Кінець земного існування людини – предмет постійних філософських рефлексій та поетичних інтерпретацій Богдана Ігоря Антонича. Ця тема стала предметом наукових студій таких літературознавців, як О. Ільницький, Н. Колтакова та інші, однак Антоничева творчість, в якій фокусується оригінальний світогляд поета, повертається до дослідника щораз іншими гранями, тому вимагає нових методологічних підходів.

Тема смерті художньо осмислювалася українськими поетами на різних етапах розвитку письменства. Особливе замилювання смертю спо-

стерігається в українській літературі барокової доби, коли людина намагалася проникнути у таємниці позагробного життя, тому художні твори зазначеного періоду рясніють містичними візіями, неймовірними оніричними сюжетами, а сон, як відомо, – алюзія смерті. В епоху Романтизму мистці сприймали смерть як втечу в ідеальний світ, спосіб звільнення душі від тіла, яке обтяжує дух, спричиняє біль і страждання. У ХХ віці, що позначився численними війнами, революціями, репресіями, геноцидами, мистці постійно відчували подих смерті, загрозу своєму існуванню (і не лише фізичному), тому в поезії широко опрацьовувалися екзистенціальні теми. Ілюстрацією наведеної вище тези може слугувати творчість Володимира Свідзинського, “крізь поезію якого протікає ріка смерті” [6, 104], Василя Стуса, який у роки ув’язнення сприймає смерть як звільнення зі створеного советською системою пекла, Василя Симоненка, що передбачив свою ранню смерть, та інших.

У творчості Б. І. Антонича образ смерті художньо осмислюється в різних тематичних і смислових векторах. Спробуємо розглянути декілька з них.

Феномен Б. І. Антонича полягав у передчутті своєї ранньої смерті. Цей мотив присутній у всіх поетичних збірках, однак досягає кульмінації у збірці християнської лірики *Велика гармонія*. Як в українській, так і світовій літературі є приклади, коли мистці передбачали час та обставини своєї смерті. Даром духової прозорливості володіли творці української аскетичної літератури, зокрема ченці, які завдяки очищеному серцю могли бачити по-

дії майбутнього. Також у цьому контексті є знаковою постать Григорія Сковороди, який впродовж усього життя готувався до переходу в інший світ, а перед смертю сам викопав собі могилу, зодягнувся в чисту одягу і мирно спочив. Напрочуд детальні і правдиві описи власної трагічної загибелі надibuємо у творах українського лірика В. Свідзинського, який передбачив, що загине у вогні. У російській літературі промовисті приклади передчуття смерті прочитуються у творчості Сергея Єсеніна та Міхаїла Лермонтова, який побачив свій прах у “долині Дагестану”.

Антоничеві танатологічні візії не несуть якоїсь просторово-часової конкретики, однак ліричний герой постійно перебуває під впливом смертоносних снів, асоціацій, роздумів.

Не вмію сказати нікому,

де вона, де вона, де?

Може, за кожним рогом дому  
на мене жде [1, 90].

Поетові важко приховати стан тривожности перед невідомістю, адже він усвідомлює, що його смертний час наближається вперто і невблаганно. Для нього смерть – не далека перспектива, а реалія теперішнього часу.

І радісне, й сумне

минає, мов примара.

Вже Бог кладе мене,

мов скрипку, до футляра [1, 89].

У Б. І. Антонича, як і в інших мистців (М. Лермонтова, С. Єсеніна), мотив смерті тісно пов’язаний з мотивом сну-пророцтва. Так, наприклад, у вірші *De morte*. ч. 2 поет зізнається:

Я знаю, що дні є все гірші,

що будить нас щось по ночах.

Хай ліком на смерті жах

Будуть ці вірші [1, 90].

Як відомо, збірка *Велика гармонія* позначена особливим впливом на поета християнської містики та літургійної практики, тому реалія смерти тут позбавлена онтологічного жаху, адже у християнстві смерть – дійсність, але не фатальність. Уже з перших сторінок Святого Письма смерть має місце у житті людини, проте спочатку як перспектива (“З дерева ж пізнання добра й зла не їстимеш, бо того самого дня, коли з нього скуштуєш, напевно вмреш” (Бут. 2, 17)), а згодом як закон (“У поті лица твого їстимеш хліб твій, доки не вернешся в землю, що з неї тебе взято:, бо ти є порох і вернешся в порох” (Бут. 3, 19)). Отже, смерть не є природною, але є карою за непослух. Проте деякі Отці Церкви, зокрема св. Іриней, вважають, що вона була більшою мірою наслідком милосердя Бога до грішної людини, “щоб гріх, що є в ній, не був безсмертним” [цит. за: 2, 172]. Трагізм гріха Адама і Еви не вичерпався лише фізичною смертю, адже душа, запламлена первородним гріхом, втратила можливість повернутися до раю, тому навіть старозавітніх праведників, за словами апостола Павла, “страх смерти все життя тримав у рабстві” (Євр. 2, 15). Ця тема глибоко опрацьована в українській літературі, наприклад, її майстерно репрезентує барокова анонімна драма *Слово о збуренню пекла*, в якій на основі апокрифічних джерел зображено поразку смерти та злих сил, які утримували грішні душі в аді. Ісус Христос, воскреснувши з мертвих, “смертю смерть подолав”. Це поетично оспівують стихири Пасхи та великодні проповіді, наприклад, св. Йоан Золотоустий у слові на Пасху пише: “Нехай ніхто не боїться смерти, бо смерть Спасителя нас визволила [...]”

Де твоє, смерте, жало? Де твоя, смерте, перемога? [...] Воскрес Христос – і життя вільно пливе” [5, 657]. Отже, з воскресінням Христа смерть в онтологічному сенсі втратила присмак гіркоти, і навіть більше, адже апостол Павло висловлювався про смерть як про велике блаженство: “Для мене бо життя – Христос, а смерть – прибуток” (Флп. 1, 21), “хотілося б мені померти, щоб із Христом бути, бо так багато краще” (Флп. 1, 23). Тому християнські мученики, аскети, містики прагнули смерти, але не з метою звільнитися від тіла, яке ув’язнює дух, але щоб без перешкод споглядати Бога. Отже, у християнському розумінні смерть – велика таїна, не кінець, а початок повного життя у Бозі, це вхід до раю, двері до якого відчинив Христос своєю смертю і воскресінням.

Однак необхідною умовою радісного (або хоча би смиренного) прийняття смерти є чисте серце. На цьому неодноразово наголошували як християнські подвижники, так і поети. Ось, наприклад, св. Франциск Асизький у визначному творі *Гимн брату сонцю, або слава Творцеві світу* пише про смерть, яку сприймає так само органічно, як сонце, місяць, зорі, вітер, воду, вогонь, землю, проте радістю вона є лише для благочестивої людини:

Слава Тобі, Господи, за смерть тілесну, сестричку нашу,

Що перед нею ніхто з живих укрітись не може,

Та горе вмираючим у гріхах тяжких, у ненависті з Тобою,

Благословенні же, яких знаходить вона у Божій любові,

Вона їм приносить щастя, добро та вівік-вічну славу [9, 290-291].

Суголосне розуміння смерти спостерігається у творах Григорія

Сковороди, який неодноразово наголошував на чистоті серця, що є запорукою не лише щастя людини, а й мирної смерти, адже, на думку українського філософа, лише людина з чистим сумлінням гідно може зустріти смерть:

Хто ж бо зневажить страшну її сталь?

Той, в кого совість, як чистий кришталь [8, 518].

Смерть як гармонійне завершення земного життя – основа світогляду Б. І. Антонича. У творчості мистця спостерігається така закономірність: чим більшою є віра у Бога, тим менше огортає душу ліричного героя смертельний жах.

Я є спокійний, наче тиша на воді,  
я маю досить, досить сили,  
щоб не боятись навіть і тоді,  
коли загляне в очі лилик (...)

Бо навіть привид чорний смерти  
душі моєї не розстроїть струн.

О Боже, дай, щоб навіть впертий  
мене ніколи не зігнув бурун.

О Боже, дай, щоб я в змаганні  
стояв, мов скеля, проти орд,  
щоб смерть моя була – останній  
гармонії акорд [1, 89-90].

У збірці Б. І. Антонича *Велика гармонія* ключове слово “гармонія”, повторюючись у 12 поезіях, організовує образну систему, що дозволяє вважати його метаобразом [12, 28]. Поет усвідомлює, що “для щастя треба мало: гармонії” (*Аміль*), “гармонії в серці – нічого більш не треба” (*Простота*); у *Літанії* “гармонія душі” ототожнюється з ласкою віри. Зрештою, Б. І. Антонич приходить до важливого визнання, що найвищою гармонією є Бог, тому, перебуваючи у зв'язку з Ним, людина може досягнути повноти миру і щастя:

Він – кожній речі мелодію дає,

Він – гармонія, Він – акорд

музичний,

Він – камертон, що строїть

серце твоє,

Він – Звук Доконаний, Величний

[1, 93].

У творі *Ars poetica II* ліричний герой відчуває себе “захопленим дітвacom”, який усвідомив своє призначення – “для Нього (для Бога) хочу грати, рукою в гусли бити”. Отже, у цьому вірші викристалізувалося кредо поета, яке полягає у славослові Творця. Така відданість мистця не може залишитися без винагороди, оскільки Бог дає йому надію, що допоможе подолати екзистенційний жах смерти:

Час задзвенить у труну,

пригорне Бог мене

і вислужену струну

косою перетне [1, 97].

Цитована поезія декларує поетову віру у Боже Провидіння, оскільки лише Бог є істинним володарем життя і смерти. Прикметно, що Б. І. Антонич для означення взаємин з Богом обирає слово “пригорне”, що засвідчує ніжність батьківсько-синівських відносин.

Для символічної традиції властиво зображати життєвий шлях людини за допомогою образу дороги. В українській літературі значного поширення набула паломницька проза, творці якої, мандруючи до святих місць, алегорично сприймали труднощі й випробування, які їм доводилося долати, а їхня остаточна мета – не стільки Єрусалим історичний, географічний, скільки “горній Єрусалим”, що є образом Небесного Царства.

Символ дороги сягає своїм корінням Старого Заповіту і знаходить продовження у Новому Заповіті, звер-

шуючись в Ісусові Христі. Ще старозавітній псалмопівець благав Господа: “Навчи мене, Господи, дороги установ твоїх” (Пс. 119). Мотив дороги наскрізно присутній у подорожі гебрайського народу до обітованої землі. У творі Б. І. Антонича *De morte*, ч. 1 сорокалітнє блукання по пустелі проєктується на життя ліричного героя. Він відчуває весь тягар мандрів, його одяг – символ Божої ласки – вкритий дорожнім пилом, тому поет потребує очищення від життєвого дріб’язку:

Аж колись, аж за літ, може, сорок,  
одиниця лиха, сирій брат,  
життєвий струшуватиму порох  
із подертих паломницьких шат (...)

Прийде янгол і присуд мечем  
на блакитнім напише папері,  
прийде смерть і сріблястим ключем  
відімкне мені вічності двері [1, 87].

Смерть не є несподіванкою, вона є очікуваною, а навіть бажаною, адже робить ліричному героєві велику послугу – відчиняє двері вічності “сріблястим ключем”.

Суголосні мотиви прочитуються у вірші *Велика подорож*, в якому ліричний герой усвідомлює весь тягар випробувань на земному шляху, але намагається зберігати душевну рівновагу навіть на межі свого існування.

Вибираюся в далеку подорож,  
і рож не дасть мені ніхто,  
й не бажаю ні від кого я нічого,  
й вже ніщо мене не лякає (...)  
А кондуктор, наче ніч, суворий  
прийде із повагою в купе  
й каже нам оправдати  
до існування право та наш лет.  
На банальних лицах пасажирів  
чудування навкруги тупе,  
я подам тоді йому своє  
без ляку серце як білет [1, 74-75].

У поезії *Liber peregrinorum*, ч. 3 чіткіше окреслено образ вічності, адже Б. І. Антонич усвідомлює себе “пілігримом”, який мандрує до святого міста Єрусалиму.

Дорога жовта під ногами,  
блакитне небо понад нами.  
Іду незнаними шляхами,  
Людина – вічний пілігрим (...).  
І так мандрую без упину,  
мов чотки, пхаю кожну днину,  
і аж тоді я відпочину,  
коли дійду в Єрусалим [1, 102].

Завершення шляху прочанина, досягнення кінцевої мети – це алегорично-символічний образ входження у новий, не знаний досі вимір буття. Подібною тональністю позначений вірш В. Свідзинського *Вже з дерева життя могого*, у якому присутні переживання й осмислення екзистенційного часу, який Ганна Токмань називає “буттям-до-смерти” [10, 280]. Варто зазначити, що ліричний герой не уникає пункту призначення, не сповільнює кроку, а навпаки – це його мета, його відпочинок.

Окрім біблійних, поет силою свого таланту творить власні образи на позначення потойбіччя. Одним із найбільш яскравих є образ “дому за третьою зорею”. Зауважимо, що кожне слово у назві твору є глибоко символічним. Дім – це місце, де людині найбільш затишно, куди вона повертається навіть з найдовшої мандрівки. Число три у біблійному розумінні позначає повноту Божества – всі Особи Пресвятої Трійці, а також пов’язується із триденним перебуванням Христа у гробі перед славним Воскресінням. Зоря – небесне світило, яке володіє притягальною силою, якій ліричний герой не здатен опиратися. Зоря в поетовому розумінні означає межу,

з-за якої немає повернення (пор. поезію В. Стуса *Іду за край* (“Почнися далі, ген за шелом’янем, на рубежі”), В. Свідзинського *Вже з дерева життя мого* (“Прийду, прийду в країну мертво, до мертвих берегів”)).

Від’їду вже. Тут був я тільки  
принагідним гостем.

До інших зір молитимусь  
і інших ждати ранків.

Мабуть, мій дім не тут.

Мабуть, аж за зорею.

Поки я тут, інстинктом чую це:  
співаю – тож існую [1, 227-228].

Цитовані рядки виразно засвідчують зв’язок смерти та творчості. А. Шопенгауер писав: “Смерть – на правду геній-натхненник [...]. Хтозна, чи люди б філософствували, якби не було смерти” [11, 215]. Отже, творчість – це унікальна можливість стати над біологічною смертю, перерости час, подолати забуття. Сучасний грецький філософ Христос Яннарас зауважує: “Поети, композитори, маляри, котрі вже багато років лежать у землі, – висохлі голі кістки, але їхнє слово продовжує жити” [13, 45]. Актом творення поет уподібнюється до Бога-Творця, який володіє безсмертям, тому мистець теж претендує на життя поза часом у своїх творіннях. У цьому контексті зрозумілим є декларування вічної молодости, яка, однак, досягається лише ціною смерти.

Спочине серце під крилатим кленом,  
порине в море трав зелене,  
і тільки пісня вільна, спіла,  
жива, нестримна, горда, сміла  
ітиме далі вже без мене [1, 130].

“Пісня про вічну молодість” також містить чимало танатологічних образів, це і “дім під дахом синього неба”, і “запряжені до саней чотири

коні” (провісники смерти ще з часів Київської Руси), і “вічна юність”.

Запрягти до саней чотири чалі коні  
і в чвал, і в чвал!

Навпростець переїдемо всі перепони,  
здобудемо життя фінал.

Розпускають коні сиві гриви,  
пара з уст, мов дим.

З рвучим вітром буйногривим!

Бути вічно юним,

вічно молодим! [1, 41]

Варто зауважити, що твори Б. І. Антонича, в яких домінують мотиви смерти, позначені надзвичайною життєлюбністю, адже “кожний із людей життю є брат, ніхто не хоче вмерти” [1, 90]. Поет майстерно ви-малює антиномічні пари: життя / смерть, мить / вічність, лінійність / циклічність.

Живу коротку мить. Чи довше  
житиму, не знаю,

тож вчусь в рослин сп’яніння,  
зросту і буяння соків [1, 228].

Ототожнюючи себе з природою, Антонич спостерігає біологічні закони у житті людини, насамперед це закон розкладання, тління.

Прокотяться, як лава, тисячні

століття,

де ми жили, ростимуть без

наймення пальми

і вугіль з наших тіл цвістиме

чорним квіттям,

задзвонять в моє серце джагани в  
копальні [1, 177].

Такого типу поезія доволі часто ставала каменем спотикання для окремих дослідників, які бачили у ній ознаки матеріялістичного світогляду автора. Спробуємо прокоментувати ці рядки з позицій христології. Ісус Христос казав: “Істинно, істинно говорю вам: пшеничне зерно, коли не впаде на землю і не завмре, зали-

шиться саме-одне:, коли ж завмре, то рясний плід принесе” (Йо. 12, 24). Христос, а вслід за ним Його учні, найбільший плід принесли після смерті. Б. І. Антонич пропонує таку художню рецепцію євангельських рядків:

Серце відійшло в чорнозем,  
може, виросте в пшеницю,  
а тепер твоім є тілом всесвіт [1, 108].

Таким чином, у біологічних законах спостерігається певна циклічність, тобто здатність до переродження. Однак з християнської точки зору, на відміну від інших релігій, які вірять в реінкарнацію, людина після смерті не може повернутися на землю тілесно, це стане можливим лише після Страшного Суду, коли буде воскресіння тіл. Цю християнську аксіому глибоко усвідомив Б. І. Антонич, оскільки смерть в його розумінні – незворотний процес, тому він позначений не циклічністю, а лінійністю:

О! Серце мріє вирватись із лона  
тяжкої дійсности, із буднів ґрунту  
в безкрає небо, в соколів околи.  
Тут розсипатися в червоні грона,  
в криваві розірватись букви бунту,  
на землю не вернути вже ніколи  
[1, 42-43].

Логічним в художньому опрацюванні теми смерті є образ землі. “Кожна жменя землі, – пише Христос Яннарас, – це пригорща смерті. Зів’ялі пелюстки троянди, згаслі очі, завмерле палахкотіння граціозної плоти, розплетені кістки птахів, тварин, людей. Неповторність, розчинена завжди в одній і тій же землі, поглинута ненажерною пащею землі, яка чекає на всіх нас. Земля – це смерть, відчутна на дотик. Те, що за межами, – невідчутна надія” [13, 122]. Людина взята з землі, тому й підвладна законам земного тяжіння в житті та після смерті.

З одного боку, земля жахає, а з іншого – притягує, преображуючи материнське лоно. Антонич у вірш *До гордої рослини, цебто до себе самого* послуговується метафорою “груди землі”, чим підкреслює сприйняття землі як матері:

(...) колись, мов пень, подолана  
від тлі,  
покотишся землі на груди сині  
[1, 226].

Отже, повернення в землю – процес настільки органічний, що сприймається поетом як повернення до першовитоків власного буття. Тому у свідомості людей має місце віра в те, що земля вивергає, викидає зі свого лона тих, хто осквернив або її, або вічні закони життя (Юда, Пилат, Каїн).

Смерть – невід’ємний закон буття, однак існує ще один, який вступає зі смертю в поєдинок, – це закон любови. Недарма ж у Пісні пісень сказано, що “любов сильна, як смерть” (П. п. 8, 6). Христос Яннарас, у філософських рефлексіях якого особливе місце займає любов, пише, що кохання преображає буття в життя безкінечне, тому що Бог існує як повнота троїстого любовного *спів-буття* [13, 45]. Найлегше долає межу смерті любов до Бога, у цьому випадку “смерть – це надбання”, адже уможливорює зустріч з Тим, Кого прагне душа. Крім того, “до-сконала любов проганяє геть страх” (1 Йо. 4, 18), натомість дає запевнення, що душа не буде поглинута вічною темрявою, а спочине в долонях Бога, ім’я якого – Любов. У християнському вченні жахає не фізична смерть, а смерть, яку завдає гріх, тому кожен, “хто не любить, той у смерті перебуває” (1 Йо. 3, 14). Отже, людина може стати над смертю лише за допомогою любови. Таким чином, і земне кохан-



ня має потенційні можливості вирости у вічність не лише в духовному, а навіть фізичному рівні, оскільки має шанс залишити потомство, яке буде реальним і справжнім нагадуванням про кохання. Тому ліричний герой Б. І. Антонича вірить, що смерть можна подолати не лише творчістю, а й коханням: “За смерть сильніше лиш кохання” [1, 224] (пор. П. п. 8, 6) або “Мій дім за третьою зорею. В ньому жде мене кохана” [1, 227].

Отже, для Б. І. Антонича, який відійшов у “дім за зорею” у 28 років, задовго передчуваючи свою смерть, тема кінця земного існування є домінуючою і наскрізною. Смерть для поета – жахаюча та притягальна сила водночас, адже він переконаний, що людина, яка здобула досвід смерті, “пізнала з всіх найбільшу таємницю” – таємницю буття. Мистець намагається відшукати шляхи, за допомогою яких можна стати над смертю, часом і забуттям. Це для Богдана Ігоря Антонича – творчість і кохання.

### Bibliography and Notes

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

2. Дюлей М., *Християнські символи: Катехиза та Біблія (I – VI століття)* / Пер. з фр. М. Горішної, Львів: Свічадо 2010, 232 с.

3. Ільницький О., *Медитація смерті: роздуми над п'ятьма віршами Б.-І. Антонича*, [у:] *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії* / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський; Передм. Л. Новиченка, Львів: Каменярь 1989, с. 284–290.

4. Колтакова Н., *Творчість як подолання страху смерті*, [у:] *Літературознавчий збірник*. 2008, № 35–36, Web. 20. 05.2012. <[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/lzb/2008\\_35\\_36/KOLTAKOVA.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/lzb/2008_35_36/KOLTAKOVA.pdf)>.

5. *Молитвослов*, Рим-Торонто: Видавництво ОО. Василян 1990, 1374 с.

6. Неборак В., *Смерть і вічність у поезії Володимира Свідзинського (натурфілософський аспект)*, “Світовид” 1992, № 2 (7), с. 104–112.

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

8. Сковорода Григорій, *Світ ловив мене, та не впіймав*, Харків: Фоліо 2006, 607 с.

9. Стікко М., *Святий Франциск з Асизу* / Пер. з італ. Н. Липки, Жовква: Місіонер 2010, 330 с.

10. Токмань Г., *Мотив смерті у збірці Володимира Свідзинського “Ліричні поезії”* [у:] *Теоретична і дидактична філологія*, 2012, Випуск 13, Web. 03.06.2012. <[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/tidf/2012\\_13/278\\_286.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tidf/2012_13/278_286.pdf)>.

11. Шопэнгауер А., *Сборник произведений*, Минск: Попурри 1999, 464 с.

12. Якубчак Н., *Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича*, [у:] *Наукові записки. Філологічні науки*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2005, Том 48, с. 24–31.

13. Яннарас Христос, *Варіації на тему Пісні Пісень* / Пер. з гр. С. Говоруна, Київ: ДУХ І ЛІТЕРА 2003, 131 с.

**Nataliya Mocherniuk**

**THE DIALOGUE OF ARTS IN THE WORKS  
OF IVAN KRUSHELNYTSKYI**

Precarpathian National University, Ukraine

**Наталія Мочернюк**

**ДІЯЛОГ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ  
ІВАНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО**

*Abstract:* This article is dedicated to the investigation of the poetic works of Ukrainian writer Ivan Krushelnytskyi in connection with his graphic art. The author's stages of creative evolution are traced in these art spheres. The main style tendencies of Krushelnytskyi's works in poetry and arts are determined. Short time creations of Ivan Krushelnytskyi destroyed by Russian communists demonstrate enormous potential of the young artist who has evolved into poetry and graphic aesthetics from Secession to expressionist poetics of ugly and strain. Ability to style "reincarnation" shows a wide range, of creative roles of Krushelnytskyi. And the versatile graphic and poetic heritage by visualizes the processes of mutual stimulation between artistic spheres, which fully revealed his talent.

*Keywords:* poetry, graphic arts, symbolism, Secession, expressionism, Ivan Krushelnytskyi

Культурний розвиток в Західній Україні 1920-30 років вирізняється високою активністю міжмистецьких діялогів, на тлі яких помітно чимало постатей талановитих авторів-універсалістів. Привертає увагу й багатогранна творчість Івана Крушельницького (1905–1934). Про трагічну долю родини Крушельницьких, які переїхали зі Львова у підсоветську Україну, сповнені надій на творчу участь у розбудові нової країни, і були репресовані у сталінське лихоліття, згадується у різних матеріалах. Принагідно звертається увага і

на творчість Івана Крушельницького, однак ретельних студій, на жаль, вкрай мало. Так, мистецьке значення графіки Крушельницького-художника проаналізував Андрій Дорош [5], а найповніше літературознавче осмислення літературної творчості автора належить розвідкам Миколи Ільницького та Валентини Громової [3], [6]. Власне, вже Андрій Дорош слушно поставив питання про необхідність вивчення взаємозв'язків творчості Івана Крушельницького з його образотворчим доробком [5, 6]. Отже, маємо на меті прослідкувати

еволюцію творчості мистця у поезії та графіці, – тих мистецтвах, у яких найяскравіше спалахнув його талант. Йдеться не лише про відстежування тих самих тем і мотивів, а про аналіз стилю і композиції, через які найповніше розкривається структурна спільність видів мистецтв [2, 317].

Вже освітні шляхи Івана Крушельницького свідчать про органічність переплетення в його творчій долі двох мистецьких ліній. Хоча початкової професійної мистецької підготовки він не отримав, все ж не можна вважати, що в мистецтво він прийшов неосвіченим аматором. У Відні він здобув середню освіту, згодом навчався у Віденському університеті і відвідував як вільний слухач Віденську Академію Красних Мистецтв та театральну школу. Потім він перевівся до Карлового університету в Празі, який закінчив у 1926 році, а після повернення до Галичини Крушельницький працював учителем рисунку в приватній українській гімназії у Стрию. Він був одним із організаторів об'єднання мистців лівої організації ЗУМО, редагував "Альманах лівого мистецтва". У 1930 році вийшов його альбом-каталог графічних творів. Отож «мистецька» складова творчої реалізації Крушельницького заслуговує на фахові оцінки. Аналіз мистецьких здобутків Крушельницького, як констатує Андрій Дорош, ускладнюється тим, що з його доробку впродовж десяти років вціліли лише 22 оригінали і 13 світлин: "І все ж, навіть на неповних чотирьох десятках зображень, можна прослідкувати напрями розвитку творчої особистості Крушельницького-графіка" [5, 4]. Дослідник від-

значає еволюцію мистця від естетики сецесії до конструктивізму в галузі графіки.

Не був сталим його шлях і в літературі. До речі, крім поезії, він захоплювався театром, якому віддав багато творчих зусиль та енергії. Крушельницький – автор п'єс *Снір за Мадонну Сільвію, Мури і межі, На скелях, Бурі над Заходом, Біле і червоне, Герої підпілля*. Але літературознавці однастайні: насамперед він поет-лірик. Богдан Рубчак і Богдан Бойчук вважають, що стилістична траєкторія розвитку творчості Крушельницького стартує від імпресіонізму (збірка *Весняна пісня*), фіксується на символізмі (збірка *Юний спокій*) і завершується на домінантах експресіонізму (збірка *Бурі і вікна*) [7, 291–292]. Між появою першої і третьої збірок минуло лише шість років, тому вражає така радикальна зміна стильових векторів у поетиці Крушельницького, "майже цілковита метаморфоза поета *Весняної пісні*", як зазначили вже згадані дослідники [7, 292].

Варто звернути увагу й на ідейно-тематичний переворот художнього мислення мистця: від безжурних легких віршів про природу і кохання – до соціальної і громадянської тематики. Якщо його перша збірка присвячена Гуго фон Гофмансталу і позначена впливом австрійського поета, що сповідував ідею мистецтва заради мистецтва, акцентуючи на згубності для поезії зв'язків з життям чи його наслідування, то пізня творчість – це "пролетарські вірші" 1930-х років, з яких цілком вивітрився дух естетизму. Зв'язки Івана Крушельницького з Гуго фон Гофмансталем за-

слуговують на детальне вивчення. Обоє мистців споріднюють творчі інтенції, а також можливі і життєві паралелі. Так, Крушельницький, як і Гофмансталь, прийшов у літературу дуже молодою людиною. До речі, у його прозових мініатюрах *Розмови з Гофмансталем*, побудованих у формі діалогу учителя з учнем, цікавими є фрагменти, які свідчать, що австрійський письменник спостеріг творчі спроби молодого друга реалізуватися у різних мистецтвах і звертав його увагу на це. Крушельницький зізнається своєму учителеві: “Я не можу запанувати над своїми поривами. Я б’юся у них, і буває часто промарнував увесь день, не в силі віддатися одній праці: мені бракує форми вислову для якогось чуття, враження, натхнення” [9]. *Розмови з Гофмансталем* свідчать про духову спорідненість письменників, відповідність їхніх світовідчуттів і, можливо, творчих темпераментів. Прикметно, що обидва в літературі обрали для себе саме ліричні та драматичні жанри, а також відзначилися літературознавчими статтями та есеїстикою. Крім того, поетичні витоки Гуґо фон Гофманстала також пов’язані з імпресіонізмом. Наставником цього талановитого австрійця, що мав славу декадента й естета, великою мірою відобразилися в поезії першої збірки Івана Крушельницького *Весняна пісня*. Здається, молодий поет добре засвоїв, що “вірш – невагома тканина зі слів” [4, 501], а “сфера поезії – духовість, її стихія – невловимі, безконечно багатозначні, ширяючі між творцем і творінням слова” [4, 504]. Він – весняний поет, що вмело викликає світлі настрої та передчуття.

У цій збірці він найбільш уважний до колористики: вірші сповнені колористичними епітетами, метафорами, що синтезують колір і гру світлотіні. Наприклад, другий вірш диптиху *В годину вечора* – переконлива творча удача поета, що здійснилася завдяки активному введенню кольоративів у кожен строфу поезії: “Червона яблуня доспіла / У мовчанці глухій, літній, / Все листя кров’ю зчервонила, / Свій одяг скинула, зронила, / Як сльози мрій...” [8, 68]. Тому особливо слухним є спостереження Валентини Громової: “У поетичному відтворенні світу, передачі настрою він – вроджений художник; малюнок, акварель – переважаючі засоби художньої виразності; кольорова гама його віршів часто перебирає на себе виразальну функцію ідеї, зокрема, у його перших віршових відгуках на події імперіялістичної війни” [3, 356]. Неповні речення, тире, три крапки підсилюють враження недомовленості й імпресіоністичної “розмитості” поетичних малюнків у виконанні І. Крушельницького. Очевидно, що не лише у графіці, а й у поетичній творчості Івана Крушельницького прослідковуються відгомони і сецесійного стилю, адже символізм і сецесія як одна цілісна культурна формація також практикують делікатні і затуманені, заледве відчутні барви, півтони [11, 36].

Цікавим у цьому зв’язку видалися порівняльні аналогії щодо творчості мистця мистецтвознавців та літературознавців з японською культурою. Так, Андрій Дорош, аналізуючи ранні рисунки Крушельницького, зауважує: “Вони повністю вкладаються у канони стилю сецесії,

якщо не кольористично, то композиційно. Стосовно ж краєвидів графіка, то, звісно, що не все у них було винаходом молодого автора. Знаходимо у них й композиційні вирішення, відомі з гравюр клясиків графіки Японії Андо Хіросіге й Кацусіки Хокусая, але такі паралелі можна зауважити і в композиціях багатьох значно маститіших графіків зі світовим визнанням, аніж у нікому не відомого юнака з Галичини” [5, 4]. Натомість Богдан Рубчак і Богдан Бойчук вдаються до згадки японського “сліду” у поезії першої збірки поета. Завваживши у книжці тіні позованої меланхолії і сліди дуже елегантного декадансу, вони акцентують на нюансах як головній прикметі збірки: “Крушельницький у цій збірці перш за все імпресіоніст, і то імпресіоніст із домішкою якоїсь японської прозорості” [7, 291]. Отож можна констатувати, що початок творчості Івана Крушельницького і в графіці, і в поезії позначений спільними інтенціями.

Друга збірка поета демонструє відхід від малярської “оптики”. Нюанси, півтони, відтінки змінює віршарська риторика, сповнена патосу. Мало який вірш обійшовся без окличного знаку. Як на мене, збірці більше б пасувала назва *Зрілий шал*, а не *Юний спокій*. Дуже багато віршів організовано від “я” ліричного героя, який не надто вирізняється скромністю: “я – добрячий цар”, “я – син богів”, “я – привітний дух любови”, “я – дух великого кохання”, “я – дух великого буття”, “я – дух шляхетного верстання”, “я – муж змагань на шляху життєвім”, “я – ісповідник сил”, “я – велетень – ще вчора боягуз”, “я правлю ходом моїх юних

зір”, “я, наче Бог”, “і буду я той Бог” та інші. Здається, автор поривається до деклямації. Назвати творчою удачею цю книжку автора, на жаль, не можна. У багатьох випадках тут віршова форма лише сугерує поетичний зміст. Друга збірка поета багато серйозніша, під впливом символізму. Рядки тут повні, мужніші, – цікавішими стають і образи. Але пропадає та легкість, та майже жіноча ніжність, що так чарувала у першій збірці”, – таку коротку анотацію на *Юний спокій* подають у антології *Координати* Богдан Бойчук та Богдан Рубчак [7, 292]. Мабуть, літературознавці під цікавішими образами мали на увазі глобальні космічні мотиви, які зауважив і Микола Ільницький [6, 428]. Однак вони, на мою думку, переобтяжені патосом і бравадою самоінтерпретацій. Багато аніконічних віршів, за якими майже не прочитуються візуальні образи. Натомість є надуживання словами “життя”, “дух”, “душа”, “серце”, хоча вони й не додають екзистенційного тону ідейно-художньому організмові збірки. Тож на тлі цих громіздких віршовиливів, у яких возноситься “прамудрість великого духу”, “тисячократна вічність у верхах”, “великі божеські чесноти життя”, “святковість раю”, “велика пісня божеської сили” тощо, щиро і довірливо звучить короткий вірш-колісанка щасливого молодого татуса: “Як мале дівчатко спить, / Розкривається блакить, / Розцвітають зорі-рожі... / Біля нього маг сидить / І чарує сни погожі: / Цить-но, цить!” [10, 46].

Не можна не погодитися із згаданими вище літературознавцями з визначенням символістської домі-

нанти другої збірки. Виразні ознаки цього стильового напрямку відзначає за *Юним спокоєм* і Микола Ільницький, який зіставляє творчу манеру Івана Крушельницького з поезією представників групи “Митуса” – Василя Бобинського та Олеся Бабія [6, 427–428]. Дійсно, прагнення осмислити своє молоде буття виводить лірику Крушельницького з імпресіонізму в символізм, що підтверджується великим набором образів з арсеналу символізму: сон, мрії, “мариння – натхніння”, “срібляста ніч – таємна річ”, “серця струни” та інші. Микола Ільницький нагадує про уроки Гуґо фон Гофмансталя з орієнтацією на легкість вірша, на настроєвість, які засвоїв молодий Крушельницький. Український поет повторив еволюційний шлях Гофмансталя – від імпресіонізму до символізму. Юрій Архипов, автор передмови до найповнішого російського видання творів Гуґо фон Гофмансталя, аналізуючи причетність письменника до символізму, зазначив якісний розрив між окремими творами автора: “від мертвонародженої нудьги до проникливих осяянь” – “такого не було ні в якому іншому поколінні” [1, 7]. Це спостереження повною мірою можна віднести й до творчості нашого поета.

1929 роком датована поема Івана Крушельницького *Радощі життя*, яка вийшла окремою книжкою у Львові. Поема має підзаголовок – “Візії з життєвого шляху людей, що вродилися весняними”, а також присвяту – “Мойому батькові Антонові Крушельницькому 4. VIII. 1928”. Літературознавці переважно обходять цей автобіографічний твір увагою, а між тим поема виділяється щирістю

й органічністю авторського голосу в контексті усієї його творчості. Це твір автологічного характеру, який звеличує гармонію подружнього життя і щастя молодого батьківства. Поема складається з чотирьох частин, кожна з яких зафіксована на конкретній порі року. *Радощі життя* започатковуються власне на весні. Прикметно, що тут знаходимо поодинокі мистецькі інкорпорації, вплетені у ліро-епічну тканину поетичного слова І. Крушельницького, чого, до речі, він не практикував ні в яких інших творах. Так, на початку твору він привертає увагу до полотна Рубенса, яке прикрашає інтер'єр кімнати: “Око спочило скраю на стінці, / В Рубенса барвах втонув мій зір, / Меж любуванню, радості кінців / Довго не ставив божеський твір. / Скільки краси в нім! Тихо, спокійно / В сумерку ранку в прибранні рам / Рубенса «діти» квітнуть розмірно / Й кажуть до мене: «Ти вже не сам!»” [10, 101]. Це важливий нюанс, що увиразнює культурно-естетичне тло життєвих обставин, навіть побуту, автора. Поет постулює важливість у його реальному світі світу мистецького. У його життєвій філософії – це природне й необхідне “двосвіття”. Або пригляньмося до інтер'єру, змальованого на початку другої “літньої” частини поеми: “Тяжко вже ллється сонце злотисте, / Вікна залило, стіни світлиць, / Сипле проміння, снить променисте / На старовинах серед полиць, / Впало на стінку й килим косівський. / Барви килима снять у вогнях, / Сріблом іскриться штилет мисливський, / Що не один вже висміяв жах, / М'які етюди Юрія Вовка / Блиском проміння живлять свій сміх...” [10, 107].

Згадка про етюди Юрія Вовка (своєрідний нульовий екфразис) свідчить про обізнаність з мистецькою творчістю сучасників. Названий мистець – відомий художник-графік, який походив з родини відомого етнографа Хведора Вовка. У 1922 році він переїхав до Праги. Вовк навчався в українській студії плястичного мистецтва у Празі. У час, коли з'являються аналізовані твори І. Крушельницького, він є членом міжнародного ідеологічно-мистецького товариства “Скіти” (1929–1932). Безперечно, Іван Крушельницький як ерудит і людина європейської освіти стежив за мистецькими процесами, тож не лише міг мати “м’які етюди” Юрія Вовка, а й добре знався на його творчості. Вовк здобув визнання як книжковий ілюстратор, портретист. Він працював у техніці пастелі, вуглем і кольоровими олівцями. До речі, Юрій Вовк ілюстрував поетичні збірки ще одного художника, який брався і до поетичного мистецтва, Василя Хмелюка, а також твори Івана Франка, Андрія Кашченка, Богдана Лепкого, оформлював книжки для видавництва “Світ дитини”, “Чайка” (Львів) [12, 121]. У четвертій частині поеми інкорпоровано згадку про ще одного мистця, сучасника поета: “Бюрко, рукопис, юне погруддя – / Різьбу Коверка – скільки вже днів / Їх не торкались, мов на безлюдді, – / Порох їх срібний злегка присів” [10, 121]. Варто нагадати, що Андрій Коверко – обдарований різьбяр у дереві, автор численних робіт для іконостасів, один із найактивніших діячів АНУМ. Міжмистецькі інкорпорації з візуальних мистецтв складають один з інтертекстуальних шарів твору. А є ще й інші імена

з музики, літератури, мистецтвознавства. Таким чином, ця поема особлива на тлі інших поетичних творів автора власне інтертекстом, який відкриває перед читачем справжні сторінки його життя, його життєві вартості – “естета, який живе в країні поезії та мистецтва”, а відтак звучить органічно й правдиво.

Поема *Радощі життя* відокремлює творчість юного поета, сповнену щастя, радості і надій, від наступного етапу, який позначений похмурими, а то й трагічними нотами. Скажімо, якщо зіставити поему *Радощі життя* з поемою *З-над прірви*, що хронологічно йде за нею і також була видана окремою книжкою, то вражає різкий перепад від щастя й гармонії до трагізму й відчаю. Від я-оповіді Крушельницький переходить до третьоособової суб’єктної організації твору, що властива для так званого “всезнаючого” наратора. Однак поет не був всезнаючим, особливо коли йшлося про життя робітництва, тому пересади тут виразні. Вдало означили перехід на позиції писання “для народу” в душі “Плуга” чи “Гарту” автори анотації у антології *Координати*: “Насправді ефект тут навіть гірший: бо коли радянські поети писали про справи, які вони знали й висловлювалися їм органічною формою, – Крушельницький тут художньо наскрізь фальшивий” [7, 292]. Поет тяжіє до розбудови драматизованої художньої форми, що вкотре видає його мислення мистця-драматурга.

Літературознавці не обійшли увагою збірки Івана Крушельницького *Бурі і вікна* (1930) та *Залізна корова* (1932), в яких помітний перехід поета до експресіонізму. Щодо

еволюції у графіці, то, як зазначає Андрій Дорош, “перехід до нових способів образотворчого виразу в Івана Крушельницького відбувався не раптово” [5, 6]. Дійсно, поодинокі конструктивістські *Індустріальні пейзажі* та обкладинки до книжок зустрічаються серед робіт 1920-х років, коли молодий графік переважно вправляється в сецесійних пейзажах і краєвидах. Разом з тим, на думку згаданого вже мистецтвознавця, в окремих графічних аркушах Іван Крушельницький пробує застосувати і мову експресіоністів (“У *Композиції* явно прослідковується вплив манери чесько-німецького рисувальника Альфреда Кубіна” [5, 6]). Справді, серед експресіоністів стилістика саме цього маляра асоціативно відповідає згаданій роботі Крушельницького. Та зазначу, що якщо згадана графічна робота проєктується на Кубіна радше як натяк, то окремі поетичні тексти автора, сповнені концентрованої експресії аж до гротесків, ще виразніше корелюють з манерою згаданого експресіоніста, зображення моторошних фантастичних сновидінь якого виконані нервовими штрихами. До слова, Микола Ільницький вбачає у вірші *Залізна корова* та окремих творах циклу *Війна* саме прояви сюрреалістичної образности, що проступають через алогічність і деструктивність [6, 432].

Оглянемо побіжно твори з поетичної книжки *Бурі і вікна*. Цикл *Настрої вечірньої години* складають вірші, що побудовані як умовна розмова ліричного героя з коханою (окрім останнього вірша *Жаром палають тугі обняття...*). Це інтимна лірика, в якій багато мрій і серця, хоча час-

ті згадки й про розпуку. “У *Сонетах серця* І. Крушельницького зовнішніх обставин майже нема, тут розвиток ліричного сюжету відбувається через призму душі, і коли трапляється якась деталь із “зовнішнього світу”, то вона радше знак опластичнення (як казав І. Франко), душевного стану”, – слушно спостеріг Микола Ільницький [6, 429]. Виразна соціальна тематика вирізняє такі твори, як *Хор передміських дітей*, *Балада про розбиті мрії*, *Блакитна ніч*, *Поєма про різьбаря*. Нові теми ведуть до зростання епічного начала в поезії автора, натомість редукуються дескриптивні фрагменти. Таким чином, поезія твориться за своїми ідеологічними лекалами, без уваги до “малярських” нюансів.

Експресіоністські нахили поета увиразнюються у збірці *Залізна корова*. Остання прижиттєва збірка автора, як і перша, яскраво оприявила поетичний таланти Івана Крушельницького, його постійний творчий пошук і величезний потенціал, який він не зміг розкрити вповні через смерть. Особливо варто відзначити цикл *Війна*, чотирнадцять віршів якого передають жах і трагедію років Першої світової війни. У хронотопі циклу ключову роль відіграє відкритий простір, наділений потенціалом небезпеки: ліс, ярugi, поля, долини, рови, болота. Тут немає дому як захисного простору. Прикметно, що автор ретельно розкладає людське тіло на окремі частини, аж до нутрощів, що загострює фізіологічні нюанси, притаманні поетиці експресіонізму. Так, тіло анатомоване на голову, груди, ноги, руки, пальці, долоні, очі, вуха, ніс, рот, горло, живіт, легені, шлунок,



ребра, череп, мозок та інше, причому окремі партоніми зустрічаються по кілька разів у цих чотирнадцятьох віршах. Все ж найчастіше згадується у Крушельницького серце, що вбирає в себе клубок почуттів і переживань людини, викинутої війною зі звичного плину життя. Підсилює моторошний фон і природа, тло якої часто творять сонце і хмари, однак майже не згадується саме небо, його погідна блакить. До речі, хмари є важливим елементом не лише поетичних пейзажів, а й графічних замальовок автора. Андрій Дорош акцентує на філософському трактуванні теми хмар як “п’ятого океану”, який омиває нашу планету, в графіці Івана Крушельницького, яку пізніше розвинуть у цілих циклах композицій “з життя хмар” Петро Обаль та Зеновій Флінта [5, 6]. Особливо значуща тут і колористика: якщо блакитний (синій) та зелений кольори згадані лише по разі, то чорний колір упевнено домінує, переважаючи усі інші барви (жовтий (золотий), білий, сірий (сивий)). Іноді автор дає кілька згадок чорного в одній строфі, що сприймається органічно та аж ніяк не як пересадне надуживання: “І слина булькнула, мов піна п’яна, / Над чорним джерелом, як мед, густої / нафти, – / І в тузі взори, в чорні шви і чорні гафти / Нашилася німа, глибока рана” (*Рана*) [10, 163]. Червоний колір названий тричі, але часті згадки крові “домальовують” промовисту експресіоністичну картину.

У цьому циклі поет уникнув організації віршів від “я” та умовно-діялогічних форм від другої особи однини (таким є лише один вірш *Перед брамою в касарні*), і це виявилось вдалим структуротвірним

ходом, який дозволив моделювати дескрипцію у найрізноманітніших ракурсах. Так, моторошну картину малює І. Крушельницький у вірші *Труп в окопі*. Вражає натуралізм ретельного до деталей пластичного опису мертвого сусіда: “Звисає впіврозламаний в окіп: / Тут босих ніг пучнявій чорний опух, / Там ніс і рот – роздовбані углиб, / І творчого гниття йде ситий сопух” [10, 164].

Експресіоністська манера увиразнюється й у вірші *Новобранці* за рахунок вже згаданого розкладання особи не названого новобранця на частини та особливостей поетичної граматики: “До крові босі – ноги, / В очах – солоний піт. / Біленькими дорогами – / Сонячний обід. / До серця – руки туги, / На шиї – чийсь рукав” [10, 159]. Так, автор свідомо надуживає еліптичними конструкціями, повністю випускаючи в першій частині вірша предикати, натомість у другій частині він нагромаджує саме дієслова: “Підвівсь, розправив руки / І всім скричав до віч: / – Чи вмерти нам під дуками? / Мерті – наша річ?” [10, 159]. Тому прикінцевий крик викликає асоціації із загальновідомим *Криком* Едварда Мунка. Почасти автор використовує форму інклюзивного “ми”, що ставить його в один ряд з жовнірами в окопах, додаючи переконливості його словам (*Багнети*). Від вірша до вірша циклу надibuємо на чимало вдалих метафор: “у лайці цвяхнув гнів” [10, 158], “паровози лаються задихано” [10, 161], “сива голова дозрілої кульбаби” [10, 163], “тиснемо до серця ми голубиний пострах і дитячий жах” [10, 165] тощо. Цикл вирізняється і строфічним розмаїттям.

Таким чином, короткочасна творчість Івана Крушельницького, що трагічно обірвалася за сталінського режиму, демонструє величезний потенціал молодого мистця, який еволюціонував у поезії і графіці від естетизму сецесії до експресіоністської поетики потворного і надриву. Здатність до стильових “перевтілень” засвідчує широкий діяпозон творчих амплуа Крушельницького, а багатогранна поетична й графічна спадщина автора оприявнює процеси взаємостимулювання між цими мистецькими сферами, у яких найповніше розкрився його талант.

### Bibliography and Notes

1. Архипов Юрий, *Гуго фон Гофмансталь: поезія и життя на рубежі двох віків*, [в:] Гофмансталь Гуго фон, *Избранное*, Москва: Искусство 1995, с. 6–43.
2. Вислоух Северин, *Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв*, [у:] *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 309–321.
3. Громова Валентина, *Іван Крушельницький*, [у:] *Історія української літератури. ХХ століття: У 2 кн.* / Ред. В. Дончик, Київ: Либідь 1993, Кн. 1: *1910–1930-ті роки*, с. 355–361.
4. Гофмансталь Гуго фон, *Поетія и життя*, [в:] *Idem, Избранное*, Москва: Искусство 1995, с. 499–505.
5. Дорош Андрій, *Іван Крушельницький*, [у:] Крушельницький Іван, *Графіка: альбом-каталог*, Львів 2004, с. 3–7.
6. Ільницький Микола, *Весняна пісня в чорному ореолі (Іван Крушельницький)*, [у:] *Idem, На перехрестях віку: у 3 кн.*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2009, Кн. III, с. 416–434.
7. *Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: у 2 томах*, Мюнхен: Сучасність 1969, Т. 1, с. 289–292.
8. Крушельницький Іван, *Весняна пісня (Родавський рукопис)*, Київ-Відень-Львів: Чайка 1924, 125 с.
9. Крушельницький Іван, *Розмови з Гофмансталем, “І”* / Ред. Тарас Возняк, 1997, № 9, Web. 30.01.2012. <<http://www.ji.lviv.ua/n9texts/krusheln.htm>>.
10. Крушельницький Іван, *Поезії*, / Упор. М. Ільницький, Київ: Український письменник 1993, 206 с.
11. Матусяк Агнешка, *Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи»*, “Слово і час” 2008, № 6, с. 35–50.
12. Мудрак Мирослава, *Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945*, Київ: Критика 2008, 175 с.



**Lidiya Prokopovych**

**IMAGE-SYMBOL OF *THE WIND* IN THE POETIC DISCOURSE  
OF YEVHEN MALANIUK**

Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

**Лідія Прокопович**

**ОБРАЗ-СИМВОЛ *ВИТЕР* В ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ  
ЄВГЕНА МАЛАНЮКА**

*Abstract:* The article defined a linguostylistic content of the image-symbol *the wind* as a core unit in the segment of poetic texts Yevhen Malaniuk. The author analyzes the general trends and individual copyright parameters, stylistic and semantic modifications of nomination, especially its contextual surroundings, a number of persistent association-shaped links. There are considered thematic and semantic types of epithet structures that are typical metaphorical models.

Research parameters of associative and imaginative deployment of this category of poetic texts found out the time and idio-style specificity of its expressive-evaluative and axiological development.

*Keywords:* image- symbol, genitive metaphor, epithet, associative and semantic relation, transformation, idiosyle, individual style

Одна з важливих проблем філології XXI ст. лінгвістичне дослідження мови художньої літератури. Сучасна теорія поетичної мови в україністиці має своїм підґрунтям праці М. Довгалевського, О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, які окреслили специфіку поетичного образного слова і словосполучення, виділили художню мову як вид мистецтва, спосіб мислення й пізнання. Мова поетичних текстів, як вважається, найвиразніше виявляє свій асоціативний потенціал на рівні слова – у розгалуженій системі актуалізованих естетичних значень: лексичним одиницям належить вагома роль у створенні образности,

певного стилістичного забарвлення тексту. Цього напрямку досліджень стосуються зокрема праці В. Калашника, Л. Савченко та ін.

Для сучасного етапу розвитку мовознавства характерна посилена увага до семантики. У процесі наукового пізнання семантики художнього тексту важливе значення має вивчення семантики поетичних номінацій. Лексика наближає нас до розуміння мовної особистости письменника. Тому вибір лексики на позначення просторової реалії *вітер* об'єктом дослідження видається цілком умотивованим.

Аналіз мовно-естетичного освоєння номінації *вітер* в мовно-поетич-

ній практиці уже був предметом лінгвістичних досліджень Л. Пустовіт [8],

С. Єрмоленко [3], Л. Кравець [6] та ін. Однак семантико-функціональний аспект дослідження поетичної мови Євгена Маланюка потребує окремого висвітлення, зокрема семантичне наповнення образу-символу *вітер* у поетичному дискурсі автора. При цьому авторська інтерпретація образу-символу *вітер* виявляє невичерпні можливості мови щодо народження нових семантичних відтінків загальнозживаного слова. Водночас створений поетом образ по-різному прочитується і сприймається читачем. «Зміст символу об'єктивно здійснює себе не як наявність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий. Цей зміст, строго кажучи, не можна роз'яснити, звівши до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, співвіднівши його з подальшими символічними зчепленнями...» – слушно зауважує Сергій Аверінцев [1, 378].

Поетичні тексти Є. Маланюка вже були предметом детальних мовознавчих (О. Семенець, О. Синельникова, Т. Терновська, Л. Ставицька, О. Тищенко) і літературознавчих (О. Баган, О. Гольник, С. Гординський, І. Дзюба, Л. Куценко, М. Ільницький, Т. Салига, М. Неврлий, Ю. Шевельов,) студій. Однак немає праці, де було б представлено образ-символ *вітер* у проєкції на мову поетичних текстів Є. Маланюка, продемонстровано закономірності і особливості образно-естетичного й експресивного розвитку текстових реалізаторів цього поняття. Метою цієї статті є проведення структурно-семантичного та функціонально-стилістичного аналізу поетичної номінації *вітер* на основі поетичних текстів Євгена Маланюка, ураховуючи онто-

логічний зміст однойменного поняття.

*Вітер* – одна з найактивніших поетичних лексем в українській поезії ХХ ст., зокрема в поетичній творчості Євгена Маланюка. Це – непростий персоніфікований образ, що властивий глибинним мітологічним уявленням українців, відбитим у народних фразеологізованих сполуках на зразок *шукати вітру в полі, полетіти із вітром, розноситися за вітром і под.* У поезії Євгена Маланюка значення народного фразеологізму трансформуються в оригінальний символ, що збагачує поетичну фразеологію української літературної мови. Як слушно зауважує Володимир Калашник «відходячи від стереотипу, мистець одухотворює матеріальне слово поетичної мови новою ідеєю і тим самим естетично перетворює його» [5, 32].

Для піднесеної поетичної мови Євгена Маланюка є традиційними структури-звертання до стихії вітру. Серед них привертають увагу ремінісценції на зразок: *Співай в простор весни, веселий вітре!* [7, 56] (Тут і далі за виданням творів Є. Маланюка [7] вказуємо тільки сторінки з нього. Усі письмівки мої – Л. П.); *Вій, вітре, вій!* Весна мені готувить / квітки кохань і гук веселих слав [52]; *Грай, вітре, перемогу!* Грай... (292). Прецедентним текстом щодо рядків *Вітре, вітре-вітрило, мій князю преславний...* (298), очевидно, слід вважати *Плач Ярославни*. Варто порівняти також виразніше просторово марковану вокативну формулу *вітре з України*, закріплену у поетичній практиці як мовно-естетичний знак національної культури: *“Вітре з України! Дай мені, принеси мені / Празвук живого слова”* (Іван Світличний). Світлана Єрмоленко

щодо таких слововживань констатує «Контекст *Повій, вітре, на Україну* (Пісня на слова Степана Руданського) [...] безпосередньо зумовлюють вичленування у семантиці назви природної стихії компонента *'спогад про Україну'*» [3, 286].

Спостережено, що мінімальні поетичні контексти зі словом *вітер* представлені субстантивами, в яких актуалізована сема:

- 'звук': Веселий *зук розхристаних вітрів* (50); Знов в *сурми вітру* осінь кличе (83); Крізь *сурми вітру* буревій / Заплаче в простір листопаду (106); Ось широчінь блакитно-сиза / *Морського вітру рівний спів* (293); *Що сурми вітру* хрипко грають (111); Та тепер під *осіннього вітру спів* (156);

- 'час': Лілейні пелюстки долоні розвіє *хижий вітер літ* (55); Це все завіяв *вихор днів* (83); В ворожім серці – *вітер літ* (89). Слід зауважити, що атрибутивні компоненти надзвичайно підвищують образність та емоційну насиченість поетичних рядків.

«Наявність атрибутів при одному або обох компонентах генітивної метафори, – як зауважує Н. Слобода, – не переобтяжує її, не обмежує пластичність такої конструкції» [9, 53].

У відносно нечисленній групі генітивних метафор зі словом *вітер* виокремлюємо конкретні та абстрактні іменники: Не треба мрій! / Уяв і снів не треба! – / Простору хвиль і *подиху вітрів* (85); Під грім гармат, *під вітру подих дикий* / Гула дудонь з-під варварських копит (117); Йду знов назустріч *вітру ночі* (100); У *вітрі серпня* – подув осені (101); Глухого *вітру тропарі* (111); Тільки *вітру остання хвиля* / Погасає на диких полях (238); Вона – скандинавка. В ході її – *вітер фіорду* (257); Над суходолом – сизий

дим юги. Та – часом – *вихор чорної свободи* (292). Такі метафори створюють настроєвість, певний ліризм поезії.

У поетичній мові Євгена Маланюка спостерігаємо функціональне навантаження різноманітних епітетів до слова *вітер*. Одні з них тяжіють до традиційного поетичного слововживання, інші свідчать про зміни в поетичному мовомисленні, про поглиблення психологічного струменя в моделюванні художнього простору. *Словник епітетів* фіксує лексико-семантичну різноманітність означень, що, по-перше, вони характеризують *вітер* у прямому значенні слова – 'потік повітря': а) щодо сили, швидкості, фізичної відчутності, звучання; б) щодо температури, вологості; в) щодо психологічного сприймання; по-друге, *вітер* у переносному значенні – 'зміна в суспільному, соціальному устрої, в настроях, почуттях людей' [10, 268].

В асоціативному лексико-семантичному полі слова символу *вітер* переплітаються і пряме, й переносне значення слова, детерміновані характером його сполучуваності, насамперед сполучуваності з дієсловами й прикметниками.

Епітети-прикметники до ключового слова *вітер* диференціюються за семантикою:

- епітети-прикметники з локальним значенням, з характеристикою напрямку вітру: Всіх згуб земних страсні принади / Страсна краса од сих степів... / та дзвін козацької балади / *Під степового вітру спів* (34); Внизу – прозора велетенська тінь / від хмари, що жене *південний вітер* (175);

- епітети-прикметники, що дають часову характеристику вітрові: Брязкіт

зброї. *Досвітній вітер* / Поле бою (33); В *раннім вітрі* лопотали стязі (33); *Весняний вітер* віє листям ржавим (80); І тільки вітер *полудневий* дише / Й від подиху колишуться шпилі (249);

- епітети-прикметники, що позначають фізичні характеристики вітру: *Теплий* вітер пестить і гріє (52); А *пекучий* вітер розвіяв сором (56); А з степу – вітер, *теплий вітер* (57); Там під *теплим вітром* ніжно рипіли оливки (237).

Деякі з епітетних словосполучень тяжіють до індивідуально-авторських слововживань, інші виявляють особливості поетичної традиції в літературній мові: Говорили могили, співали *козацькі вітри* (46); Над гаванню – блакить і дим, / *Варязький вітер*, подих моря... (298).

«Розмежування, з одного боку, епітетних словосполучень, що передають психологічне сприйняття, а з другого – індивідуально-авторських слововживань досить умовне, оскільки в основі індивідуальних епітетів так само лежать особливості сприйняття, психологічні враження, що зумовлюють семантичний зсув: атрибут суб'єкта переноситься на об'єкт, природній стихії надається ознака кольору, фізичних характеристик людини, птаха тощо» – С. Єрмоленко [2, 279]. І знов *веселий* вітер п'є / Сей легкий дух землі (48); Під хорал *сонценосних вітрів* (86); *Широкий вітер* лине злотом хвиль (184); *Веселий* вітер з серця здує / Давно спорохнявільний біль (108); *Легкий вітер* торкнеться крилом (112); Ось *пристрасний старозавітний* вітер (55); Цілий день тебе пестив *шалений* вітер (190).

Особливу увагу звертаємо на позитивну настроєвість таких *означень*. Однак, в інших поетичних контекстах

увиразнюється негати́вна характеристика номінації вітру: Гей поки б'ється в хвилях злив/ *Доби сієї лютий вітер* (65); *Дикий вітер* та чорний степ (197).

Важливу роль в індивідуальній репрезентації образу *вітер* відіграють колірні епітети. Вони засвідчують асоціювання семантики й символіки кольору з гамою психічних і психологічних станів ліричного суб'єкта. У текстах Євгена Маланюка маркером самотності, покинутості, непоправної втрати, відірваності від батьківщини слугує кольороназва *чорний*, пор. ...*чорний вітер* дме з півночі (114); Золота, синя барва увиразнює позитивну настроєвість: *Бились бурі золоті і сині* (125).

Поетична мова Є. Маланюка багата різноманітними епітетними словосполученнями зі словом *вітер*, які виявляють тенденцію до багатозначності, врешті до символізації: Наприклад, прикметникові означення *вітер - древній, впертий, безмірний, широкоперсий, невтішний, веселий, чорний, весняний* – пов'язані з історіософськими роздумами автора про долю України, втіленими в семантиці, актуалізованої автором у різних текстах, загальнономовної публіцистичної метафори, пор: доба *історичних вітрів і злив* (93); Крізь *історії чорний вітер* (103); Знов на Богдановій ді-дизні / *Історії свистять вітри* (127); *вітри історії* розсіють / Готичні сутіні століть (127); І віє *вітер історичний*: / Він знов не чує і не зна (133); Усіх пропекло / *Революції вітром гарячим* (156); *Історія – вітрами над простором* (162); *Історію вогненным вітром гнало* (211); *Вітри історії дзижчали* / В гучних віках не раз, не два (222); На вітровім безкраю/ *Сурмою/ Вітер* /

*Історії, / В просторах / Дзвенять мечі* (225); *Де вітер літ ненатлим гудом / Історію на шмаття рвав* (258).

Висока частотність метафоризації *вітру* у віршованих текстах Є. Маланюка, з одного боку, спричинена суспільними подіями, а з іншого, художньо-естетичними тенденціями тих років. Леся Ставицька зазначає: «Емотивний ореол драматизму супроводжує *вітер* при включенні його в тему революції, громадянської війни, саме в аспекті естетики настрою, що його викликають відповідні події. Але за умов, коли редукуються оцінні семи, а на перший план виступає динамічна ознака, а отже компоненти – ‘неспокійний час’, ‘бурхливі події’, то актуалізується символічне значення слова *вітер* – соціально-історична характеристика епохи» [11, 36].

Символізацію слова *вітер*, *буря*, *ураган* спостережно в поетичних текстах, де ці образи виконують не тільки роль суб'єкта, а об'єкта і засобу певної дії: *Недорізаним звірем – вітер / Проридає в страшний простор* (36); *Конем татарським рветься вітер* (66); *А ти гориш... Палає вітром серпень* (69); *А кобзарем – Херсонський вітер* (71); *А між нами простір – ураганом* (137); *Пустеля віддалі лягла / вітрами вічної розлуки* (137); *Мов на бандурі велетенській грає / Співучим вітром припонтійський степ* (140); *Блакитним вітром даль під гомоном висот / Свистить ураганом безкрай / На хижім на дикім роздоллі* (187); *І б'ється кров в блакитних венах, як птах під вітром весняним* (252); *Ось вони набрякли бурями і потемніли гнівом* (297); *А тут жаха – набряклий вітром обрії* (32).

Пізнання і самопізнання людини – це один із «вічних» мотивів поетичної творчості. У цій царині Є.

Маланюк віднаходить власну нішу індивідуального мововияву. Особливо помітні екзистенційні мотиви, тобто зосередження ліричного суб'єкта на собі, на власних відчуттях і переживаннях. Прискіпливу художню увагу привертає обставина місця, виражена генітивною метафорою: *Життя біжить непобориме / Під ураганом лютих злив* (38).

Метафоричні вислови зі словом *вітер* різнопланові, адже вони сформувалися не тільки на основі світогляду автора, а й під впливом суспільно-політичних та літературних процесів певного періоду. Для метафоричного стуктурування образу *вітер* автор використовує елементи концептосфери *людина*. На позначення сильного вітру Євген Маланюк задіює зображальні можливості й експресію дієслів. Насамперед, це:

- дієслова звучання: *співали, регоче, кликали, рида, просурмив, співа, свистить гуде, виє: співали весняні вітри* (47); *А межі нас – регоче вітер* (56); *Даремно кликали вітри* (62); *...І вітер знов рида* (69); *Що просурмив останній вітер / Майбутнім, незнайомим дням* (139); *Голодний вітер жалісно свистить* (187); *А вітер вічний, вітер юний / співа про звабу далини* (242); *Та буря сурмить* (259); *Гудуть вітри*. *Гримить верховина, / Немов вогонь, що тьму перетина* (289); *А вітер з Балтику гуде* (296). *І вітер виє в щоглах, що риплять* (299); *Північний вітер пустокою гуде* (301);

- дієслова, що означають активну дію і пересування у просторі: *І по синіх степах дикий вітер повіяв прима-ру* (47); *Над могилою віятиме вітер* (50); *Повіє вітер з Понту* (174); *І вітер віятиме парко / І клетотитиме Дніпро* (223); *А над степом вітер віє* (27); *Зі*

сходу надходили бурі, / Гуділи, рвучкі вихори (239); *Все вітер віє (над степом – завше вітер)* (250); *Плине вітер крізь села, сади* (268); *І згубний вітер рзізує верхи* (291).

Активно послуговується майстер слова засобами персоніфікації, одухотворюючи вітер, який подібно до людини: *пестить, заводить, чеше, рвав, напина, пружить, спалював, несе, грає, залоскотав, зітхає*: Як *пестить вітер віі!* (96); *Панахиду вітер заводить* (143); *І чорний пар – сумна самотня латка, / І бур'яни замерзлий вітер чеше* (144); *Де вітер рвав... / там тишина німа* (158); *У вітах і стеблах така напруга. Так пристрасно їх вітер напина* (189); *І вітер пружить безнадійні віти* (217); *Тяглась нескінченна Сахара / та вітер спалював лихий* (228); *Марш Полеглих, марш Мертвих? То співи їх вітер / несе* (265); *Та й буйно грає вітер на Говерлі* (288); *Нордвест залоскотав аорту* (294); *Зітхає український вітер* (302).

Антропоморфізація вітру має давню традицію, корені якої сягають мітологічного світогляду та біблійних джерел. Вітер у слов'янській міфології та фольклорі уявлявся як 'дихання божества'. Індоевропейське \**dhousos*\* – 'дихання (живої істоти)', 'видихання, випускання повітря', 'запах' (пор. *важкий дух*) за А. Журавльовим було первинним, тільки згодом з'явилося значення 'вітер' як розширення сфери вживання за рахунок його проєкції на метеорологічне явище. «Цей семантичний момент простежується у досить відчутній до цього часу метафоричності і нетавтологічності «поетичних» висловів типу «дихання вітру» [4, 273]. Водночас учений допустив можливість і реальність «зворотного процесу», що реалізовано у Є. Мала-

нюка: *Крізь теплу тьму тхнув вітер з дальних піль* (247); *Перший вітер дихне – і Твоя широчінь в очах* (264).

Архетипні метафоричні моделі, в яких закодована пам'ять етносу, увійшли у свідомість поета з мовою та культурою. У процесі мовотворчості мистець часто трансформує усталений поетичний зміст метафори мітологічного походження відповідно до нового контексту і власних творчих намірів. Так, у метафорі Євгена Маланюка *І не вирватись, не згоріти – / Древній обрій ревню стиска, / Синьоокий стрибожий вітер – / Мов комонна стать козака, крім архетипного семантичного інваріанта, висловлена тужлива думка про майбутнє України, а в ширшому контексті – усвідомлення зумовленості трагічної долі України.*

«За особливостями метафоричного структурування образу *вітер* можна визначити ціннісно-сміслові орієнтири, як окремого мистця так і певної епохи» – слушно зауважує Лариса Кравець [6, 273].

Слово *вітер* входить в асоціативний ряд однорідних членів з конкретними та абстрактними іменниками: *Отак навк: кав'ярня, вітер, / Асфальт, гіркий самотній вірш* (38); *...що буде степ, руїна, вітер* (44); *Невже ж буде потім сонце й вітер, / Прозорі простори в даліні* (50); *Тепер, коли кругом руїни і вітер, / Я припадаю знов до твоїх ніг* (119); *Просторінь та вітер / Все поглинають* (176); *Так пустельно, так порожньо і лунко / Тільки – вітер та самота* (178); *Навколо лиш вітер та поле* (187); *Що липень цей, цей вітер, дощ, і ніч / Для нас вже не повернуться ніколи* (24); *Отвором даль. Стени та вітер* (283).

Для поета стихія вітру ніколи не була абстрактним знаком ідеї, він



завжди намагався конкретизувати улюблений образ. Зокрема, це показово засвідчує семантичний розвиток зв'язків аналізованого образу в ракурсі накладання полів «вітер», «степ», «руїна», «поле».

Спостереження за функціонуванням поетичного образу серединного простору *вітер* у поезії Євгена Маланюка дає підстави зробити висновок про мовний механізм естетизації слова *вітер*, зумовлений: розширенням сполучуваності іменника *вітер* як із дієсловами, так із прикметниками; активізацією метонімічно утворених художніх означень, зокрема формування групи епітетів кольористичної семантики; психологічним сприйняттям дії природної стихії *вітру*. Глибокі історичні конотації, апеляції до культурного досвіду реципієнта закладені в авторських епітетах *степовий, пристрасний старозавітний, шалений, козацький, древній, впертий, безмірний, широкоперсий, невтішний, веселий, чорний, весняний* і пов'язані з історіософськими роздумами автора.

Конкретне функціонування іменника *вітер* у поетичних текстах Євгена Маланюка пов'язане з вербалізацією понять «час», «спогад», «сум», які належать до стрижневих понять поетичного мовомислення. За всіма характеристиками саме таким культурологічним репрезентантом національної мовної картини світу в її індивідуально-авторському сегменті поетичної мови можна вважати образ-символ *вітер*. Образ *вітру* набув широкої узагальненості, став містким виразником духу, бурхливих епохальних подій у суспільстві. Справді, семантичні глибини закладені в поетичному слові. Під пером умілого майстра, наче грань кристала, сві-

титься то один, то інший обертон словесного образу.

## Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергей, *Символ в искусстве*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 378–379.
2. Ермоленко Світлана, *Нариси з української словесності*, Київ: Довіра 1999, 431 с.
3. Ермоленко Світлана, *Мовно-естетичні знаки української культури*, Київ: Інститут української мови НАН України 2009, 352с.
4. Журавльев А. К., *Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»*, Москва: Индрик 2005, 1005 с.
5. Калашник Володимир, *Мова поезії і картина світу* [у:] *Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць / Ред. Л. Лисиченко*, Харків 2003, Вип. 10, С. 162–167.
6. Кравець Лариса, *Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.*, Київ: Академія 2012, 409 с.
7. Маланюк Євген, *Поезії*, Львів 1992, 686 с.
8. Пустовіт Любов, *Словник української поезії другої половини ХХ століття: (семантико-функціональний аспект): автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.02.01. "Українська мова"*, Київ 1993, 36 с.
9. Слобода Наталія, *Синтаксис поетичної метафори*, Дніпропетровськ: Національний гірничий університет 2011, 136 с.
10. *Словник епітетів української мови* / Ред. С. Ермоленко, Київ: Довіра 1998, 431 с.
11. Ставицька Леся, *Естетика слова в українській поезії 10-30 рр. ХХ ст.*, Київ: Правда Ярославичів 2000, 154 с.
12. *Сучасний словник іншомовних слів*, Харків 2008, 688 с.

**Tetiana Yarovenko**

**КИРОВОГРАДСЬКА ШКОЛА ЄВГЕНА МАЛАНЮКА: ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА І ЇЇ СУЧАСНІСТЬ**

Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

**Тетяна Яровенко**

**КИРОВОГРАДСЬКА ШКОЛА МАЛАНЮКОЗНАВСТВА:  
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

*Abstract:* The article is a summary of scientific achievements of Kirovohrad literary school representatives L. Kutsenko and O. Holnyk in the context of domestic and diaspora scholar investigations and their contribution to the study of E. Malanyuk's biography and literary heritage. Attention is focused on biographical and comparative research approaches of the artist's creative works.

Despite the seemingly pervasive analysis of poetry, prose and literary-critical heritage of E. Malanyuk investigated by Ukrainian and foreign scholars, the problem of studying the creative works of the poet remains pertinent for a number of reasons. Topicality is determined by a rather objective reasons: E. Malanyuk's literary heritage is supplemented by works that have not been published so far in the domestic literature and, therefore, could not find full reflection in scholarly observation.

*Keywords:* Yevhen Malanyuk biographism, elitism, eschatology, historiography, the concept, the mentality, mysticism, mythology, myth, poetics, reconstruction

Незважаючи на, здавалося б, всеохопний аналіз поетичної, прозової та літературно-критичної спадщини Євгена Маланюка, проведений науковцями зарубіжжя та України, проблема вивчення творчого доробку поета залишається актуальною через низку причин. Актуальність обумовлюється цілком об'єктивними чинниками: маланюкознавство поповнюється працями автора, які не були опубліковані до цього часу в Україні і, відповідно, не знайшли повноцінного відбиття в науковій обсервації.

На початок 1991 року в Україні формуються дослідницькі стратегії і завдання маланюкознавства: реконструкція життєвого і творчого шляху Є. Маланюка, формування уявлення про його особистість; дослідження націософії та історіософії мистця на матеріалі поетичного доробку: поняття «філософії чину», апокаліптичність художнього мислення, інвективність, державотворча тема і стратегія; літературознавчий аналіз на засадах компаративістики та ін.

Відповідно науковим напрямкам дослідження творчої поста-

ті Є. Маланюка формуються й наукові осередки маланюкознавства – наукові школи: **львівська** (Т. Салига (перший упорядник творів Є. Маланюка) та М. Ільницький); **київська** (про неї варто говорити умовно, тому що дослідники тотально досліджували певну естетичну проблему, а Є. Маланюк потрапляв у коло її репрезентантів як дослідницький матеріал) та **кіровоградська**. Тому метою нашої студії є стислий огляд процесу становлення та розвитку маланюкознавства зусиллями вчених малої батьківщини Євгена Маланюка, насамперед Леоніда Куценка та Оксани Гольник.

Вже минуло майже чверть століття, відколи в українському материковому літературознавстві з'явилася велична постава поета, культуролога, публіциста Євгена Маланюка. Все розпочалося з пам'ятної публікації статті Мікулаша Неврлого, присвяченої співцеві степової Еллади, з промовистою назвою *Євген Маланюк: Воскресіння* [22, 6-7]. Саме цього року до рук кіровоградського літературознавця Леоніда Куценка потрапила книжечка поезій Євгена Маланюка, привезена із США і подарована йому братом, яка (містично!) відкрилася на рядках, де промайнули рідні назви: А десь Вона – не знаю чим! – живе: / Архангород, Синюха, Скаліве, / Торговиця... І над розлогим степом / Таке ясне херсонське наше небо...

Так далекий Нью-Йорк обізвався Леонідові Куценкові топонімами місцин, містечок, річок і річечок його малої батьківщини. З цього першого знайомства розпочалася майже п'ятнадцятирічна “маланюкіяна” вченого, результатом якої

стали реконструкція материкового (доемігрантський період) життєпису мистця, дослідження його “європейських життєвих шляхів”, зрештою – був описаний американський період життя й творчості Є. Маланюка. Наполегливі дослідницькі пошуки дали плідний зажинок: *Боян Степової Еллади* [9], *“Євангеліє чужих піль...”*: *Подорож до двох вигнанців* [23], *“Ні, вже ніколи не покаюсь”* [10], *“Так розчахнулось дерево родини...”*: *(Штрихи до сімейної драми Маланюків. Листи поета до сина)* [11], *Невичерпальність* [20], *“Як перший пелюсток весни”* (інтимна лірика Є. Маланюка) [12], *Євген Маланюк: дорогами втрат і сподівань* [15], *Крицеве слово: Літературний портрет Євгена Маланюка* [16], *Князь духу: Статті про життя і творчість Євгена Маланюка* [17], *“І спомину непроминуча кара...”* [18], *“І вічність на каміннях Праги”* [19], численні журнальні публікації. Своєрідним підсумком Куценківської “маланюкіяни” є монографічна праця *Dominius Маланюк: тло і постать* [13], а вже по смерті вченого побачили світ упорядковані ним *Нотатники Євгена Маланюка* [21].

Для послідовності й чіткості викладу необхідно зробити посутню заувагу. Мова про оригінальність наукового підходу Л. Куценка, який полягає в тому, що, окрім глибинного вивчення мегатексту письменника, літературознавець взяв за основу методологічні практики портретування важливих для розвитку нації особистостей самого Є. Маланюка. Необхідно наголосити, що обрання такого шляху не було легким: вихований на советських соцреа-

лістичних канонах, за якими індивідуальність конче формувалася суспільством, вчений мав досягнути і прийняти засадничий концепт маланюківської історіософії – особистість створює суспільство, здійснюючи його поступ, а не навпаки. Звідси логічно виникає питання елітарності як визначальної риси талановитої людини – елітарності, що, в свою чергу, має подвійний вияв: показовий або зовнішній та внутрішній, генетично успадкований та усвідомлено набутий. Щодо першого Маланюкові неодноразово закидали сучасники, наприклад, Володимир Державин – про “любов поета ставати в позу провидця” [4], Богдан Бойчук – з відтінком іронії у Відбронзованому портреті [2, 387] або Юрій Шевельов – непослідовно і з роздратуванням, що було влучно опоновано Володимиром Базилевським: “...Якщо життя й творчість поета – суцільна гра, то це вже життя і творчість, а не гра. Такий парадокс Маланюка, і з цим своїм парадоксом він був розділом в історії української поезії, культури, духовости” [1, 42].

Стосовно другого вияву, і в діяспорній, і в материковій історіографії на сьогодні залишається беззаперечним факт втілення в особі й творчості Є. Маланюка ідеї елітарності мислення і світосприйняття, як невід’ємних складових формативного чинника нації – “здорової” націєцентричної і патріотично налаштованої еліти.

У чому ж сутність авторської методології Л. Куценка? Насамперед маємо наголосити, що у стратегії вивчення творчості Є. Маланюка провідними були пошуковий

і накопичувальний етапи дослідницької діяльності (краєзнавча школа М. Смоленчука), які мали реалізувати завдання реконструкції біографії письменника у тісному взаємозв’язку із соціально-культурними та політичними зрушеннями доби.

Спробуємо штрихово проілюструвати означені дефініції з елементом полеміки на сучасному рівні досліджень. Так, за Л. Куценком, формування національної художньо-естетичної сутності Є. Маланюка базувалося “на трьох китах”: генетично-родовій пам’яті (геополітичне місценародження та суспільна верства предків), від якої логічно постає родинне оточення й виховання (фольклорна традиція, аматорський театр, музика) та інтелектуальна й культурно-артистична аура Єлисаветграда (освіта, лектура, театральномистецьке життя тощо) (тут і далі письмівка наша – Т. Я.).

Перша складова за своєю суттю є підмурівком, або праосновою двох наступних. Від першої книги Л. Куценка (*Боян степової Еллади*) зі змінами й доповненнями або для суттєвих обґрунтувань в наступних аж до академічного *Dominus Маланюк: тло і постать* розділи, присвячені історичній минувшині “геокультурної полоси” (Є. Маланюк), займають авангардові місця для з’ясування «феномену порубіжжя» в його історичній ретроспективі. Базуючи свої висновки на вислідах теорії К. Г. Юнга про феномен расової пам’яті, геополітичних, природно-географічних та культурно-історичних обставинах життя, що стали форматом архетипу мешканців покордоння від героїчної доби аж до

прикрого уособлення малоросійства й знайшли своє відлуння у доробку мистця, літературознавець проектує їх власне й на долю і творчість Є. Маланюка.

Безумовно, узагальнення Леоніда Куценка не викликають заперечень, проте необхідно висловити окремі сумніви щодо протиріч, які впливають з обґрунтування Євгеном Маланюком витоків “римськості і варязтва” у його творчості посередництвом мови номінативно провінції Риму, напівдикої Дакії: “Мати мого батька походила з місцевості, де перед віками осідали римські засланці. Зрідка говорила вона мовою, що крізь стерті й поламані речення її тьмяним лиском проступала бронза Риму. Вона важко запала в дитячу душу. Звідціль – “варязство”, органічна ненависть до варварів і номадів, гостре відчуття скитійства й антику в історії нашого степу. І жадоба римськості, що рахманну плоть пливкого чорнозему затисне в панцир держави” [13, 22-23].

Наші сумніви викликані, поперше, суперечністю у наданні Є. Маланюком переваги окраїні імперії, яка, по суті, ніколи не втілювала ідей і традицій Риму, маючи статус його провінції хіба-що в якості місця для заслання інакодумців (Овідія, наприклад) та й, окрім того, свого часу підлягала Туреччині й була почасти васалом Росії, перед народами Європи, які заселяли територію власне Римської імперії. А по-друге, залишається фактом загальновідоме індіферентне ставлення письменника до своєї національної приналежності допоки не настав час “обудження” і його родова чотирьохнаціональна лінія (поляки, молдова-

ни, українці, серби) не вибухла українською національною свідомістю. Реконструюючи біографію Є. Маланюка в пост’єлісаветградський період, Л. Куценко звертає увагу на відсутність зацікавлення юного архангородця «проблемами власної національної ідентичності» – навпаки, майбутній поет прагнув «якнайшвидше позбутися провінційності та скоріше почуватися громадянином імперії», щоб «реалізуватися в житті». Разом з тим вчений наголошує на важливості названого періоду “для дослідження еволюції та становлення мистця, зокрема, для з’ясування «зовнішніх» і «внутрішніх» обставин національного самоусвідомлення Є. Маланюка як визначального фактора становлення його творчої особистості” [7, 81-83] – тобто «обудження» національної свідомості мистця. До того часу “римська бронза” всією державною системою етнотрансформаційних процесів “працювала” на скіпетр Санкт-Петербурга.

Цитовані вище рядки писалися не гімназистом Євгеном Маланюком, але майже 40-річним поетом-історіософом (*Земна Мадонна* побачила світ у Львові 1934 р.). Тому звернення Є. Маланюка до “римськості” й “варязтва”, на наш погляд, не було наслідком “колективного несвідомого” (К. Г. Юнг), яке крізь призму молдавської мови тьмяно виявило римську бронзу, а проявом усвідомлення імперської суті агресивного Північного сусіда (Третього Риму). І те усвідомлення базувалося не на “стертих і поламаніх реченнях”, а на ґрунтовному вивченні європейської і національної історії та культури від найдавніших часів, і було ви-

кристалізоване жорстокою дійсністю Визвольних змагань за українську державність (у такому ракурсі більш зрозумілою стає і пильна увага письменника до Софоклової Антігони, адже колізія драми має два ідейних спрямування, які не могли не цікавити Є. Маланюка, – боротьба родових (неписаних) законів із законами державними (писаними) і протистояння старовинних традицій (Антігона) новітній тиранії (Креонт), що безумовно проєктувалося мистцем і на сучасну йому Україну).

Таким чином, Л. Куценко ставить перед собою завдання реконструювати життєвий і творчий шлях Є. Маланюка, побачити динаміку формування його світогляду, окреслити фактори, які на нього вплинули: родина, сім'я, традиції, родинна драма (смерть матері), яка стала поштовхом до творення трагічного образу жінки у ліриці поета; Єлисаветград, навчання в ЄЗРУ – як інтелектуальна й мистецька основи формування особистості Є. Маланюка (освітність, знання європейської культури та історії, зокрема Античності, обширна лектура, захоплення театром тощо); кохання Є. Маланюка (пошук стосунків з О. Юзковою), що безпосередньо зв'язано з ліричним струменем поетичного доробку; перші проби пера російською мовою (реконструкція з архіву); армія та війни (формування національної самосвідомості); еміграція – драма вояка, яка народжує мислителя і поета (перші публіцистичні та поетичні дебюти); вплив Д. Донцова на кристалізацію історіософської та націософської позицій Є. Маланюка (питання взаємовпливів і співпраці їй досі остаточно не вирішене); пере-

бування в мистецькому колі та поза ним (утверджується думка про індивідуалізм Є. Маланюка) тощо.

Дані здобуваються літературознавцем у подорожах до Варшави, Чехії, а також завдяки особистому знайомству із сином поета Богданом Маланюком. Робота у зарубіжних архівах окреслює нові напрямки обсервації життя і творчості мистця, серед яких насамперед виділяємо головні: дослідження еміграційного кола спілкування; реконструкція європейського періоду творчості поета, її типологічні та генетичні зв'язки із доробком Й.-С. Махара і Ю. Тувіма; опрацювання теорії націософії (компаративний аналіз: чехи / українці, поляки / українці) – фактично Л. Куценко іде шляхом самого Є. Маланюка, який, зіставляючи українську ментальність із ментальністю інших слов'янських «колонізованих» народів, приходив до невтішних висновків щодо української національної ущербності; розробка теми історичних взаємин України, Польщі та Чехії як європейських культурних центрів. Американський період життя і творчості Є. Маланюка Л. Куценко висвітлює після поїздки до Нью-Йорка і роботи в архівах Української Вільної Академії Наук [14,195-216].

Працю доктора філологічних наук (доктора габілітованого), професора, людини, яка першою на теренах материкової України комплексно дослідила творчість поета-вигнанця, здійснивши, по суті, науковий подвиг, гідно оцінив Тарас Салига: “Представляти нам світлого і великого, але понівеченого і сплюндрованого советським режимом Є. Маланюка міг тільки одержимий

духом української героїчної історії Льюїса Куценко. Ми багато що починали робити з ним «першими». Та стільки, як зробив він у відродженні маланюкознавства, не зумів ніхто інший. Це ми мусимо знати і маємо берегти. Я завжди стоятиму у поклони перед Леонідовою пам'яттю» [25, 4].

А колега Л. Куценка літературознавець Л. Зубак образно окреслила його наукове життя: «У всьому написаному ним бачиться він сам. Навіть назви книг видаються символічними стосовно нього самого. Адже чи не найхарактернішою рисою його земного буття була Невичерпальність, а найбільш підходящим іменням – Боян Степової Еллади. Він так само, як і герой однієї з його книг М. Чирський, уособлюється з Дон Кіхотом і є представником «народу самосійних дітей». Його Постать яскраво вирізняється на Тлі українського життя кінця ХХ – початку ХХІ століття і є взірцем для цілого покоління філологів, готових послужитися Рідному Слову і своїй землі» [25, 39-42].

Ученими Кіровоградщини також здійснено значний внесок у розвиток материкового маланюкознавства, що засвідчує факт проведення першої Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка (травень 1997 р.). У зорганізованому зусиллями кіровоградців Л. Куценка, Г. Клочека, В. Марка науковому форумі взяли участь представники практично всіх регіонів України [5] і вчені зарубіжжя: Ю. Барабаш (Росія), З. Ульбрехт та І. Качуровський (Німеччина) [див. 6, 86-89; 27-29; 88-96], Ю. Войчишин (Канада), М. Не-

врий (Словаччина), А. Моравкова (Чехія), А. Зельвак (Польща) [див. 7, 12-20; 38-52; 53-55; 56-60].

У свою чергу літературознавці степової Еллади представляють розмаїття напрямків вивчення спадщини видатного краянину, про що говорять назви бодай кількох досліджень: *Українство як етноментальний та духовний феномен у світлі історіософської та художньої думки Євгена Маланюка* [6, 86-87] (С. Барабаш); *Українська ідея у контексті творчості Євгена Маланюка* [6, 98-101] (Г. Бондаренко); *Про методологію літературознавчої есеїстики Євгена Маланюка* [7, 24-30], *Князь духа і мислі* [8, 68-89] (Г. Клочек); *Тропи зі складником “золото”, “золотий” у поетичному світі Є. Маланюка (В. Марко)* [7, 31-37]; *Іван Мазепа в історичній публіцистиці Євгена Маланюка* [24, 291-299] (В. Панченко) та ін.

Та все ж саме Леонід Куценко, фактично, став основоположником материкового маланюкознавства. Про це свідчить навіть той промовистий і сумний факт, що після відходу вченого у небуття 2006 року, в українському літературознавстві настав «штиль» у вивченні постаті й художнього доробку Є. Маланюка. Звичайно, маємо спорадичні публікації, в яких згадується мистець як представник «вісниківства» (дрогобицька та львівська літературознавчі школи), проте такого масиву науково вагомої інформації, що виходила з-під пера Леоніда Куценка уже немає.

Своєрідною спробою подолати цей маланюкознавчий “колапс” стала монографія *Міт у художньому світі Євгена Маланюка* [3] Оксани

Гольник – учениці й послідовниці Леоніда Куценка. Витоками названого дослідження слугувало багаторічне (ще із студентських часів) вивчення авторкою поетики античного світу, так щедро представленій в ліриці та есеїстиці Євгена Маланюка.

Світ Античності був органічною складовою світогляду мистця і мислителя, його концепти стали основою для поетової індивідуально авторської картини світу, а символічні образи, переосмислені і сповнені нових оригінальних смислів, – виразниками авторської аксіологічної системи, своєрідними категоріями мислення. Багатство образів, запозичених Є. Маланюком із античної культури, може конкурувати по вагомості і частотності звернення поета до них хіба що з образами, мотивами і сюжетами біблійного характеру.

Ці особливості унікального художнього світу Є. Маланюка наштовхнули О. Гольник на думку про мітопоетичний характер лірики мистця й обумовили її звернення до проблеми вивчення художньої трансформації мітологічних мотивів, образів, сюжетів у творчості поета-земляка. Результат наукових спостережень авторки – численні наукові розвідки і дисертаційна праця, що стали основою майбутньої монографії. У центрі наукових роздумів дослідниці знаходиться авторська картина світу, зіткана із традиційних мітологічних мотивів і сюжетів (космогонічного, апокаліптичного та есхатологічного), втілених через систему мітопоетичних образів, знаків та символів. Загалом у ґрунтовному дослідженні *Міт у художньому світі Євгена Маланюка* вченою:

- здійснена спроба проаналізувати поетичний доробок Є. Маланюка завдяки прийомам і підходам мітокритики. В основу студії покладена теорія мітів А. Лосева, Н. Фрая, Дж. Фрейзера та української мітокритики В. Антофійчук, А. Нямцу, О. Турган.

- досліджено особливості втілення і функціонування мітологом у художньому світі Є. Маланюка (вода, вогонь, світ, світове дерево та ін., трікстер (диявол), Богородиця), генезу мітологічних мотивів та мітологічних сюжетів і образів у поезіях мистця, шляхи їх авторської трансформації;

- обґрунтована теза про містицизм як складову світогляду поета, яка детермінувала потужний мітологічний компонент його художньої системи;

- виявлено, що найбільш художньо реалізованими і трансформованими є біблійні мотиви і сюжети, що впливало зі світоглядної специфіки мистця (джерело – християнський містицизм з потужним поганським (язичницьким – за О. Гольник) ключем;

- висунута і обґрунтована теза про вагомість біблійних сюжетів і мотивів для ідентифікації, оцінки та визначення наслідків подій сьогодення у художньому світі Є. Маланюка. Вперше описано поетові молитви, досліджена їхня поетикальність;

- сформована теза про “музичність” поезії Є. Маланюка як на рівні образному, так і формальному.

- простежено мітологічне підґрунтя музичності (гармонійності) як світоглядної і поетикальної особливості поетичного доробку, до-



сліджені її витoki і коріння; проаналізовано трансформацію мітологічних концептів “гармонійність”, “музичність” в есеїстичній та поетичній практиці мистця.

- осмислено витoki й досліджено генезу та ідейно-образну реалізацію катастрофізму мислення Є. Маланюка (діалектика апокаліптичного та есхатологічного мотивів).

Праця О. Гольник містить цінні спостереженнями за інтертекстуальними перегуками лірики Є. Маланюка та творчості представників російської поезії “срібного віку” (Н. Гумільова, А. Блока, А. Белого та ін.), французьких символістів, чеських і польських сучасників “імператора залізних строф”. Уперше було здійснене системне осмислення так званих “творчих діалогів”, “творчих полемік” Є. Маланюка із М. Гоголем, М. Хвильовим, П. Тичиною, що були реалізовані не тільки у площині есеїстичних і публіцистичних роздумів автора, але й мали поетичне “відлуння” у поезиці його творів. Тож ця монографія є одним із наукових наближень до Є. Маланюка-лірика. Історія її визрівання й появи разом із тим ще раз нагадує про видатного вченого-маланюкознавця – Леоніда Куценка.

Загалом науково-пошукова робота кіровоградських учених полягала як у минулому, так і залишається завданням на сьогодні у встановленні головних ідейно-естетичних доміант мистецько-культурологічної концепції Є. Маланюка; з’ясуванні провідних принципів та прийомів осмислення літературних явищ мистцем; висвітленні оригінальності поетичного, літературно-критичного доробку поета-істо-

ріософа на тлі аналогічних явищ у підсоветській Україні та близькому авторові емігрантському середовищі. Отож, «маланюкіяна» триває....

## Bibliography and Notes

1. Базилевський Володимир, *Холодний душ історії: Есеї, статті*, Київ: Ярославів Вал 2008, 673 с.

2. Бойчук Богдан, *Відбронзований портрет Євгена Маланюка* [у:] Маланюк Євген, *Земна мадонна*, Братислава 1991.

3. Гольник Оксана, *Міф у художньому світі Євгена Маланюка*, Кіровоград: Імекс-ЛТД 2013, 218 с.

4. Державин Володимир, *Поет своєї епохи, “Український самостійник”*, Мюнхен 1952, № 13.

5. *Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія*. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка: У 3-х ч., Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет 1997, Ч. I, 108 с.

6. *Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія*. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка: У 3-х ч., Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет 1998, Ч. II, 112 с.

7. *Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія*. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка: У 3-х ч., Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет 1998, Ч. III, 64 с.

8. Клочек Григорій, *Князь духа і мислі, “Кур’єр Кривбасу”* 1997, № 4, с. 68-89.

9. Куценко Леонід, *Боян степової Еллади*, Кіровоград: “Вечірня газета” 1993, 56 с.

10. Куценко Леонід, *“Ні, вже ніколи не покаюся...”: (Євген Маланюк: історія ісходу)*, Кіровоград 1997, 111 с.

11. Куценко Леонід, *“Так розчахнулось дерево родини...”: (Штрихи до сімей-*

ної драми Маланюків. Листи поета до сина), Кіровоград 1997, 27 с.

12. Куценко Леонід, "Як перший пелюсток весни...": Інтимна лірика Є. Маланюка. Три обраниці поетової музи, Кіровоград 2000, 39 с.

13. Куценко Леонід, *Dominus Маланюк: тло і постать*, Кіровоград: Центрально-Українське видавництво 2001, 264 с.

14. Куценко Леонід, *Нью-Йорк Євгена Маланюка*, "Кур'єр Кривбасу" 2001, № 141, с. 195-216.

15. Куценко Леонід, *Євген Маланюк: дорогами втрат і сподівань*, Кіровоград: Центрально-Українське видавництво 2002, 83 с.

16. Куценко Леонід, *Крицеве слово: Літературний портрет Євгена Маланюка*, Київ: Веселка 2003, 21 с.

17. Куценко Леонід, *Князь духу: Статті про життя і творчість Євгена Маланюка*, Кіровоград 2003, 182 с.

18. Куценко Леонід, "І спомину непромину ча кара...": *Євген Маланюк: подорожі Україною (1926-1943)*, Кіровоград: Спадщина 2006, 71 с.

19. Куценко Леонід, "І вічність на каміннях Праги...": *Біографічні нариси*, Кіровоград: Імекс-ЛТД 2006, 287 с.

20. Маланюк Євген, *Невичерпальність: Поезії, статті*, Київ: Веселка 1997, 317 с.

21. Маланюк Євген, *Нотатники (1936-1968)*, Київ: Темпора 2008, 336 с.

22. Неврлий Мікулаш, *Євген Маланюк: Воскресіння*, "Україна" 1989, № 47, с. 6-7.

23. Панченко Володимир, Куценко Леонід, "Євангеліє чужих піль...": *Подорож до двох вигнанців*, Кіровоград: Народне слово 1996, 60 с.

24. Панченко Володимир, *Іван Мазепа в історичній публіцистиці Євгена Маланюка [у:] Наукові записки, Серія: Філологічні науки (літературознавство)*, Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка 1998, с. 291-299.

25. "Я обрав свій шлях...": *Леонід Куценко у спогадах, листах, пам'яті / Оdesa*: Астроспринт 2012, 334 с.



**Olexandr Wesselenyi**

**THE NOVELS *TODIR SOKIR* BY HALYNA ZHURBA  
AND *THE FIRST LOVE* BY ZOSYM DONCHUK  
THROUGH THE PRISM OF PLAGIARISM PHENOMENON**

Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Ukraine

**Олександр Вешелені**

**ТОДІР СОКІР ГАЛИНИ ЖУРБИ  
ТА ПЕРША ЛЮБОВ ЗОСИМА ДОНЧУКА  
КРІЗЬ ПРИЗМУ ЯВИЩА ПЛАГІЯТУ**

*Abstract:* The article discusses the intertextual connections between the novels *Todir Sokir* by Halyna Zhurba and *The first love* by Zosym Donchuk through the prism of plagiarism. The author researches the publishing history of these two texts in the 1960's. The comparative analysis has revealed the mutual borrowings from each other and the modifications of the primary intention due to the extratextual factors.

*Keywords:* plagiarism, borrowings, emigration literature, H. Zhurba, Z. Donchuk, the modification of the author's intention, textual criticism

Літературознавство, окрім суто теоретичних понять, оперує також і практичними термінами, що окреслюють літературний процес та взаємовідносини між письменниками. Часто “навкололітературні” явища можуть не тільки доповнювати фактологічний матеріал історії, а й слугувати додатковим засобом герменевтичного та компаративного аналізу творів красного письменства. До таких явищ, здатних змінити сприйняття творів або його окремих частин, належить і плагіят.

В українській науці плагіят здебільшого досліджувався як юридичне поняття (зокрема, в оглядовій статті

І. Романової [12]) і розглядався виключно у сфері медіатекстів (О. Штефан [19], Л. Кузнецова [9]) та наукових праць, натомість як літературний феномен він досі не був об'єктом вивчення. Визначення “плагіяту” можна знайти в *Літературознавчій енциклопедії*, де, зокрема, вказано, що це “зумисне привласнення авторства чужого твору літератури, малярства, науки тощо загалом або його частини без зазначення джерела” [10, 220]. Практичне втілення цього явища в історії української літератури дотепер було висвітлене лише у вигляді науково-популярних статей. Так, С. Цалик у статті *Як Марко Вовчок “літератур-*

них негрів” наймала пише про відоме привласнення Марією Маркович перекладів казок Г. Х. Андерсена, здійснених іншими перекладачами [17, 58]. Однак в цьому випадку йдеться не про оригінальний твір, тож немає змоги встановити, що і як було “вкрадено” і трансформовано плагіатором. Той-таки С. Цалик на основі спогадів Д. Гуменної та архівних матеріалів доводить, що сюжет *Загибелі ескадри* насправді належав працівникам Київської кінофабрики А. Кордюму та В. Охременку, натомість на Всесоюзний конкурс п’єс був поданий О. Корнійчуком як одноосібним автором [16, 128-130].

Очевидно, що факти або ж припущення щодо можливості плагіату мали місце в українській літературі неодноразово (поезії Михайла Старицького, повість *Кадри* Івана Микитенка, п’єса *Дон-Кіхот із Еттенгайма* Ярослава Галана, роман *Поза межами болю* Осипа Турянського), але найчастіше вони були лише закидами від письменників та критиків з ворожих ідеологічних чи естетичних таборів. Нерідко це був прояв неприязні між двома письменниками, як це було, скажімо, у випадку зі звинуваченнями Галини Журби Зосима Дончука щодо крадіжки сюжету її *Тодора Соко́ра*. Аналіз цих текстів дає змогу вписати цей інцидент в історію еміграційної літератури, а також відшукати нові шари для прочитання та інтерпретації романів.

У післямові до журнальної публікації *Тодора Соко́ра* Галина Журба подає передісторію задуму свого роману-трилогії: “Ідея і задум *Тодора Соко́ра* постали у мене в острівській в’язниці зимою 1928-9 рр. Писати його почала я в Здолбунові, майже

воднораз із *Зорі світ заповідають*, що вийшла у Львові 1933 р. Тоді у Львові написала я більшу частину й *Тодора Соко́ра*, розгорнувши ширше задуману в Острозі тему. [...] Він залишився незакінчений і під час перипетій 1939-40 років загинув разом з іншими рукописами моїми й мого покійного чоловіка. Щойно у Регенсбурзі, в Німеччині, 1948-50 рр., я почала відтворювати його наново” [5, 24]. Усі ці роки, пишучи паралельно інші твори, письменниця розповідала про *Тодора Соко́ра* своїм знайомим. Так само про неї дізнався і З. Дончук, котрий кілька років здавав помешкання в своєму будинку Г. Журбі, маючи на перших порах дружні взаємини з нею. У версії Г. Журби, у розмові з ним вона сказала приблизно наступне: “*Тодора Соко́ра* я ще мушу написати конче, бо це моя “ідея фікс” – сказала. (Пишу звичайно свої речі роками). – А якщо помру, не здійснивши цього, то по моїй смерті (письмівка авторки – О. В.) можете використати цей сюжет”, – додала жартома, на мить не допускаючи такої можливості” [5, 24]. Натомість сам З. Дончук наполягав на тому, що “вона розповіла мені сюжет ненаписаного твору, з тим, щоб я його використав у своїй творчості, бо вона вже не має сили використати сама, тому, що працює над романом *Хата на узлісі*” [3,149]. Згадана розмова, за свідченням Г. Журби, відбулася приблизно у 1955 чи 1956 році. Вже незабаром численні побутові та творчі конфлікти між ними призвели до того, що Г. Журба у 1960 р. виїхала з помешкання З. Дончука, і нібито в процесі цього загубила чернетку *Тодора Соко́ра*, написану в таборах ДР в Німеччині. “Тому, що я мала вже нову його редакцію, переписану в новому зошиті, я

за ним не побивалася”, – писала письменниця [5, 25].

Після появи у 1962 р. нового роману З. Дончука під назвою *Перша любов* Г. Журба почала друкувати в журналі *Київ* фрагменти першої частини *Тодора Сокора*, додавши до них авторську післямову з обвинуваченням у “сплягіванні” її роману. З. Дончук після цього зізнався тільки в тому, що “розпочинаючи свій роман *Перша любов* я [...] використав деякі цікаві епізоди з почутого від п. Журби. Використав, як використовую все почуте чи бачене будь-де” [3, 149].

Протягом 1963 р. було надруковано приблизно третину першого тому *Тодора Сокора*, включно до того епізоду, де головна героїня Єринка повертається з Одеси після невдалих пошуків свого коханого. Беручи до уваги тільки ці фрагменти, кожен читач міг ствердити, що значна частина написаного З. Дончуком збігається з сюжетом *Тодора Сокора*. Тогочасні критики писали також, що “Галина Журба визначається чіткішим і глибшим кресленням характерів та основнішим знанням життя подільської польської шляхти під царською Росією” [2, 145]. Додамо, що в роки активного спілкування Г. Журба консультувала З. Дончука з історії та реалій дореволюційної епохи, натомість З. Дончук вводив її в советський контекст, якого письменниця вже не застала, емігрувавши на польську Волинь у 1920 р. [1, 96].

Така, на перший погляд, явна крадіжка сколихнула тогочасні письменницькі кола, почалася неприхована війна, на відголоски якої можна натрапити і в приватному листуванні письменників, і в матеріялах сатиричного журналу *Лис Микита*, і навіть у факті розсилання провокаційних листів від

імені співредактора *Канадійського Фармера* Івана Овечка. Вогню до всього додало і взаємне карикатурування у художніх творах: спершу Г. Журба у *Тодорові Сокорі* вивела риси З. Дончука в образі пройдисвіта Мойси Квача, на що З. Дончук уже в 1964 р. змалював письменницю в образі головної антагоністки автобіографічного роману *Будинок 1313* Кекелі, а на додачу вплив у розмову персонажів критику “старої бабці” Г. Журби.

Оскільки і Г. Журба, і З. Дончук були серед засновників Об’єднання українських письменників “Слово”, їхнє протистояння постійно потрапляло у фокус голови “Слова” Г. Костюка. Існувала загроза того, що відновиться неприємна МУРівська традиція погрожувати виходом з об’єднання через особисті причини, а оскільки Г. Журба мала більший авторитет серед письменників, ніж З. Дончук, її гучний вихід погано вплинув би на і так хистку “мирність” “Слова”. За спогадами В. Біляйва, у 1969 р. на засіданні президії “Слова” З. Дончука було позбавлено членства в організації [1, 96]. Натомість у приватному листуванні з автором цієї статті М. Тарнавська пише, що на цих зборах, що проходили в будинку О. Тарнавського у Філядельфії, “Дончука не “виключили”, але примусили на вимогу Журби до “добровільної” резигнації із членства в “Слові”. Це був чи не єдиний подібний випадок в історії ОУП “Слово”.

Варто також зазначити, що у 60-х рр. ХХ ст. Г. Журба натякала і У. Самчукові на те, що він писав трилогію *Волинь* на матеріялі роману *Зорі світ заповідають*. “Наша чудова сеньорка Журба, – пише У. Самчук у листі до Г. Костюка, – [...] пробує підказати думку, що *Волинь* я написав під “впли-

вом” якоїсь її книжки, яку я (признаюсь грішний) не читав і не бачив до цього часу. Не дурно вона одного разу обізвала мене «гадом» [13, 5]. Про цю схожість свого часу писав рецензент першого тому *Волині* Олександр Мох у журналі “Дзвони” (1934, № 8-9, с. 408-411), не оминула її увагою і дослідниця творчости Г. Журби Г. Сокол, присвятивши цьому питанню цілий розділ у своїй дисертації. Вона доходить висновку, що типологічна близькість художнього мислення двох авторів “зумовлена перш за все генетичними чинниками, зокрема закоріненістю в етнопсихологію, а також спільною націєтверджувальною та державницькою риторикою” [14, 105]. Отже, якою б мірою не були схожі два романи, їхнє зіставлення допомагає відшукати як безпосередні, так і опосередковані зв’язки між ними і розширити рецептивні параметри творів.

Маючи на сьогодні тексти роману *Перша любов* і першого тому *Тодора Соко́ра* (інші два залишилися в чернетках та рукописах), можемо реконструювати процес взаємовпливів, внаслідок яких постали видані твори.

Структурно два романи відрізняються. *Перша любов* – це історія наймички Наталки та її сина Богдана, причому їхні дві історії взаємоперетікають і становлять половину роману кожна. Поєднані вони мотивом “першої любові”, яку кожен із героїв пізнає в юності. На думку І. Овечка, така композиція тяжіє до дзеркального обрамлення: *Перша любов* починається [...] коханням, а кінчається любов’ю. А посередині – боротьба, боротьба і ще раз боротьба. Перше кохання дівчини. Боротьба за життя, за місце під сонцем на землі. І знову боротьба сина – за життя, а потім і за

волю України. Любов і – на закінчення – знову перше кохання молодого й національно свідомого українця” [11, 153]. На першій сторінці З. Дончук помістив своєрідний “міні-трактат” про любов і її різновиди, серед яких “найбільш буряна, палка, з жаром серця, вогнем душі, гаряча й полум’яна любов, від якої згорають і розум і норми поведінки” [4, 5].

Роман *Тодір Сокір. Т. 1.* є першою частиною трилогії і носить підзаголовок *Єринка*. Власне, у цій частині про самого Тодора читач дізнається небагато, адже у фіналі твору йому всього лише три роки. Прихований символізм цього образу полягає в тому, що хлопчик народжений на межі двох століть та двох епох, перша з яких доживає свого кінця, а друга пробивається у вигляді політичних та соціальних змін у Російській імперії. Чи не тому авторка називає свій твір романом “на тлі історії” і відводить так багато місця розмовам поміщиків про розклад світових сил. При ближчому знайомстві перший том трилогії скоріше оповідає не про наймичку Єринку і її прагнення заснувати повноцінну родину, а про трагічну постать Бенедикта Сологуба, заможного лікаря польського походження, що уособлює “далекий світ” дореволюційного Поділля. На думку О. Тарнавського, “Сологуб – це тип хлопмана більше із сантименту, як з політичних переконань” [15, 138]. Саме його психологія розкрита найширше і найдокладніше, персонажна сфера роману, попри початковий акцент на долі Єринки, вибудована саме навколо цього героя та тієї “ілюзії родини” [15, 140], яку створює панський двір. Доктор Сологуб, по суті, є організуючою постаттю усього художнього світу твору, тож ця

частина трилогії скоріше б мала носити його ім'я, або ж, для більшої точності, прізвисько "Губсало".

Обоє авторів вирішують подати в зачині сцену раптового народження малого хлопчика під час прання на кладці. Про цю раптовість у випадку роману *Перша любов* критик І. Овечко пише, що "читач не був приготовлений, народження прийшло зненацька, ніби й сама Наталка не знала й не розуміла, що з нею робиться" [11, 154-155]. Однак, якщо порівнювати з описаним у Г. Журби аналогічним епізодом, то в останньої народження проходить ще більш спонтанно: "Ніби хтось розсік її усю пополювині. Млість ударила в голову, в груди. Присіла на кладці та в цю-ж мить прошиб її несусвітній біль і враз стало легко. Вхопила руками щось тепле, ворухке та вогке, що лежало на кладці, між її коління. – Дитина..." [6, 7-8]. Попри те, що стиль З. Дончука в цілому є більш багатослівним і орнаментальним, його опис появи на світ дитини і переживання матері передані більш правдиво та емоційно.

Розглядаючи зачин з погляду композиції творів, можна помітити, що подані після появи на світ Богдана передумови, тобто кохання покоївки й візника, у З. Дончука мають форму спогаду героїні, натомість Г. Журба після хрестин маленького Тодора перериває лінійну оповідь і повертається на третину романного тексту у минуле, наповнюючи його безліччю деталей, які виглядали б органічнішими, якби стояли за хронологією подій. Безперечно, авторка майстерно справилася з логікою викладу усіх сюжетних ліній та передісторій, однак читача протягом усього роману не покидає відчуття того, що важливі

для розуміння мотивації героїв деталі повідомляються із затримкою (молодість Бенедикта Сологуба, історія Мокрини та Антипа). Можна з упевненістю стверджувати, що письменниця по-різному комбінувала вставні оповіді, адже, скажімо, передісторію Мойси Квача вона розбила на кілька частин по всьому тексту, хоча в журнальній публікації 1963 р. вони були з'єднані і були ширшими, аніж у книжковому виданні 1967 р.

В обох романах підозра щодо батьківства новонародженого спершу падає на пана, однак тільки в Г. Журби це стає об'єктом наклепу, вчиненого ключницею Шиманською. Власне, у *Першій любові* відсутні такі виражені антагоністичні постаті, як Полюня Шиманська чи Мойса Квач, їхню роль щодо проникнення в життя пана хіба що формально заступають тітка пана Яся та його майбутня наречена Зося, однак вони не проявляють такого ставлення до Наталки, як Полюня та Мойса до Єринки.

Історія любови у *Першому коханні* подана, як уже зазначалося, у формі спогаду, що займає лише кілька сторінок. У цій ідилічній картині під Новий рік Наталка знайомиться з візником пана Бронського Тодором (цікаво, що у З. Дончука так звати саме батька, а не сина). Так само, як і в Г. Журби, Наталка приносить візникові гостинця, доки той чекає за своїм паном. Чи то через недогляд, чи то навмисне, З. Дончук припускається неточности: спершу Наталка бере з собою "недопиту пляшку вина" [4, 30], але вже незабаром Тодір наливає "з пляшки в чарку горілку" [4, 31]. Тоді як візник Керельо в Г. Журби і отримує, і наливає саме горілку.

У характері Кереля вчувається більше донжуанства, аніж у дончуковому Тодорі: він довго не представляється Єринці, возить її на бричці і пригортає до себе, згодом бере з собою в Тульчин на ярмарок. Сцени їхнього єднання, “містер’ї кохання” написані в Г. Журби двічі, спершу у сцені під берестами, а згодом під яблунею: “Обхопив палко її невелику струнку постать у свої сильні, пружкі обійми. Цілу її обтулив собою. Єринка тільки заплющила очі і їй здалося, що це знов несуть їх коні. [...] Невидна, щедра й могутня рука простягла до них чашу п’яного солодкого вина: пийте!.. І вони пили” [6, 35]. У З. Дончука перше кохання відбулося в ту саму новорічну ніч, а друге – під час зливи, коли Тодір примчав до Наталки і заскочив до неї в хату. В цілому діалоги між ними не такі розлогі, як в Г. Журби, та й сама постать Тодора виглядає напівпримарною і вихоплена лише зі свідомості самої Наталки.

Трагічне розставання закоханих і обіцянка чекати одне одного до завершення служби у флоті розвивається в романах по-різному. Та і в одному, і в другому випадку героїня не витримує цього чекання і після отриманого від коханого листа подається до Одеси. Єринка робить це без відома Сологуба, Наталка ж просить дозвіл у пана Яся. Для обох них дорога до великого міста стає серйозним життєвим випробуванням, однак у Єринки воно спричинює відторгнення своєю метушнею та розпустою, а в Наталки скоріше викликає інтерес. Таким чином Г. Журба хоче показати величезну прірву між міським і сільським життям, а З. Дончук, навпаки, намагається наблизити свою героїню до таких незвичних раніше реалій, як море, вулиці та фаєтон. Зрештою, ні одна з них не знаходить в Одесі матроса. Саме цим фрагментом завершилася публікація *Тодора Соко́ра* у журналі *Київ*, і будь-які збіги в подальшому розвитку подій двох романів у книжкових виданнях зникають.

Не можна з упевненістю сказати, чи змінювала Г. Журба текст *Тодора Соко́ра*, аби він набував більшої схожості з *Першою любов’ю* З. Дончука, однак опублікований у 1967 р. перший том зазнав чимало змін у порівнянні з варіантом 1961 р. чи журнальною публікацією 1963 р. У ньому, зокрема, було вилучено і змінено деякі фрагменти, які були в журнальному варіанті тексту (зокрема, детальна характеристика другорядного персонажа Гапки Козій [7, 12]). Окрім того, велика частина епізодів за участю Мойси Квача були видозмінені і розширені додатковими деталями, аби вбудувати в нього риси ненависного авторці З. Дончука. Сама Г. Журба відверто зізнавалася В. Біляйву, що “Дончук був прототипом одного з найнегативніших персонажів – Мойси Квача” [1, 96]. Таким чином, цей образ у тексті міг з’явитися не раніше 1960 р., коли, власне, і змінилися стосунки двох письменників. Через це, скажімо, І. Коровицький відзначає, що “Мойсі з його “поганою гидливою гримасою” приділено у *Тодорові Соко́рі* забагато місця” [8, 11].

Відверті алюзії на З. Дончука поступають передусім у тих описах та діалогах, де згадуються літературні “здобутки” Мойси: “Того свого *Зотя Пройду* написав раз-два, не надумуючись. Просто списав усі свої темні походеньки. [...] Ніхто не здогадується, що Зоть Пройда, жулик, пройдисвіт, “на всі руки майстер” – це він сам.



Тому йому й удався” [6, 102]. Цією характеристикою Г. Журба оцінює найвідомішу та найуспішнішу повість З. Дончука *Гнат Кіндратович* (1957) – історію про експедитора-крутія, написану на основі власного досвіду роботи на плодовому заводі у 1930-х рр. Однак письменниця на цьому не зупиняється і додає сюди насмішку і над тими, хто схвально відгукувався про сатиричну повість З. Дончука: “Найбільш реготав сам Мойса та дві його сердечні приятельки: ключниця Шиманська, Полюня, як він її ласкаво називав із вдячності за її “добрість” до нього, та Гапія Козій, його “духова” посестра та сваха” [6, 104]. Цей фрагмент, а також розлогіший опис Гапчиної творчості у журнальному варіанті повісти спонукають читача до дешифрування цього збірного гротескного образу, через який авторка намагалася ще більше покепкувати над З. Дончуком і його рецензентами.

Вершиною інтеграції “плягіятного” скандалу в текст роману слід вважати прикінцеву сварку Мойси та доктора Сологуба, в якій останній недвозначно викриває численні огріхи та недоліки реально існуючого роману З. Дончука *Перша любов*, трансформованого в тексті у *Грішне кохання*: “Ось і це твоє [...] *Грішне кохання*. [...] Це ж видно зразу. Задум зовсім не твій. Ти залюбки шпортаєшся в бруді; винохуєш, вигадуєш всілякі вонливі теми, любиєшся в цьому. [...] І де ти виріскав такого польського “магната” в “кришталевих залах”, що зветься “пан Стась”? Ось ти жениш цього свого “пана Стася”, з панею Касею (прізвищ чомусь у них нема), такою-ж аристократкою як і він. Гості – самі польські пани, аристократья, – п’ють на честь молодят і ревуть у цих “кришталевих”

залах кацапсько-візницьке “горька”! (цей епізод у З. Дончука навмисне спотворений для досягнення ефекту відторгнення – О. В.) [...] Чисто, як на твоєму власному весіллі, в якихось Дмитрушках біля Гуманя (З. Дончук також народився у Дмитрушках – О. В.)” [6, 320-321]. Ці, а також інші критичні випадки (справедливі лише частково) авторка подає у тональності агресивного повчання і таврування Мойси (читай – З. Дончука) як здешевленого письменника “для папуасів”. Дивно тільки, чому, говорячи про “плягіят”, доктор Сологуб ні разу не уточнює, звідки ж вкрадено сюжет і чий твір було спотворено Мойсою.

Отже, з огляду на усі наведені фактори, можемо констатувати значний вплив двох текстів (чи трьох – якщо брати до уваги первинний задум *Тодора Соко́ра*, або навіть чотирьох – якщо додати сюди ще журнальні фрагменти) одне на одного, як в площині запозичення (адже плагіятом це важко назвати через розбіжність у стилістиці та значне розходження у розвитку сюжету після третини обох романів), так і вбудовування тексту в текст (у випадку художнього обігрування *Першої любові* З. Дончука у першому томі *Тодора Соко́ра*). До того ж, маючи на меті викрити свого “немилого” колегу, Г. Журба цілком могла видозмінити певні епізоди та деталі для ще більшої схожості двох творів (саме такою метою помаркована перша третина роману, що виходила спершу у журналі “Київ”). Досі важко встановити, чи брав З. Дончук якісь фрагменти тільки з розповідей Г. Журби, чи “списував” з начерків, роздобутих під час виїзду письменниці з його помешкання. Скоріше за все, мав місце перший варіант, який, звісно

ж, не додає чести письменникові. Та все ж мусимо наголосити, що в плані “оригінальності” текст Г. Журби так само не може сприйматися як втілення лише первинного, або ж вдосконаленого авторського задуму, оскільки в ньому встановлено такий незвичний інтертекстуальний зв'язок, як “реакція на плагіат”. У перспективі подальше зіставлення творів та їхніх варіантів, а також долучення рукописів другого та третього томів *Тодора Сокура* можуть значно розширити їхній інтертекстуальний, контекстуальний та герменевтичний аналіз. До того ж, існує можливість хоча б частково реконструювати задум трилогії Г. Журби шляхом “трансплантації” сюжетних ліній *Першої любові* З. Дончука, котрі можуть дати приблизне уявлення про долю Тодора Сокура поза першим томом. Наразі ж продовжує бути актуальним зауваження Г. Черинь про те, що “обидві версії цікаві, а чия була справді *Любов* – колись нам покаже історія” [18, 151].

### Bibliography and Notes

1. Біляїв В., *“На неокраїні крилі...”*, Донецьк: Східний видавничий дім 2003, 348 с.
2. В.М.Л., *Нова добра повість*, [у:] *Праця і нагорода*, Філядельфія: “Власна хата” 1973, с. 142-145.
3. Дончук Зосим, *Лист до Дмитра Бучинського*, у:] *Праця і нагорода*, Філядельфія: “Власна хата” 1973, с. 149-150.
4. Дончук Зосим, *Перша любов*, Філядельфія 1962, 264 с.
5. Журба Галина, *Від авторки*, “Київ”, Філядельфія 1963, Ч. 1-2, с. 24-25.
6. Журба Галина, *Тодір Сокір*, Т.1, Нью-Йорк 1967, 336 с.
7. Журба Галина, *Тодір Сокір* (продовження), “Київ”, Філядельфія 1963, Ч. 3-4, с. 1-31.
8. К-ий [Коровицький] Іван, *Таємна сила буття: Галина Журба*, “Сучасність” 1979, № 9, с. 3-15.
9. Кузнецова О., *Плагіат в Інтернет-ЗМІ України: правове регулювання*, “Інтелектуальна власність” 2004, № 3, с. 16-19.
10. *Літературознавча енциклопедія: у 2 томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Т. 2, Київ: Академія 2007, 622 с.
11. Овечко Іван, *Любов, кохання й боротьба. Жмуток думок про З. Дончука і його “Першу любов”*, [у:] *Праця і нагорода*, Філядельфія: “Власна хата” 1973, с. 153-157.
12. Романова І., *Явище плагіату: історія та сьогодення*, “Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право” 2012, № 3, с. 267-272.
13. Самчук Улас, *Листи до Григорія Костюка з 1965-67 років*, [у:] *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту Літератури Національної Академії наук України*, Ф. 195, Од. зб. 576, 12 арк.
14. Сокол Г., *Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.01.*, Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаніка 2010, 211 арк.
15. Тарнавський Остап, *Українська родина (у творчості Галини Журби)*, [у:] *Альманах Українського Народнього Союзу*, Торонто 1980, с. 133-148.
16. Цалик С., Селігей П., *Таємниці письменницьких шухляд*, Київ: Наш час 2010, 352 с.
17. Цалик С., *Як Марко Вовчок “літературних негрів” наймала*, “Країна” 2011, № 27 (15 липня), с. 58.
18. Черинь Ганна, *Останні десять літ*, [у:] *Праця і нагорода*, Філядельфія: “Власна хата” 1973, с. 151.
19. Штефан О., *Плагіат: поняття, ознаки, відповідальність*, “Теорія і практика інтелектуальної власності” 2001, № 6, с. 17-25.

Lidiya Kavun

**THE IRONY AS AN ARTISTIC FORM OF THINKING  
IN THE PROSE OF 20<sup>IES</sup> (20<sup>th</sup> CENTURY)**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Лідія Кавун

**ІРОНІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ФОРМА МИСЛЕННЯ  
У ПРОЗОВОМУ ТЕКСТІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* Updating of irony, its intensity in fiction of 20<sup>ies</sup> is natural phenomenon that is connected with general tendency of separating from definitive assessments of contemporary Ukrainian reality, escape into subtle wordplay. In prose text of modern culture the irony performed not only traditionally entertaining and satirical and comic functions, also it was form of artistic thinking. It inspired modification of components of text structure, ambiguity of language and the multiplicity of perspectives of creation reception. The article studies the irony as an artistic form of thinking in the Ukrainian prose of the 20<sup>ies</sup> (20<sup>th</sup> century), in particular in Mike Johansen's novel *The Journey of Dr. Leonardo...* Analyzing the text, the author concludes that irony takes effect of philosophical generalization, transforming from a means of depicting the reality into an artistic form of viewing and interpreting the phenomena of life.

*Keywords:* Mike Johansen, irony, trope, comicality

Іронія належить до фундаментальних механізмів семантичних трансформацій у тексті. Загалом поняття "іронія" виступає у літературі, критиці й теорії літератури у двох основних значеннях, кожне з яких так чи інакше стає панівним (перехрещуючись у той же час з іншим). Ці значення базуються на світоглядних і стилістичних ознаках.

Насамперед іронія зберегла своє традиційне значення принципу мислення і художньої творчості. Вона трактується як вид комічного в естетиці, що передбачає інакомовлення,

приховану насмішку, заперечення під виглядом згоди, відмежування модерного від застарілого (Є. Озмитель, Я. Ельсберг, О. Потебня, А. Щербина та ін.). Також іронію відносять до стилістичних фігур або до художніх тропів, які виражають "глузливо-критичне ставлення мистця до предмета зображення" [1, 321].

Іронія притаманна ще давньогрецьким кінікам (V–IV ст. до н.е.) із їхньою схильністю до епатажу, скептичним чи саркастичним ставленням до всього навколишнього. За словами В. Халізева, "войовничо

нігілістичний сміх кініків віддалено, але досить виразно передує іронічній тональності творів Ф. Ніцше”; а також “зі сміхом кініків тісно пов’язані форми поведінки футуристів початку нашого століття, а ще більше – нині актуальний «чорний гумор»” [2, 87].

Метою нашої студії є дослідження впливу іронії на структуру художнього тексту, його семантичної трансформації на прикладі прозових творів “романтиків вітаїзму”.

В основі української літератури 20-х років минулого століття “лежить принцип можливості, який декларує відмову від статичного погляду на порядок речей. Відповідно твір мистецтва перебуває в русі, започатковуючи нові механізми сприймання і взаємини між автором і реципієнтом” [3, 10]. У зв’язку з цим можемо сказати, що іронія через свою двозначність залучає читача до активної співтворчості з автором. Перспективи для такої взаємодії відкриваються в художніх текстах М. Йогансена, М. Хвильового Г. Шкурупія та інших ваплітян, що стимулюють реципієнта до глибоких рефлексій.

Застосування техніки подвійного кодування українськими модерністами можна пояснити їх “естетизмом”, тяжінням до художньо-образної мови як до форми перетворення дійсності й творення нової естетичної реальності, засобу побудови “артистичного ковчегу спасіння” (К. Свасьян). Окрім того, іронічний погляд на життя, як зазначав Т. Манн, уможлиблював свободу думки, звільняв тогочасну людину від догматизму мислення, нетерпимости, фанатизму, від нехтування живим

життям в ім’я абстрактного принципу. У цьому сенсі іронія “романтиків вітаїзму” (за термінологією М. Хвильового) кореспондує з німецькою (XVIII–XIX ст.) естетикою сміху, яка, обираючи стратегію вільної гри, надавала перевагу комічному. Іронія прозаїків-ваплітян була специфічним відстороненим поглядом інтелектуала, що сміється над слабкостями “українства”: над комплексом меншовартости, над боягузством, ледачкуватістю, над українізацією, яка зводилася лише до формальних виявів, над невідповідністю декларацій про європейськість та конкретними діями.

У прозових текстах “романтиків вітаїзму” іронія домінує не лише як одна з найбільш використовуваних риторичних фігур, але й “перетворюється на більш загальний чинник – *передумову, заздалегідь покладений принцип* написання цілого тексту, «спільний знаменник», до якого зводиться текстуальна, у тому числі й художня структура” [4, 8]. Так, у романі Майка Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію*, в якому вагоме місце займає ігровий чинник, іронія виявляє себе як форма художнього мислення. Тут найяскравіше втілено ознаки модерністичної художньої парадигми доби “романтики вітаїзму”, свідченням чому став йогансенівський авторський текст, що дефінітивно закладав у своїй структурі ускладнення проекту універсального читача кардинально нової, семантично і структурно орієнтованої на інший, ніж до того, філософський тип моделі світу, в якій взаємовідбиваються

поверховий і глибинний зрізи. На це ще у 1920-ті роки звернули увагу О. Дорошкевич, М. Доленго, М. Зеров, О. Білецький, а також автори літературного портрета письменника О. Лейтес та М. Яшек.

Сміх для Майка Йогансена – життєстверджувальна сила, яка допомагає протистояти абсурдності, антигуманності й несправедливості світу. Смішне, як зазначав Гегель, “це контраст суттєвого та його прояву, мети і засобів, суперечність, завдяки якій явище знищує себе зсередини” [5, 367]. А джерелом комічного є світобуття, яке розвалюється завдяки власній тупості та тлінності [5, 367]. За висловом самого М. Йогансена, єдиною безпечною для письменника філософською позицією є “іронія та скепсис, бо вони принаймні нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують” [6, 392].

Комічне в *Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобжанську Швайцарію* найяскравіше виражається у *грі*, коли відбувається “коливання” (І. Кант) здібності судити про явище і його ідеальний образ, що впливає на афект задоволення. Воно у двадцяті роки було простором для змалювання щоденного життя, повсякденної суєти, міщанських інтересів, провінційності та просвітянства тощо. Своєї висоти комічне досягає, коли гра ґрунтується на протиріччі між предметним, матеріальним і чуттєвим, емпіричним світом і світом значень, прихованих смислів. Адже комічне, іронічне, за висловлюванням Алексея Лосева, з’являється насамперед в епохи загострення проблем пізнання людської свідомості [7, 80].

Текст Майка Йогансена якнайповніше використовує риторичний потенціал іронії, який розщеплює структурні елементи тексту. Іронічне поєднання образів, символів, які належать різним стильовим парадигмам й естетичним традиціям, створює враження карнавальної розкутості й алогічності, коли обличчя і маску не просто розрізнити в калейдоскопі перетворень. Автор, обравши стратегію вільної гри з читачем, використовує іронію, яка, втілюючися засобами пародії, гротеску, колажу, творить амбівалентний текст з нестійкою, хаотичною будовою. “Сама структура *Подорожі ученого доктора Леонардо...* – це дотепне пародіювання багатосторінкових романів” [8, 141], – зауважує Ніна Бернадська. В інтертекстуальному полі твору помітні впливи Сервантеса на поетику комічного Йогансена, традиції “стерніянської подорожі, гоголівські фантазмагорії”, а також присутність дискурсу “Рабле, Гофмана, українського бурлеску” [8, 138].

Заявлений як “книга пейзажу”, “флоро-фаунний” роман, твір Майка Йогансена нагадує бароковий ляльковий театр. Принаймні, назва твору, його структура засвідчують наявні в тексті сильні культурний та хронологічний коди, що сягають корінням барокової доби. Проекція колишнього мистецького дійства у *Подорожі...* здійснюється на рівні емоційної образності: це виявляє себе в маріонетковості, об’єктності персонажів, їх національній забарвленості, а також у “двосвітності” буттєвої парадигми. Буденне життя мешканців Слобжанської Швайцарії тримається на законах “низового

світу” (не надміру веселих, але іронічних), які протиставляються законам “верху”, світові ідеалу. Колишній верхній ярус, власне містерійний, зв’язаний у тексті з подіями, оповитими романтикою вітаїзму, як-то сфера творчості, чуттєвості, природи, духового відродження. Однак нерідко автор вдається до законів карнавальної свободи і тоді про високе, непроминальне говориться в бурлескному тоні, а понижене піднімається на рівень ідеалу.

Вертепна модель світу як композиційний принцип саме й була покладена в основу *Подорожі...* Цілісність новітнього мистецького дійства забезпечує автор (“Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних й нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній, показаних дуже наочно і докладно...” [9, 286], – зауважує він) – один із провідних героїв твору, що повсякчас грається з читачем. Йогансен нав’язує до принципу лялькового дійства, що полягає в автоматизації рухів, які імітують і тим самим пародіюють людські рухи. Звідси – сцени з реального життя 1920-х років справляють враження гротеску. Те, що в житті зовсім не смішне, як-от смерть Данька Перерви від сокири куркуля Щовби чи, скажімо, невідповідність між заманливою мрією про “азійський Ренесанс” та дійсністю, яка з цією мрією не збігалася, – стає смішним у вертепній моделі світу, “архітектурний” еталон якого письменник використав із сатиричною метою.

У йогансенівському художньому дискурсі виявляє себе “демітологі-

зація основних метанаративів епохи” [10, 136]. Автор, скажімо, відверто глузує з тогочасного вульгарно-соціологічного літературознавства, яке обстоювало ілюстративно-прикладну методологію осмислення словесної творчості, ігнорувало художню інтуїцію, заперечувало мистецький хист, вважаючи висхідним критерієм творення літератури класове походження, партійність. “Один відомий критик, приміром, запевняв мене, що добрий стиль, блискуча фабульна конструкція, драматичне напруження твору, що давалися буржуазії довгою роботою, самі звалються під перо пролетаріятові, як тільки пролетаріят, ознайомившись із політграмотою Коваленка, візьметься писати оповідання. Правда, цей критик мізерний, напівбожевільний істерик, але йому пощастило надрукувати вже багато знаків і за нього взялися добре лише останніми часами” [9, 283].

При цьому сміх Йогансена спрямований не стільки на окремі типажі, скільки на саму атмосферу, сам стиль епохи 20-х років ХХ століття – суспільні уявлення, думки, культуру як вона передавалась у різних дискурсах (філософських, естетичних, літературознавчих тощо) того часу, у всіх видах суспільного зв’язку. Автор згадує про людей, які, “повернувшись з-за кордону, вміють розповісти тільки про те, як у німецьких готелях улаштовані ванни, який обід можна знайти в Парижі, як одягаються холуї в Лондоні і як кусаються клопи в готелях Іспанії. ... Вони повернулися на радянську батьківщину в європейських штанах, з кишеними, напханими гігієнічними резинними препаратами” [9, 280]. Такі

люди є смішними, адже в їх рецепції європейськість зводиться лише до зовнішніх форм життя. Основою комічного ефекту у цьому випадку є іронічне ставлення до збоченого європеїзму. Але свої авторські міркування Йогансен не оголює, лише грається ними. На наш погляд, уже в заголовку роману – *Подорожученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію* – обігрується актуальна в культурному житті 20-х років тема європеїзму.

Географічна назва – Слобожанська Швейцарія – містить у собі іронічний підтекст. Адже це не лише реальний топонім; для української свідомості 1920-х років було властиве переживання свого простору як частини цілого – усієї Європи. Отже, в авторському тексті Слобожанська Швейцарія – не так географічне поняття, як культурологічний і психологічний феномен, яка вирізняє основна дихотомія Схід / Захід. Йогансенівська теперішня Слобожанська Швейцарія – це художнє втілення мітичного (і містичного) сакрального простору Євразії; вона живе й оспівується автором як фокус минулого й майбутнього, Сходу й Заходу. Тому й виводить автор дію за простір – то в далеку Іспанію, то в безмежжя українського степу, то на терени всієї України. Поза тим, авторський прийом переміщення відповідає й містеріяльно-інтерлюдійному характеру твору.

М. Йогансен, надаючи слово не персонажам, а лялькам, які відверто висловлюються про себе і світ, художньо втілює основоположну ідею руху, що зводилася до інтенсивних пошуків української перспективи.

При цьому письменник використовує символіку, якій загалом належить принципово важливе місце у системі його світогляду і в естетико-художній системі. В авторському тексті виявляє себе архетип світового дерева, який трансформується в образ-символ, що набирає конкретних ознак – це “груша, а не, приміром, берест чи ще якесь дерево” [9, 319]. “Воно розкриває світ як жива одиниця, періодично оновлюючись, і завдяки цьому оновленню залишається родючим, щедрим, невичерпним” [11, 459].

Однак у Йогансена дерево постає не лише символом життя, плодючості і моделлю світотворення, але й також виявляє ту життєву форму, що сприймається у повсякденному українському досвіді і є джерелом життєвої енергії. Адже плодами груші можна поласувати. Актуалізуючи символ дерева, Йогансен здійснює спробу тимчасово поєднати вічне із проминальним, ідеально-утопічне з реальним. Мистець орієнтується, з одного боку, на біблійну традицію, згідно з якою дерево – центр досконалого Божественного космосу. З іншого боку, кожне людське буття є космічним деревом життя в мініатюрі. Леонардо Пацці з-під Болоньї, коли знайомить Альчесту з ландшафтом Слобожанської Швейцарії, звертає увагу супутниці на дерево: “Он там понад дубовим і ясеневим молодняком на горі стремить одиноке дерево. Здається, це та сама гора, де козаки-ченці насадили садки і який-небудь Дорош мав пасіку оддалік від козацького монастиря. Грицько Нечоса, інакше Потьомкін Тавридський, зруйнував це військове козацьке кубло з наказу

вельмидержавної всесвітньої курви, цариці Катерини. Здається, що це та сама гора. На кручі її, ти бачиш, хтось вирізав своє прізвище – Перебийніс.

Але не треба думати, о Альчесто, що це той самий Перебийніс, котрий просив мало, сімсот козаків з собою і рубав ляхам голови з плечей, а решту топив водою, вирізав на цій кручі своє молодече прізвище, дане йому за те, що, хлопцем бувши, він усім парубкам у своїм селі одним добрим ударом перебивав носи. Цей Перебийніс, я думаю, молодий хлопець із Змійова, комсомолец, працює він, мабуть, на паперовому млині і чи не грає й в футбол, де він уже не має нагоди перебивати носи, а хіба що ноги ворожим бекам та гавбекам...

Так, о Альчесто, здається, що це та сама гора. Ти бачиш, як там серед дубового і ясеневого молодняка стремить, мов свіча, одиноке дерево” [9, 319].

Тут дерево не лише постає едальною ланкою між минулим, теперішнім і майбутнім, а й має знижену інтерполяцію. Ніби остерігаючись простолінійности в зображеннях, Йогансен вдається до іронії; тоді конкретика українського буття звучить у творі справді винахідливо і з винятковою художньою пластичністю. Пояснення Леонардо щодо груші тут дуже показовий штрих, адже в рецепції українця саме це дерево викликає певні асоціації: “Вирубавши ліси, українець залишає груші. Восени в одну з субот його сім’я піде в ліс, узявши з собою міхури. Його жінка й діти наберуть повні лантухи диких грушок, маленьких і прикрих на смак. Вони попечуть ці грушки в попелі і вечорами їстимуть їх, як ...

шоколадні цукерки Моссельпрому. Ця груша є селянський Моссельпром” [9, 319].

У йогансенівському тексті весь світ сприймається у своїй веселій відносності й організований на основі сміху, який є амбівалентним: одночасно веселий і викривальний, заперечувальний і стверджувальний, такий, що ховає і відроджує. Він є одним із виявів життєспроможности України, здатности поглянути збоку на самого себе, посміятися з себе. У романі *Подорож...* світ постає у русі та постійному адекватному осмисленні.

Йогансен із основною філософсько-етичною категорією – вічного руху (думки, чуттєвості, духовості) – пов’язує національну ідею месіянства України, всього українського культурного ренесансу двадцятих років. Такі авторські інтенції прочитуються й у словах Альчести, яка, порівнюючи красу Озірної Швейцарії зі справжньою Швейцарією, говорить: “Прекрасні ті озера і куди більші від цих, і вода в них ясна й блакитна. Але вони камінні й математичні, почуваш, що в них усе ж таки не вода, а H<sub>2</sub>O, а колір її – не небо, а анілін, і що все це зробили невтомні кубісти для епатації американських мільйонерів” [9, 344].

Фраза, яку сказала Альчеста, є прихованою пародією на шпенглерівську парадигму “присмерковості” Європи. І тому висловлювання дівчини викликало сміх у тогочасного читача, освіченого й обізнаного із західноєвропейською філософією, який, безперечно, розшифровував первісно закладені у творі авторські інтенції. Адже Йогансен у цьому епізоді, використовуючи “інтертек-



стуальну” іронію (У. Еко), апелює до читача, який усвідомлює наявність текстуальних відсилань до різних явищ культурної дійсності, або принаймні знає, що за такими відсиланнями можна “полювати”. У цілому ж, адресуючи роман “розумному читачеві і прекрасній читачці”, письменник застосовує техніку подвійного кодування (тобто “складається певна смислова структура, у якій те, що говориться, відбувається, діється, включає момент захованого, «іншого»” [12, 165]), орієнтуючись як на елітарну меншість, здатну збагнути особливі значення, так і на масового читача, який спроможний застосувати лише загальнодоступні коди.

Тому автор у тексті наголошує, що фігури героїв роману – “прості картонні ляльки”, “рухомі декорації”, але живим, справжнім лицедієм у неомістерії постає український ландшафт, зокрема степ, який відіграє важливу семантичну роль. Іншими словами, Йогансен обирає культуру як терен гри, обов’язково намагається ввести “щойно-казане” в царину “вже-давно-колись-казаного”, встановити зв’язок між своїм твором і відкритою Книгою світової культури. Степ у художньому дискурсі – це одвічна даність, відкритий, безмежний простір, що вбирає в себе, поглинає в собі, і дорога в ньому – безкінечний рух у вічному кільці життя. Щоб не збитися на патетику, Майк Йогансен засобами художньої комедійності, послуговуючись дотепною вигадкою, колоритним народним словом, цей мотив подає іронічно. Й іронія в авторському дискурсі не зла, а доброзичлива, яку можна назвати іронією вітаїзму. Степ у тексті – непевний, неперед-

бачуваний, безмежний, але у цьому степу “буває під і верх. На око вони нічим не різняться, та старий степовик одразу помічає, що на версі більший буває обрій і не ті ростуть трави, що на поду. І трави в поду трішки зеленіші й пізніше сохнуть” [9, 289]. Єдиний перехід на шляху Дона Хозе Перейри – роз’єднання степу на під / верх, ставило перед мандрівником необхідність вибору: йти подом чи йти верхом. І Дон Хозе Перейра й Родольфо пішли подом, де й зустрілися з велетенськими людьми, “що ходили надокколо конічних копиць”. Вони “накладали в гарби пшеницю, і Дон Хозе Перейра, не дуже твердий у політичній економії, узяв їх за пролетаріят” [9, 285]. Адже він теж у минулому – пролетар, який “возив вугілля на кораблі у Барселоні”, і тому полюбив цих людей українського степу, та й “щир, щирей і щиріця”, які росли в українському степу, були ж “амарантами” і його Іспанії. Щоправда, Родольфо не сподобалася “така примітивізація поняття пролетаріят” [9, 287]. Адже “сьомим чуттям” він відчув ту могутню дику свавільну силу, яка ховалася в тутешніх велетнях (а ними виявилися куркулі Щовб, Довб, Стовб і Ковб). Однак Дон Хозе Перейра, інтелігент і тираноборець, не міг передбачити, що постріл у зайця стане тим імпульсом, який розбудить у душах степовиків азійську стихію, нічим не вмотивовану, розгнuzдану, жорстоку.

Використовуючи прийоми та засоби шаржу, гротеску, іронічного пародіювання, Йогансен вказує на такі риси української етнопсихології, як східний ірраціоналізм, стихійність, емоційність, що особливо яскраво

проявлялися у 1917 – 1920-х роках. Навіть зовнішність куркулів – стильно-барокова – в авторському тексті репрезентує персоніфікацію Сходу.

Естетична гра Майка Йогансена на тлі заполітизованого часу 1920-х років століття була явищем модерним і непересічним. Його *Подорож ученого доктора Леонардо...* – нове слово в тогочасній українській прозі – і в змісті, і в формі. Іронія набуває сили філософського узагальнення, перетворюючись із засобу зображення дійсності на художню форму бачення та інтерпретації явищ життя.

Отже, у підсумку можемо сказати, що актуалізація іронії, її інтенсивність в художній прозі 20-х років ХХ століття – закономірне явище, пов'язане із загальною тенденцією відійти від однозначних оцінок тогочасної української дійсності, схватись за витончену гру слів. У прозовому тексті модерної культури іронія, виконувала не лише традиційно розважальну й сатирично-комічну функції, але й була формою художнього мислення, що інспірувало видозміну компонентів структури тексту, двозначність мови й множинність перспектив рецепції твору.

### Bibliography and Notes

1. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін., Київ: Академія 1997, 752 с.

2. Хализев В. Е., *Теория литературы*, Москва: Высшая школа 2007, 405 с.

3. Гірняк Мар'яна, *У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко*, [у:] Еко Умберто, *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів* / Пер. з англ. М. Гірняк, Львів: Літопис 2004, с. 5–20.

4. Семків Ростислав, *Іронія як принцип художнього структуротворення: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.01.06 «Теорія літератури», Київ 2002, 19 с.

5. Гегель Г. В. Ф., *Сочинения*, Москва-Ленинград 1958, Т. 14, Книга 3, 440 с.

6. Йогансен Майк, *Як будується оповідання*, [у:] Idem, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2001, с. 361–476.

7. Лосев А. Ф., *Ирония античная и романтическая*, [в:] *Эстетика и искусство*, Москва: Наука 1966, с. 54–84.

8. Бернадська Ніна, *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія*, Київ: Академвидав 2004, 368 с.

9. Йогансен Майк, *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію*, [у:] Idem, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2001, с. 277–359.

10. Денисенко В., *Сміх в українській модерністичній прозі*, [у:] Денисенко В., Костюк В., *Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність)*, Київ 2002, с. 95–172.

11. Еліаде Мірча, *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*, Київ: Основи 2001, 591 с.

12. Еко Умберто, *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів* / Пер. з англ. М. Гірняк, Львів: Літопис 2004, 384 с.

**Liubomyr Senyk**

## **CREATIVE PERSONALITY IN TOTALITARIAN REGIME**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Любомир Сеник**

## **ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ У ТОТАЛІТАРНОМУ РЕЖИМІ**

*Abstract:* The article considers the dependence of the writer during the full control of the Russian occupation of the Soviet totalitarian regime. The consequence of this extreme situation is the inability of independent creativity for creative personality. This arises from causes throughout control, punishment for deviation from officious “guidance” and fear for their lives in anticipation of punishment. As a result, there is a type of writer with a “double bottom”: writing the way it was demanded rather than what the objective truth was, losing his creative identity and national identity. At the same time, there are creative individuals who, despite the officious demands, create a true picture of reality. The communists either put them to death or sent to concentration camps. Consciousness of the creative person appears distorted, and unfortunately, in many cases, this level remains to this day.

*Keywords:* totalitarianism, distorted consciousness, no alternative of choice, punishment, fear, interpretation

Йде мова про українську літературу в умовах москво-большевицької окупації, яка тривала понад 70 років і залишила глибокий слід в усіх проявах художньої творчості, в долі учасників літературно-духовного процесу і найгірше – в свідомості багатьох поколінь аж до сьогодні.

Розвиток художньої літератури в умовах тоталітаризму вельми проблематичний, як і сама присутність письменника в екстремальних умовах імперії. Обставини існування художньої літератури специфічні, а саме: а) панування єдиної ідеології без будь-якої альтернативи, б) на-

скрізний контроль за думкою як з боку партії (КПСС), так і поліційної служби (ЧК, НКВД, КГБ), в) страх письменника за власне життя.

Названі три моменти (очевидно, найважливіші) ставлять письменника в тісні рамки: або служити режимові, прийнявши всі його умови, або стати «проти течії», кажучи словами Миколи Хвильового, або зайняти нейтральну позицію, певна річ, тимчасову, бо існуючі правила гри загалом приведуть до ГУЛАГу або до... колябораціонізму. Звичайно, альтернативи немає. Трагізм людей покоління часів тоталітаризму

підтвердив екзистенціальну безвихідь.

Проте відчуття приречености в художній літературі того часу майже відсутнє, за винятком окремих творів (як новела *Завулок* М. Хвильового). Тобто читач знаходив немало «сигналів» надзвичайного болю з боку окремих літераторів, які спробували видавати свої твори (скажімо, наявність болю в поезії Євгена Плужника). Водночас читач зміг прочитувати й код захованого, «зашифрованого» слова. Такою, наприклад, була назва роману М. Хвильового *Вальдшнепи*, що переносилась на його героїв як птахів, які підлягають відстрілу, оскільки привертають увагу і особливу зацікавленість харчової промисловости. Банально, але правдиво і в той же час жорстоко.

Переважає більшість літераторів доби Розстріляного Відродження, поза всяким сумнівом, усвідомлювала природу тоталітаризму, який поступово, але неухильно набував сили. Гра в демократію фактично скінчилась дуже швидко, коли північно-східний сусід України, після програшу національного зриву і ліквідації Української Народної Республіки, анексував її в найжорстокіший спосіб. Причини і наслідки цього факту стали передумовою наступної катастрофи українців, які понад 70 років переживали трагедію втрати власної державности і платили за програш мільйонами невинних жертв.

На превеликий жаль, ця «плата» продовжується донині.

Щоб це зрозуміти, необхідне пояснення ряду речей в іншому світлі, відмінному від того, яким висвітлювалися чи продовжують висвітлюватися донині.

Отож звернемо увагу на окремі твори та їх інтерпретацію, в якій поставав чи нині постає той чи інший автор. Маємо справу не лише зі зміною інтерпретацій, що є природною річчю і засвідчує безперечну еволюцію літературознавчої думки в цілому, але також про рівень свідомости авторів наукових досліджень, і не тільки йдеться про свідомість письменників своєї доби, а й про певні тенденції, які або зникають зовсім, або модифікуються і набувають зовсім нової змістовности.

Поет доби розстріляного відродження, Євген Плужник (загинув на Соловках) у час «пом'якшення» режиму – т. зв. «хрущовської відлиги» – був повернений читачеві. І тут позитивну роль зіграв Леонід Новиченко, тодішній «законодатель мод», написавши передмову до збірки *Вибраних поезій* 1966 р. Вже на початку розмови про поета Л. Новиченко начебто попереджає читача, апелюючи до зрілості тодішньої літературної (може, літературознавчої?) думки, маючи на увазі естетичну самосвідомість і культуру читача, коли підкреслює з метою «принципово і об'єктивно» оцінювати «складне, суперечливе і разом з тим безумовно значне художнє явище» – поезію Є. Плужника [ 4, 5].

Сьогодні (та й, може, і в час цієї публікації) було неважко помітити, наскільки автор критичної статті обставив «обережними» передумовами розмову і водночас висловив категоричне твердження про «складність і суперечливість» предмету дослідження. Все це сьогодні віддаємо данині того часу, якому навіть такий авторитет, як Л. Новиченко, безвідмовно підлягав. Про якийсь спротив

годі й говорити. До кінця советської імперії він, поки жив, не був в опозиції до неї. І коли сьогодні характеризуємо комуністичну систему як тоталітарну, ворожу людині і людству, то все інше як похідне, в тому числі й наука різних профілів і, особливо гуманітарна, була її, цієї системи, знаряддям. І люди, які в ній працювали, не чинячи елементарного спротиву, вимагають, попри всі «полегшуючі» обставини чи аргументи, об'єктивної оцінки. На практиці нині виглядає ця сфера літературної, культурно-духовної діяльності далеко не однозначною.

Але спочатку закінчимо оцінки поезії Є. Плужника у згаданій статті. Автор фіксує появу творів поета аж до смерті. Але ні слова не говорить про кончину поета на Соловках, куди його запроторило НКВД. Поет не дожив до Сандармоха і виконавця розстрілу чекіста Матвеева, який висловив здивування, що іноді відмовляв наган, але не його рука ката. Хвороба поета на туберкульоз і смерть випередила ці трагічні події. Про все це ні слова. Без сумніву, трагічний кінець поета Л. Новиченко знав, але правила гри в офіційні йому не дозволяють про це говорити, тому краще обійти все це та багато іншого мовчанкою. Звичайно, жажлива за своєю суттю ця мовчанка.

Для критика того часу є природна річ акцентувати на творах, які, на його думку, представляють насамперед ідеологічний інтерес. Адже необхідно, обминувши мовчанкою абсолютно безпідставний арешт і ув'язнення поета на Соловки, ввести його у «советську» літературу.

Епітет свідомо беру в лапки, бо тільки в такому формулюванні, вра-

ховуючи час публікації, Євген Плужник матиме право повернутися в літературу. Але, до речі, слід зауважити, що в жодних літературах світу не зустрічаємо чисто советського феномена називати письменство відповідно до політичної системи. І ще гірше, бо до сьогодні цей епітет, коли мова заходить про українську літературу сімдесятирічного існування у «всенародній тюрмі» (вислів Івана Франка з його прогностичної праці *Що таке поступ?*), тримається в багатьох літературознавчих виступах, як реп'ях кожуха...

Отже для критика політичний пафос поета «безсумнівний», для доказу названо вірші *Жовтень* і про Леніна – *Він*. Варто відзначити, що ці вірші поет не включав у свої збірки. За Л. Новиченком повторює майже адекватно вже в пізнішому виданні і в набагато ґрунтовнішій, насиченій багатьма новими фактами з життя поета статті Леонід Череватенко, називаючи їх «хрестоматійними» [9, 5]. Звичайно, книжка, хоч і виходить 22 роки пізніше від названої вище збірки, все ж таки, в умовах «всенародної тюрми». Отже, і цей автор теж мав би зважати на цю немаловажну обставину.

Мабуть, варто додати, що ні першому, ні другому критикові нинішній читач не має підстав вірити, оскільки названі вірші не витримали історичної проби, так само не витримала цієї проби тоталітарна система. *Жовтень* у свідомості сучасного українця, напевно, абсолютної більшості суспільства, сприймається як переворот, який повернув історію Росії та окуповані нею народи в жорстокий тоталітаризм і всі створені ним трагедії та катаклізми: голодо-

мори, терор, тюрми, депортації, організовані, до речі, власне тим, хто підноситься на п'єдестал у вірші Є. Плужника *Vin*.

Ще один момент: викладач вищої школи зобов'язаний пояснити цю, м'яко кажучи, невідповідність тверджень критиків і навіть самого поета історичній правді. Не йде мова, звісно, про звинувачення критиків чи поета; річ в іншому і насамперед у поетові, який, згідно з біографічними відомостями, з 1920 року перебував у Києві і, напевно, не міг не мати інформації чи навіть бачити на власні очі, що ж відбувалося в столиці і в Україні. Поет такого характеру і проникнення в існування людини зобов'язаний був бачити сутність подій. Трагічно завершувалась доба УНР, про що критики не згадують, а Л. Череватенко пише про... «громадянську війну», «братовбивство», тобто не про два фронти – український та протиукраїнський. «Братовбивство» від того, що в цих двох фронтах були українці. А Л. Новиченко акцентує на суперечливості в світогляді поета, що впливає зі «старої інтелігентської свідомости» [4, 9]. Критик свідомо «нагинає» поета до «передової» свідомости, що є лише комуністична... А до неї... не дотягує, хоч «вірять в нетлінну мрію, світло якої запалила Жовтнева революція» [4, 11] – альфа і омега для критика, але для поета віра в майбутнє трішки інша, бо в цитованому вірші немає конкретики, є абстрактний образ відродження:

Хтось розгорне добу нову  
І не біль, і не гнів, не жертва!  
Воскресінням твоїм живу,  
Земле мертва [5, 123].

Вірш опублікований 1924 р. у журналі «Червоний шлях», № 3 в час

справді «мертвої землі» – після анексії України новим окупантом. Віра поета у відродження, певна річ, проблематична. Це, очевидно, принцип, який свого часу декларувала Леся Українка (*Contra spem spero*) – всупереч усьому, сподіватися. По-іншому коментувати цей вірш чи інші твори для Л. Новиченка немає сенсу, якщо їх не зв'язувати... з Жовтнем (тобто з комуністичним переворотом у жовтні 1917 р.). Правила гри тут чіткі: все, що поза тими «настановними» тезами, не варте уваги... І все ж, якось Л. Новиченко признався, що нібито заскоро видали Є. Плужника. Невже критик усвідомлював крах політичної системи та імперії? Немає даних про це, але в світі «все можливе»...

В іншій площині сьогодні веде мову про поета Ганна Токмань, зацікавлена в ліриці поета як художньо-філософського феномена, і тут постає поет без політики, «глибокої думки і яскравої емоції», а «свідомість спрямована у внутрішній світ людини», і цей феномен лірики «потребує аналізу в двоєдиному, художньо-філософському пляні» [9, 3-4].

Отож поцінювання художньої літератури генетично зв'язане з реальним історичним часом, який накладає свою печать, коли й написане вже годі змінити – воно відбулось і залишилось в пам'яті чи в книжках.

Проілюструємо цю думку творами іншого поета, талановитого клясика української літератури минулого століття Максима Рильського.

На межі завершення доби розстріляного відродження поет опиняється в тюрмі, як і інші його колеги-неоклясики. Після звільнення з'являється «клясичний» вірш *Із-за гір та з-за високих*, який фактично

повернув поета до життя. Втім, причини, можливо, були й інші. Та річ у тім, що поет продовжує творити. Критики одноставно ствердили, що це «інший» поет. Не новина, бо «іншим» стало багато письменників, і найяскравіший приклад «еволюції в нікуди» є творчість Павла Тичини. Отож з'являються такі бездоганні з погляду форми речі, як *Я збирав із сином на землі каштани* і багато іншого «поетичного сміття», яке потрапляло так чи інакше в пам'ять читача, що творив у своїй уяві, може, й сумніваючись, образ викривленої дійсності, далекої від реальної.

Йде мова про відсутність правди – феномен, який має не лише естетичне, а й моральне значення і не піддається будь-якій спекуляції: він є або його немає. Безальтернативність – небезпечна грань (сутність) не лише творчості в процесі вибору як філософсько-екзистенціального феномена буття, а й самого життя реальної особистості, тим більше складної тим, що це *творча* особистість.

Очевидно, в дуже «вузькій» реальності знайшовся, наприклад, Микола Хвильовий: безальтернативність героя *Вальдшнепів* очевидна: Дмитро Карамазов приречений на загибель, що промовисто ілюструє кінокартина однойменної назви режисера Олександра Муратова, випущена 1995 року як одна з трилогії цього ж режисера (кінострічка *Танго смерти* на базі повісти *Санаторійна зона* та *Геть сором!* – за *Сентиментальною історією*). Цікаво, що батько режисера поет Ігор Муратов, як і інші, читав другу частину роману *Вальдшнепи*, яку конфіскувала цензура й заборонила видання журна-

лу Вапліте, що в ньому друкувалася перша частина «одіозного» роману М. Хвильового. Очевидно, батько розповів своєму синові про концепцію роману. Зрозуміло, що режисер зберіг задум письменника, за яким в неопублікованій частині *Аглая*, як і її тітка, виступають агентами ЧК (ГПУ). Таким чином автор повторив ситуацію *Санаторійної зони*, де «мила» жіночка Майя є агент совєтської політичної поліції, що й привело до самогубства «анархіста» (читай: націоналіста), і таким чином код обох названих творів розкривається в кінодійстві як жорстока дійсність, в якій немає і не може мати місця для людей типу Дмитра Карамазова. Розвінчання дійсності з її «таємничістю» секретної служби ЧК (відтак НКВД, МГБ, КГБ) вказує на «інструмент» дії супроти будь-якого опору тоталітаризмові.

У цій «машині нищення» опинилася вся без винятку українська література, наслідки стали, без перебільшення, катастрофічними: читачеві годі повірити в те, що пишуть підневільні письменники, і так само неможливо мислячому читачеві сприймати офіційні інтерпретації літературних критиків та істориків літератури. Іншими словами, зникає література правди, з'являється на порядку денному, за крилатим висловом М. Вінграновського, «півправа – півбрехня». І навіть ця «половинчатість», спрямована в голови «всесоюзного» читача, небезпечна тим, що, як правило, брехня була «зодягнута» в прекрасні поетичні шати.

Знову повертаємось до М. Рильського, за яким прекрасні 20-ті роки з вільним висловом і щирістю в те, що пише. Після «відсидки» (1931),

через кілька років (1935), після жахливого голодомору поет публікує в газеті «Пролетарська правда» пеан соціалістичному ладові *Моя Батьківщина*, «програмний» твір, який вивчався в школі, бо, звісно, ніс ідеологічне навантаження, а вчитель змушений був, як «гвинтик» у вседержавній машині, вправно «вкручувати» в голови покоління, що підрастає, приховану за досконалою поетичною формою цинічну брехню. Якщо ж не хочеш цього робити, то хіба йди... копати рови, як це свого часу робив Юрій Бача в час тоталітаризму в Чехословаччині. Ось фрагмент вірша-пеана в редакції, яка й побутувала в хрестоматіях:

...Моя батьківщина – це крила  
орла,  
Що лине до сонця з туманів  
[7, 405]. І т. д.

Тут і «удар молотка», і «руль тракториста», «комбайни і домни», «подолана ніч», і «звільнена праця» [7, 197] і т. ін. – так би мовити, всі ознаки ідеального «соціалістичного раю». Звісно, годі сперечатися з написаним [6], яке сьогодні втратило будь-яку ціну і є свідченням повного підпорядкування незвичайного поетичного таланту політичній системі, її ідеології і всім правилам гри за принципом пана і підневільного: служи вірно – і все матимеш, якщо не схибиш. Оце «якщо» висіло над поетом. Про це говорить Михайло Наєнко: «Протягом зламаных, режимных років творчости М. Рильський почував себе, як велетенський сом, котрого пришпилили багром до багнистого дна ріки: ознаки життя подає, а свободи – нуль» [3, 749]. І комуністичний «пан» будь-коли грубо чи з «підтекстом» міг нагадати під-

невільному поетові чи то з формального приводу *Мандрівки в молодість* з кривих уст ообвинувача О. Корнійчука про «відрив» від «бурхливої» сучасности, чи як то зробив «комісар-голод» Л. Кагановіч про симпатії поета до Центральної Ради та УНР [3, 751–752].

Доба «сома», пришпиленого багром, породила «глянц» (за висловом М. Наєнка) як у творчости М. Рильського, так і в його сучасників та багатьох наступників аж до кінця імперії. Біля десятка віршів М. Рильського, присвячених Леніну (два ідолопоклонні *Ленін, Кімната Леніна у Празі, Пам'ятник Леніну, Про Ілліча і дівчинку, Портрет Володі Ульянова, Тінь вождя, Портрет Леніна*), а до того ще додати цілу серію неправди у віршах *Полтавська битва* з обов'язковим ярликом «зрадника», навішеним на гетьмана Мазепу, пеани нібито щасливий «країні рад» і т. ін. і багато ін., і все це нині сприймається як ганьба письменства. Що не один М. Рильський у цьому ряді, за висловом І. Багряного, «капели євнухів при каті», а ціла генерація творчих особистостей у клітці «розвиненого соціалізму», говорить про загальний занепад письменства, якого могли врятувати хіба що ті, хто знайшовся або поза «залізною завісою», або ж у «великій зоні», звичайно, ледь животіючи, нарешті, ті, хто як тільки зумів зберегти свою творчу тотожність, розплачуючись власним життям, ув'язненням у тюрмах, у психлікарнях як засобу жорстокого покарання, в умовах антикомуністичного підпілля, на засланнях у сибірсько-азійських «несходимих» просторах імперії... Почавши від доби розстріляного відродження,



коли скошено творчий цвіт, і закінчуючи Василем Стусом, Калинцями Ігорем та Іриною і загалом невеликим колом не зламаных духом шістдесятників...

І в цьому процесі протистояння аж до проголошення державности постійно, безперервно, у «внутрішніх реєстрах», відбувається захист українського мислення, проти якого спрямована вся окупаційна московсько-більшовицька система. Може, саме тому важко донині позбутися старорежимних уявлень про деякі явища українського письменства, як, наприклад, оцінка роману *Прапороносці*, що її чи не перший в українстві дав Лука Луців як окупаційний роман, коли в час Другої світової війни українці стали під «прапори російської імперії, що йде на підбій світу» [2, 314], але не сприйнята таки донині в «материковій» науці про літературу.

Очевидно, йдеться про рівень свідомости всіх без винятку учасників літературного і наукового процесу. «Ламати списи» навколо очевидних не-українських творинь – не потрібне заняття, як і навколо теоретичних розмірковувань про т. зв. «соціалістичний реалізм» і пошук у ньому негативних і начебто позитивних (?) ознак, коли цей т. зв. «реалізм» був від початку до кінця творінням окупаційної системи для її ж утвердження в головах людей. (Якщо ж його знаходять і в чужих літературах, то, напевно, слід говорити про поширення хвороби мислення поза межами тодішньої «залізної завіси» – адже вона не існувала в країнах вільної демократичної думки).

Коли ж виникає «загадка» національної непокори, то, власне, вона

свідчить про наявність національної тотожності в мисленні письменників. Непокора М. Хвильового, який перебуває під постійним стеженням від самого початку своєї творчости аж до трагічного 13 травня 1933-го, власне, говорить про характер саме такого мислення, але заламання творчої особистости, коли в дуже критичний момент стає амбівалентною [11, 28], є не стільки відмовою від своєї національної тотожности, як усвідомлення неминучої безвиході з комуністичного «раю».

Інші творчі особистости знаходили вихід: не повторюючи трагедії свого сучасника, вони, за першої можливости, опинялися за «залізною завісою» (Аркадій Любченко, Юрій Шевельов, Володимир Державин, Василь Барка, Юрій Лавріненко, Тодось Осьмачка, Іван Багряний, Михайло Орест (брат Миколи Зерова), Юрій Клен (Бурггардт) – емігрував як іноземець, Докія Гуменна, Григорій Костюк, велика група львівських письменників і багато ін.). Але для часу Миколи Хвильового, не позбавленого деяких ілюзій, такий вихід був неприйнятний. І закінчилося так, як жив і творив.

Українська література пережила катастрофу, якою був час її перебування в умовах імперії. Говоримо не лише про фізичні втрати, про фізичне знищення цілої генерації літераторів, але – і це ще більше – безмірно дошкульні – духові. Віталій Дончик веде мудру і розважливу розмову про зміни в українській літературі, про появу цікавих нових явищ в українському письменстві, наприклад, у розвідці *Поступ і суперечності (Од «відлиги» до «перебудови»)*, фіксує «повернення» в літерату-

ру цілого ряду репресованих письменників, говорить про вибіркові видання їх, про час з «іншою суспільною атмосферою» 1960-х років [1, 26 і далі]. Справді, все це так. Але немає для літератури, попри всі зміни, найголовнішого (і його немає не тільки в літературі) – *свободи*. Власне, тієї суспільної і громадської ситуації, яку мав і донині має письменник Заходу. Це несвобода бездержавної нації, і поки нація не вирішує головного – власної державности, досі вся начебто «надбудовна» (за марксистами), а фактично основа-основ усього життя – *духова* (в т. ч. й література) не матимуть свободи, попри всі регламентовані окупантом «відлиги» і «перебудови». Бо існують завжди у ситуації несвободи (чи «пів свободи», за перифразом Миколи Вінграновського) арешти то Василя Стуса, то Калинців, то будь-кого, хто стане на прю з ворогом.

Дуже небагатьом було властиве відчуття *внутрішньої свободи*, відчуття, яке дало змогу В. Стусу звернутися до свого сучасника «без прикрас»:

О краю мій, коли тобі проститься  
крик передсмертний і важка сльоза  
розстріляних, замучених, забитих  
по соловках, сибірах, маґаданах?  
Убивці, вбивці вбивць, убивці,  
вбивці вбивць –  
шлях справедливости – над  
людськістю наруга.  
Брехня брехні! Вся лжа – прогреси  
ваші.  
Вся ваша правда – лжа Брехня брехні.  
О краю мій! Наруго революцій,  
Потворне посміховисько катів!  
І рай і пекло – все тут під'яремне,  
тут навіть мертвих сором спопелив би,  
якби раніше кат не спопелив... [8, 46].

Вірш начебто адресований «брехливій відлизі», а його автор – один із не багатьох, що засвідчують внутрішню свободу поета, яка незалежна від «сома», «відлиг» чи «перебудов», і саме ця творча особистість ніколи не напише *Дерманської трагедії* чи інвектив на адресу Святоюрської гори і митрополита Андрея Шептицького, як, тим більше, потворного звернення до всеімперського начальника КГБ з осудом чільників шістдесятництва... Свобода – в душі поета, але для літературного «загалу», далеко не однорідного за своїм світоглядом, якраз потрібна була мужність, щоб виховати її в собі.

Не відкриваємо особливої істини: тільки в умовах розвитку вільного українського слова можливий справжній прогрес. У цих умовах талантів ніколи не бракуватиме.

Розстріляне відродження, перебування творчих особистостей у стані «сома, пришпиленого багром», засвідчують фізичне і духове нищення талантів. Проте є чим пишатися, що і в цих проклятих умовах ворогові не вдалося до кінця знищити духовість нації, що її репрезентувала художня література.

## Bibliography and Notes

1. Дончик Віталій, *Поступ і суперечності (Од «відлиги» до «перебудови»)*, [у:] Idem, *Неминуче й неминує. Літературні дослідження і хроніки*, Київ: Наукова думка 2012, 863 с.

2. Луців Лука, *Чиї це прапороносці?* [у:] Idem, *Література і життя. Літературні оцінки*, Джерзі Сіті-Нью Йорк: Видавництво УНС Свобода [Б. р. вид.]. [Рецензія *Чиї це прапороносці? (Про повість*

Олеся Гончара) вперше надрукована в газеті "Свобода" 1951 р., ч. 241.].

3. Наєнко Михайло, *Художня література України. Від міфів до модерної реальності*, Київ: Просвіта 2012, 1087 с.

4. Новиченко Леонід, По той бік спокою. Поезія Євгена Плузника, [у:] Плузник Євген, *Вибрані поезії*, Київ 1966, с. 5-54.

5. Плузник Євген, *Поезії*, Київ 1988, 415 с.

6. «Посперечався» поет-в'язень в Інті Володимир Косовський, знемагаючи від невольницької роботи в шахтах, і виніс у пам'яті на «велику зону» свій вірш *Моя Батьківщина* з присвятою Максимові Рильському, зберігаючи форму вірша свого талановитого адресата, розчакнутого на пласі соцреалізму:

Моя Батківщина в тяжкому ярмі,  
 Панує кривава розправа.  
 Народ у неволі, у злиднях, в тюрмі...  
 Голодний, розбутий, без права.  
 Братами забита далека Сибір.  
 Рівняють з землею могили,  
 Скрізь зойки, ридання  
 розстроєних лір,  
 Плач матері рідної милій.,  
 Що сина чекає ще досі з війни,  
 Якого в тюрмі розстріляли.  
 Засіяли трупами наші лани  
 Бандити, криваві капралаи.

-----  
 Моя Батьківщина – не  
 «славних ряди»,

Що «мудрим» розписують оди.

Моя Батьківщина – криваві сліди,

Змагання борців за свободу.

Моя Батьківщина – мільйони

борців,

Замучена кривдою мати.

Вони ще повстануть – герої й борці.

КАТЮГИ, ЧЕКАЙТЕ РОЗПЛАТИ!

-----  
 МОЯ БАТЬКІВЩИНА – свобода

свобод,

Борцям не оспівана слава,

Традиція, віра і вільний народ,

МОГУТНЯ ВКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВА!

Під віршем запис: Шахта № 5, 1947. [у:] Косовський В., *В терні колючому. Поезії*, Київ: Іріс 1993, с. 34-35.

7. Рильський Максим, *Зібрання творів: У 20-ти томах, Т. 2*, Київ 1983, 431 с., Примітки.

8. Стус Василь, *Твори: У 4-ох томах, 6-ти книгах. Т. 1, кн. 2.*, Львів: Просвіта, 1994, 302 с.

9. Токмань Ганна, *Жар думок. Лірика Євгена Плузника як художньо-філософський феномен*, Київ: Академія 2013, 223 с.

10. Череватенко Леонід, *Все, чим душа боліла*, [у:] Плузник Євген, *Поезії*, Київ: 1988, с. 5-100.

11. Див.: Шаповал Юрій, *Фатальна амбівалентність. (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ)*, [у:] Полювання на вальдшнепа. Розсекречений Микола Хвильовий, Київ: Темпора 2009, с. 5-28.





**Nataliya Ksiondzyk**

**INDIVIDUAL AND NATIONAL IDENTITY  
IN SOCIALIST REALISM IN UKRAINE (1950–1960)**

The National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

**Наталія Ксьондзик**

**ІНДИВІДУАЛЬНА Й НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ  
У СОЦРЕАЛІЗМІ В УКРАЇНІ (1950–1960)**

*Abstract:* This article focuses on the problem of individual and national identity in Ukrainian Soviet literature during the period of 1950–1960 years, when the method of socialist realism officially dominated. The main attention is paid to the writings of «shistdesiatnyky» (poets from 60's) and the representatives of Kyiv school of poetry. Different modifications and peculiarities of their identity markers are shown. All these factors are presented as the causes of socialist realism slow disintegration in future literary practice and theory.

*Keywords:* social realism, individual and national identity, disintegration, shistdesiatnyky, Kyiv school of poetry

В українській літературі 1950–1960-х рр. панував метод соцреалізму, що передбачав уніфікацію літературної практики. Зокрема, це стосувалося питання ідентичності. Йшлося про панування єдиного советського світогляду, зображення стандартної советської людини й усталення советської ідентичності (з російською домінантою). Будь-які самостійницькі (індивідуальні й національні) преференції переслідувались і карались. Втім, після смерті Сталіна (1953) і XX з'їзду КПСС, на якому було проголошено доповідь про розвінчання культу особи (1956), почався період хрущовської відлиги, що знаменував пом'якшення диктату і сприяв пере-

осмисленню питання ідентичності. З'явилися спроби опору системі, що полягали в її дезінтеграції шляхом руйнації зсередини.

На початку 1960-х рр. Євген Свєрстюк спостерігав безпосередній зв'язок між громадянською та індивідуальною й національною гідностями [10, 167]. І це було цілком закономірно, адже серед чинників, що сприяли виходу з-під офіційної догми, найактуальнішими видаються: потужний струмінь авторського індивідуального письма з цілепокладеною у ньому людиною як такою і самобутня апеляція до національної тематики, що в межах советської системи зазнала суворої критики

як крамольний націоналізм. Власне спробі аналізу їхньої сутності в контексті переосмислення ідентичності й буде присвячено цю студію.

**Індивідуальна ідентичність.** Творчість українських советських авторів нагадувала середньовічне мистецтво, коли більшість робіт залишалася анонімними, адже всі послугоувались одним каноном. Це саме стосувалося й літератури соцреалізму. Один твір можна було віднести до авторства кількох письменників, бо їхні творчі манери видавались подібними, а тематика була вузько програмована. До безликої анонімності прагнули державні керівники, беручи під контроль літературну ниву, на якій ще від початку 1930-х рр. усталювали метод соцреалізму.

Проте під час Другої світової війни відбулося неконтрольоване послаблення лещат, спричинене загальнодержавними дезінтеграційними процесами: втратою культурно-мистецької пильності в умовах загроженої культури, розширенням світоглядної картини, завдяки проникненню іноземного досвіду, сильним травматичним досвідом. Наступна хвиля припала на постсталінський період. Тож, в українській советській літературі на межі 1950–1960-х рр. можемо простежувати поступове виринання індивідуальних облич Авторів-Митців, чії імена не лише номінальні, а презентують їхню творчу персональну манеру, забезпечені самотутністю стилю, мови, жанру, форми, теми. Відбувається пробудження авторського “Я”, що ставить на меті замінити безіменне колективне “ми”.

Як проголошував поет Василь Симоненко: “У кожного я є своє ім’я / [...] / Ми – це не безліч стандартних “я”, / А безліч всесвітів різних”. Типовому соцреалістичному гуртовомасовому мисленню було протиставлене мислення індивідуальне. Так Людмила Тарнашинська називає першу частину монографії про шістдесятників – *Я – обернене світові*, вдаючись до конкретних авторських профілів на тлі покоління, і наголошує, що “саме індивідуальне “Я”, [...], не тільки стало своєрідним антрополого-персоналістським маркером літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки” [12, 8]. Цікаво, що й Роман Корогодський у книзі спогадів *Брама світла. Шістдесятники* так само вдався до портретно-зображальної манери, покріплюючи тезу про надпотужний індивідуальний характер мистців, кожен з яких заслуговує на окрему розмову, відповідно унеможлиблюючи єдиний всезагальний огляд, бо ж “ніякого шістдесятництва немає, а були і є яскраві особистості, життя яких треба вивчати” [6, 36]. Відповідно проблематичним стає посутнє узагальнення різних творчих індивідуальностей, адже, як наголошував Є. Сверстюк: “Той живий світ проти течії – дуже різноманітний” [9, 6].

Втім, все почалося раніше за шістдесятників. Так, 1956 р. виходить друком *Зачарована Десна* Олександра Довженка, а 1957 р. з’являється збірка канонізованого системою клясика Максима Рильського *Троянди й виноград* й дебютна книжечка Ліни Костенко *Проміння землі*, а роком пізніше збірка Дмитра Павличка *Правда кличе*. Ці абсолютно не порів-

нювані твори мають спільну рису: звернення до цілком незвичної для тогочасної української советської літератури проблематики. І якщо тексти М. Рильського апелюють насамперед до естетичного первня, то поезії інших названих поетів, а разом з ними й прозовий антропоцентризм О. Довженка безпосередньо виводять на перший план із світоглядного затінку людську особистість як таку – Людину вповні й із великої літери. Тим самим відбувається ніби пробудження від соцреалістичної персоналістської амнезії. Автор, читач і герой набувають яскравої індивідуальності, їх уже неможливо сплутати ні з ремісниками від мистецтва, ні з їхніми витворами підсоветського кшталту.

Ця тенденція активно розвиватиметься у першій половині 1960-х рр., коли творитимуть шістдесятники, чия концепція людини є спільною, хоч і втіленою в різних стильових манерах. А другій половині десятиліття її підхоплять представники Київської школи поезії. З одного боку, вони ніби презентували спільну школу, проте, з іншого – у кожного з її членів була власна манера, й вони становили її окремішні елементи, що могли функціонувати цілком незалежно.

Однак варто наголосити, що в українській советській літературі досліджуваного періоду власне авторське індивідуальне “я”, його творче обличчя й мистецька манера як такі й “людина” як цілком осібний персонаж його творів були тісно пов’язані між собою, плавно переходили одне в одне, хоча й залишалися різними складовими дискурсу, тому пишучи про обидва явища варто

бачити між ними й певну розмежувальну лінію. Адже, з одного боку, письменники писали про Людину, а з іншого, кожний сам по собі був Нею, а отже, існував самостійно і самодостатньо.

Тут на поверхню виринала знакова пара – об’єкт і суб’єкт: відбувалося її повноцінне повернення в літературу, бо ж перед тим тривалий час суб’єкт був штучно дистанційований і знеправлений. Натомість тепер ставав її активним учасником. Людина з уніфікованого кліше поновлювалася як самостійний активний суб’єкт історії, отримала право голосу (Слово), змогла відверто заговорити про те, що наболіло (зрозумілою, а не фальсифікованою мовою), й звернулася до найболючіших етичних питань, усвідомлюючи свою окремішню відповідальність і її необхідність. Тож, недаремно часто саме феномен українського шістдесятництва називають ледь чи не першим свідомим бунтом Людини проти тоталітаризму.

Так само й представники Київської школи поезії сповідували персоналізм не лише у ставленні до самотності власних мистецьких винаходів, адже індивідуальність, або ж Людина як така, була головним героєм їхніх текстів, становила їхню засадничу програму й водночас виповнювала собою весь мистецький простір. Прикметною особливістю постає тут разюча відмінність із позицією, сповідуваною шістдесятниками. Якщо у текстах перших тема людини й індивідуальності як такої плекає доволі амбітні сподівання і має дещо декларативний характер, сповнений увиразненого уславлення, то поети Київської школи не такі

оптимістично обнадійливі. Хоча їм і йдеться про те саме, про самоцінність людини і прагнення до увиразнення особистості кожного, але перспектива, вимальовувана ними, на позір критична, адже радше йдеться про загрозу втрати, а не набуття, тої таки індивідуальності, про девальвацію людської особистості.

“Я запізнився. / Тепер уже треба мовчати. / Нехай і надалі думають, / що вони всі одні й ті ж самі – / однакові / і їм не можна, щоб не разом / і не однаково”, – констатує Віктор Кордун, ніби відмежовуючись від загальної юрби, вивищуючись над нею, в такий спосіб увиразнюючи розуміння власної самости, чуже для всього суспільства. Водночас напрочуд символічною і порівняно з іншими дещо оптимістичною в даному разі видається поезія Василя Голобородька “Украли моє ім’я”, де автор вдається до опису життя людини без імені, що загалом не викликає жодних проблем, окрім однієї. Ліричний герой задається питанням: “Тільки от не знаю, як бути дітям, / як їх кликатимуть по-батькові?”. І тут закладено чи не єдину потужну надію й сподівання на прийдешні покоління, що таки зможуть зреалізуватися як самодостатні особистості, вийти з мороку анонімності.

Між тим на першорядність індивідуальної ідентичності в літературному дискурсі 1950–1960-х рр. звертали увагу й тогочасні провідні літературні критики. Так, аналізуючи збірку Віталія Коротича *Золоті руки*, Євген Сверстюк зауважує: “шукання образу цільної, кришталево чистої, сміливої і крилатої людини проглядає майже з усіх поезій збірки, сповненої високого морально-

етичного звучання і роздумів про внутрішнє життя нашого сучасника” [Цит. за: 10, 144], а в пізнішому есеї *Собор у риштованні* він найперше апелює до Людини як передвіковичного ідеалу й цінності, що поступово остаточно втрачає своє незаплямоване обличчя.

Аналогічно переймається питанням людської ідентичності і Михайлина Коцюбинська. Вона аналізувала Шевченкові поняття “люде” і “людина”, в контексті персоналізму нової самосвідомості, але замість романтичного конфлікту особи з середовищем, наголошувала на моменті потенційного синтезу людської індивідуальності, коли людину було органічно занурено у традицію, історію, стихію народної мови і творчості. У той же час М. Коцюбинська стверджувала, що “то було виокремлення себе з аморфної маси середньоарифметичного советського громадянина – як мислячого індивіда, як українця і громадянина ” [7, 349]. Тож бачимо, що синтез індивідуальної і національної ідентичності мав місце і в цьому контексті.

Також на проблемі цінності людського життя наголошував Іван Дзюба. У статті *Сумлінність художнього досліджу* він саме під таким кутом зору вдався до детального аналізу роману Юрія Мушкетика *Крапля крові*, в якому розглядав життєву філософію головного героя, а разом із ним і автора твору, де провідне місце посідало напрочуд суголосне не лише йому, а й усьому літературному процесу 60-х рр. ХХ ст. “відчуття небуденності людського існування та особливого призначення кожної людини” [Цит. за: 4, 191]. Водночас апелював критик і до на тоді актуальної й відродженої проблематики

відповідальності людини перед людиною й особливо відповідальності письменника перед суспільством.

У цьому контексті Осип Зінкевич влучно зауважував: «Письменник – «людинолюб» і «людинознавець». Це щось таке, що не було й не могло бути в советській дійсності цькування, залякування та вставлення письменника в тверді й непорушні рямці партійного соцреалізму» [4, 36]. Втім, саме такими були ті автори, на яких звертала увагу українська діаспора за кордоном, власне їхні твори друкувала й поцінювала.

Позаяк індивідуальна ідентичність в українській советській літературі 1950–1960-х рр. поступово посідала провідне місце й набувала все більшого авторитету серед свідомих культурних діячів, які часто перебували на маргінесі офіційного мистецького дискурсу, а проте, зрештою творили і становили його справжній струмінь.

**Національна ідентичність.** Водночас у плідному тандемі з індивідуальною відроджувалися відчуття й онтологічний статус національної ідентичності. На їх органічному тандемі неодноразово наголошували й тогочасні автори. У статті *Міряти високою міркою* Іван Світличний акцентував на необхідності збереження й неповторності свого національного «Я», а Іван Дзюба у студії *Інтернаціоналізм чи русифікації?* писав, що «найвищий обов'язок людини – належати людству. Але належати людству можна тільки через націю, через свій народ» [1, 83]. Національний історизм у поєднанні з граничним індивідуалізмом був притаманний творчості багатьох авторів.

Акцент перепадав саме на автономно українську, а не загальносоветську ідентичність, що викликало владний спротив. Як наголошує у передмові до вже згаданих мемуарів Р. Корогодського М. Коцюбинська, важливою є україноцентричність не лише самого автора і тих, про кого він писав, а й всього періоду, адже тут «накреслено шляхи наближення до національної ідентифікації та української культури» [6, 16]. Сам дослідник зауважував: «Жодних теоретизувань навколо національного відродження не було» [6, 50]. Проте, присмак національного самовідчуття і самопізнання витав у повітрі, й це не могло не датися взнаки, провокуючи активізацію контролю КГБ.

Важливо, що в досліджуваній період актуалізувалося витворення підручників з історії української літератури. Переважно вони були зорієнтовані на вписування вітчизняної літератури в контекст всесоюзний. Однак місце мали й певні зрушення. Зокрема Іван Світличний, аналізуючи працю свого вчителя Олександра Білецького *Від давнини до сучасності: Збірник праць з питань української літератури*, вбачав її найбільшу цінність в авторській позиції, яка полягала у тому, що «не кількість перекладів, не взаємини одного письменника з іншим, не вплив однієї літератури на іншу і навіть не риси спільности, а навпаки, саме риси яскравої своєрідности української літератури порівняно з іншими роблять її «фактором міжнародного значення» [11, 298]. Саме така зміна пріоритетів, заснована не на вишукуванні спільних рис і єдиної праколиски для всіх слов'янських літератур, а на констатації відмінного



й автентичного, дедалі частіше заявляла про себе у теоретичних студіях.

Так Є. Сверстюк в есеї *Собор у ристованні* апелює до питання, “коли почалася історія?”, пропонуючи шукати відповіді не в абстрактному загальносоветському контексті, а в конкретному вивченні власного минулого, національного ґрунту. І позичена ним як метафоричний приклад у героїні *Собору* Олеся Гончара загадка “А що росте без коріння?” та відповідь “тільки камінь” [10, 51] лунає у даному разі напрочуд промовисто.

Між тим, сам роман О. Гончара теж можемо долучати до дезінтеграційної складової соцреалізму. Цей текст спричинив чималий розголос: спершу отримав позитивні рецензії, а невдовзі зазнав остракізму. Аналізуючи твір з відстані років, маємо змогу бачити в ньому потужні вияви соцреалістичного методу, тож незрозумілою стає тогочасна критика. Однак річ у тім, що тут взнаки дається дражлива межа між етичним та естетичним. З сучасного погляду, своїми формальними ознаками роман О. Гончара цілком відповідає соцреалістичним настановам, і його важко оцінювати як естетично вартісний продукт, а проте у 1960-ті рр. його етичне навантаження: актуалізація проблематики національного минулого, історії й пам’яті, – суперечили політиці комуністичної партії і не вкладалися в прокрустове ложе єдиного художнього методу.

Водночас цікаво, що саме в другій половині 1960-х рр. усе більше літературознавців надають перевагу публіцистичному жанру й, не маючи змоги друкуватися в пресі, поширюють твори у самвидаві. Такий перехід стосується М. Коцюбинської,

Є. Сверстюка, І. Світличного та ін. Окремо наголосимо на найзнаковішій у тогочасному дискурсі постаті І. Дзюби та його праці *Інтернаціоналізм чи русифікація?*, що стала програмовим документом українського національно-визвольного руху. В цьому тексті автор лише побіжно торкається питань суто літературних, натомість концентрує увагу на політичних, соціальних, історичних, культурних і мовних проблемах, ставлячи рубка питання національної ідентичности.

З огляду на домінуюче поєднання літературної і суспільно-політичної тематики все відчутнішою стає громадянська позиція, яка призводить до того, що чимало діячів, спершу приналежних до мистецької сфери, поступово перейшли до політики. Йдеться про тонке переплетіння літературознавства і публіцистики, пройнятих одностайною апеляцією до таких понять, як національна самосвідомість, гідність, честь і безчестя, що успішно вводилися у суспільно-інтелектуальний обіг тогочасними інтелектуалами.

Між тим, прочитувались національні мотиви й у художній літературі, зокрема за рахунок розширення тематики, що набувала все знаковішого національного забарвлення. Зокрема у творчості Григора Тютюнника можемо простежувати органічне поєднання індивідуальної й національної ідентичности, адже з одного боку, місце має гранична індивідуалізація і людинознавчий потенціал, до яких вдається автор, презентуючи характерологічний зріз життя, а з другого боку, це забезпечується не лише описами національ-

них характерів, а й ґрунтується на художній етнопсихології.

Втім, не лише за рахунок подібних фактурних прийомів відбувається апеляція до національних першокоренів. Часто вона постає замаскованою, складно впізнаваною, прихованою за мітологічною, герметичною чи естетичною машкарою, бо стилістична межа умовна, а методи взаємопроникні. Так, скажімо, у творчості Ігоря Калинця в око впадає потужне задіяння родової, історичної та генетичної пам'яті, поетичне використання якої покликано "лікувати" національну свідомість за посередництва віршованого українознавства. Засадничим соцреалістичним нормам "масовости" й "народности" (абстрактно советської ідентичности) автор протиставляє українське праісторичне підсвідоме, звертається до осібної історії.

Тож поступово відбувався перехід від літератури "соціалістичної за змістом і національної за формою" до справді національної. А повсюдні закиди советської критики молодим авторам у "формалізм", що мали до того ж і "націоналістичний" підтекст, врешті-решт, не були аж такими безпідставними, бо творчість авторів нової хвилі поставала безпосередньо пов'язаною не тільки з національними мотивами, а й світоглядною позицією. Як писав Микола Вінграновський, творчості якого притаманна потужна націєцентричність: "Я – формаліст? Я наплював на зміст? / Відповідаю вам не фігурально – / Якщо народ мій числиться формально, / Тоді я справді дійсний формаліст!" – власне національна ідентичність і виходила на перший план, не вписуючись у концепцію советської народности.

Так само напрочуд актуальною видається апеляція до правікової киево-руської історії, яку актуалізували представники Київської школи поезії. Багато в чому можна побачити подібність з творчістю поетів-вісниківців, хоча основна вісниківська матриця чину в даному разі неунаочнена й незапрограмована, проте важливою залишається апеляція до тих самих мітологічних первнів, а разом і їхня інтерпретація під національним чи, з огляду на загальносоветський контекст, інонаціональним кутом зору. Не випадково Іван Дзюба ще у відгуку на перші поезії Василя Голобородька наголошував на опричненні в них типової української анімістичної традиції [див.: 2, 96]. Також тут добре відчутна апеляція до джерел, використання архетипів національного мислення, а популярна в авторському виконанні поетична форма верлібру є напрочуд органічною для української літературної традиції.

Вельми прикметною постає позиція поетів, що полягала у творенні (а не відтворенні) в умоглядно-постульованій атмосфері, коли "триєдність свободи" (творення, особистості, народу) вже досягнута (доконала мета). Це легко пояснювалось їхнім потрактовуванням національної мрії як уже здійсненого факту [8, 206]. Так Віктор Кордун акцентував, що у межах функціонування двох культур, одна з яких – російська, а друга – національна, проте орієнтована винятково на те, "що безперечно було на користь російській загальноімперській політиці" [5, 27], автори писали, на них не зважаючи: підриваючи соцреалістичні методи, апелюючи до давньої української мі-

тологічної свідомості, сповідуючи повернення до мовних і поетичних прапервенів.

Продуктивною видається також і трансформація окремих прозових жанрів, а саме апеляція до історичного роману, що було плідним джерелом для пробудження національної свідомості. З рецепції творів на історичну тематику тодішніх читачів видно, що не завжди першорядне значення надавалося програмовим елементам клясовости чи ідеологічної настанови героїв. Частіше, на думку Сергія Єкельчика, для чималої кількості “читачів це було п’янким актом відкриття чи утвердження їхньої національної ідентичности” [3, 231]. А отже, подібний горизонт сподівань породжував і відповідний запит, на який реагували митці, що в межах єдиного методу вдавалися до його модифікацій.

Водночас самотутнім виявом української ідентичности в советському просторі постала химерна проза, що становила виразне звернення до питомо національного ґрунту з лише йому притаманним комплексом ознак: апеляція до народнопісенної й фольклорної традиції, залучення мовного апарату, багатого на використання приказок, прислів’їв, божби, прокльонів, фразеологізмів, що не завжди були зрозумілі тогочасному реципієнту, але становили невід’ємну частину традиційної української культури прадавніх часів, коли слово було живим організмом, розвивалося не за комунопартійними приписами, а за власними законами й слугувало національно свідомим ідентичнісним маркером.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що, незважаючи на офіційне панування в літературному процесі 1950–1960-х рр. методу соцреалізму, який сповідував культ єдиної советської (російської імперської) ідентичности, категорично унеможливаючи присутність індивідуального й національного, існували й винятки з правила. Відповідно можемо виокремити кілька варіантів оприявлення індивідуальної ідентичности: звучання окремих авторських імен із притаманною лише їм творчою манерою; акцентуація особистісного “Я” і вихід з-під маски безвідповідального “ми”; потужний антропоцентризм і реальний гуманізм, де Людина як унікальне створіння, що вже є самоцінністю, посідає провідне місце. Що ж стосується національної ідентичности, то тут так само простежуємо низку модифікацій: історичні ремінісценції з осіб українського досвіду; апеляція до мітологічного пласту (винятково українського) й залучення фольклорних елементів; звернення до мовних особливостей (прапервні, автентичне словникарство тощо); актуалізація національної сутности (ідеологічного спрямування, що з літературного середовища перейшла в суспільно-політичне, набувши громадянського звучання). Перелік надається до розширення й уточнення, проте названі вектори є найвиразнішими й мали найбільший авторитет, а водночас сприяли поступовій дезінтеґрації естетики соцреалізму й переосмисленню питання ідентичности.

### Bibliography and Notes

1. Дзюба Іван, *Інтернаціоналізм чи русифікація?* Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2005, 336 с.

2. Дзюба Іван, *У дивосвіті рідної хати*, [у:] *Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. XX ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики*, Львів: Піраміда 2009, с. 94–104.

3. Єкельчик Сергій, *Імперія пам'яті: Російсько-українські стосунки в советській історичній уяві*, Київ: Критика 2008, 304 с.

4. Зінкевич Осип, *3 генерації новаторів. Світличний і Дзюба*, Балтимор-Торонто: Смолоскип 1967, 243 с.

5. Кордун Віктор, *Київська школа – що це таке?* [у:] *Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. XX ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики*, Львів: Піраміда 2009, с. 27–39.

6. Корогодський Роман, *Брама світла: Шістдесятники*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2009, 656 с.

7. Коцюбинська Михайлина, *Мої обрії*: В 2 томах, Київ: Дух і літера; Харківська правозахисна група 2004, Т. 2, 386 с.

8. Моренець Володимир, *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*, Київ: Аграр Медіа Груп 2010, 528 с.

9. Сверстюк Євген, *Блудні сини України*, Київ: Знання 1993, 256 с.

10. Сверстюк Євген, *Собор у риштованні*, Париж: Перша українська друкарня; Балтимор: Українське видавництво Смолоскип ім. В. Симоненка 1970, 173 с.

11. Світличний Іван, *Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті*, Київ 1990, 581 с.

12. Тарнашинська Людмила, *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти)*, Київ: Смолоскип 2010, 632 с.



**Oleh Rarytskyi**

**THE MEMOIR PORTRAIT OF BORYS NECHERDA  
AS A REFLECTION OF THE EPOCH**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

**Олег Рарицький**

**МЕМУАРНИЙ ПОРТРЕТ БОРИСА НЕЧЕРДИ  
ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕПОХИ**

*Abstract:* The article contains the memoirs about Borys Necherda on the material of which a line is traced around the model of the writer's memoir biography. It is formed in the light of corporate recollections which enabled reflecting the essence of the author's self-consciousness defining his psychological states, emphasizing his preferences and tastes that, to different extent, affected the author's poetry and determined his individual style. The attention is focused on the writer's participation in the movement of the 1960<sup>s</sup> and his creative contacts with its representatives. In the theory of literature such memoir materials are valuable because they give an opportunity to detail author's biography, to avoid the temptation to hyperbolize his name or to place obstacles in the way of idealization. The principle of collaging allows to focus on heterogeneous data set the non-distorted image of B. Necherda in the epoch context, to trace his creative evolution, the circle of communication, to distinguish his individual features.

*Keywords:* memoirs, reminiscences, portrait, the men of the 1960<sup>s</sup>, the movement of the 1960<sup>s</sup>

Різноманітність творчості поета-шістдесятника Бориса Нечерди і по сьогодні залишається абсолютно не прочитаною. Наразі відсутні комплексні монографічні дослідження його доробку, бракує тематичних критичних розвідок про його творчість, недостатньо повно висвітлена й художня біографія мистця. Попри спорадичні дослідження спадку письменника, літературознавча наука все ще знаходиться на підступах до осягнення його мистецького феномену. Якщо поетична спадщи-

на Нечерди частково здобула літературознавче висвітлення, то проза фактично перебуває поза увагою дослідників. Важко скласти й цілісне уявлення про мистецький набуток письменника, оскільки чимало з його доробку залишається не надрукованим – у рукописах неопрацьованими зостаються його твори в архіві Одеського літературного музею, окремі зберігаються у приватних колекціях. Літературознавчу нечердїяну останніх років становлять поодинокі дослідження, В. Саєнко [4],

М. Слабошпицького [5], Т. Федюка [7] та ін., однак цих праць надто мало для оцінки його творчості.

У добу хрущовської відлиги та дещо пізніше (саме в цей час Б. Нечерда входив у літературу) його рання поетична творчість здобулася на високі критичні оцінки знакових у шістдесятництві І. Дзуби, І. Світличного, В. Стуса, які долучили його до першорядних українських поетів. У роки ідеологічних заборон вона вимушено злокалізувалася в масштабах одеського культурницького середовища (зрідка про неї йшлося у працях А. Макарова, М. Малиновської, О. Никанорової) й висвітлювалося у дослідженнях Г. В'язовського, І. Дузя, Є. Прісовського, С. Стриженюка, І. Рядченка, В. Фащенко та ін.

У значній мірі доповнити грані мистецької сутності Б. Нечерди, виразити його профіль у контексті епохи допоможуть колективні спогади про поета, які вийшли друком в одеському видавництві "Маяк" під назвою *Я жив як міг, я не лукавив...* Створені найближчим оточенням, вони наповнені винятковим інтимним змістом, оскільки торкаються моментів особистісного і творчого життя автора, які у цілому невідомі широкому читацькому загалу, проте є цінним джерелом для прочитання його неспотвореної біографії.

Збірка спогадів про Б. Нечерду кваліфікується як метажанрове синкретичне поєднання текстів різного художнього ґатунку, в яких у діяронному зрізі крізь призму соціально-політичних обставин нескладно осягнути постать автора як одного з чільних представників літературного-мистецького шістдесятництва, означити модуси його світорозумін-

ня, самоствердження й себевияву, окреслити культурологічний, історіософський, натурфілософський тощо виміри творчого світу автора. Навколо цих магістральних концептів, які достатньою мірою виявляють його Я-центричність, у спогадах зримо прочитуються вподобання і захоплення мистця, коло його мистецьких зацікавлень, увиразнюються риси характеру, рефлексії на зовнішні впливи, що дозволяє структурувати цілісний (не лише літературний) портрет автора у контексті епохи.

Як і належить колективним мемуарним збіркам, їхня автура досить-таки розмаїта – друзі із близького оточення, колеги-журналісти, письменники, родичі. У спогадах кожен із етапів поетового буттєтривання представляється по-різному. Через значний часовий відтин бракує тут свідчень очевидців дитячих і юнацьких літ, цілковито відсутня інформація про ярешківський, гур'ївський, рівненський та олександрійський періоди його життя, відомості про які здебільшого черпаємо з поетової автобіографії, епістолярію та з інтерв'ю на запити засобів масової інформації. Неповним видається київське мистецьке коло, представлене лише іменами І. Жиленко, П. Засенка, Б. Олійника, П. Перебийноса. Натомість найрозлогішим постає одеське інтелектуальне середовище, адже спогади авторів із цієї доби виявляють найтриваліший етап із життя Б. Нечерди і засвідчують його творче зростання, становлення й утвердження як поета, вказують на мистецькі уподобання, зазначають драматичні моменти у його долі, життєві колізії особистісного характеру і, що найголовніше, деталізують

подробиці останнього періоду життя, надзвичайно важливі для уточнення його життєпису. Мемуарні свідчення про поета і його час залишили письменники В. Рутківський, В. Колодій, В. Гаранін, В. Горст, М. Палієнко, В. Рябий, Д. Шупта та ін. Є тут і персоналії, віддалені від творчо-інтелектуальної праці, що є свідченням різновекторності світоглядних зацікавлень автора і широкого кола його особистісних контактів.

Матеріали книги різняться мистецькою якістю (їх легко членувати на художні та нехудожні) й жанровими ознаками. Серед різновидів мемуарного жанру віднаходимо нариси, замальовки, літературні портрети, есеї, зустрічаємо навіть такі малопродуктивні у мемуаристиці форми як репортаж тощо. У цьому генологічному розмаїтті крізь призму суб'єктивних оцінок авторів окреслюється творчий профіль автора, доповнений деталями особистісного характеру.

Збірники спогадів зі значною кількістю автури мають свої специфічні особливості, чим різняться від об'ємних за змістом письменницьких мемуарів. Однією із ознак таких документальних різновидів є *колективне або збірне портретування*, яке на відміну від розлогих портретних характеристик, наявних у великих художніх полотнах, дає змогу у різнобаченнях сфокусувати погляди на письменницьку постать. Як правило, характеристики при цьому збігаються, автори спогадів зазвичай під спільним кутом зору підходять до оцінки особи, взаємодоповнюючи один одного незначними штрихами, що в сукупності дозволяє бачити збірний портрет мистця. Для такого

оприявлення спрацьовує мозаїчний підхід, коли із різнорідних матеріалів вимальовується її узагальнений образ, який постає як об'єкт мемуарного нарративу. Хронотопічні рамки почасти змінюють особу, на це теж реагують автори спогадів, характеризуючи письменника у різних часових площинах. Із цих міркувань як влучний приклад сприймається портретний образ Б. Нечерди, який до певної міри залишається незмінним упродовж життя: "Середнього росту (може, й нижче), стрункий, худорлявий, обличчя смагляве, монголоїдне (про що і сам він говорив з іронією)" (В. Захарченко) [9, 218]; характерний для нього «невисокий зріст і худорлявість» (О. Маландій) [9, 255]; "Худенький, середнього зросту, він міг би справити враження звичайного одесита, якби не уважні і водночас закриті для співрозмовника очі, які незбагнено доповнювали, щось додавали до сказаного ним" (Д. Шупта) [9, 308]. Здебільшого через епітетні характеристики автори спогадів завдяки портретуванню як художньому прийому дозволяють індивідуалізувати письменницьку постать.

У спогадах про Нечерду виявляємо ознаки портретного нарису як одного із різновидів портрету із акцентуацією на конкретних індивідуальних рисах характеру мистця. Поет тут постає абсолютно не пристосованим до вимог часу. Завважуємо, що був він зовсім байдужим до матеріальних вигод, не гнався за титулами і славою. Проте в неординарних ситуаціях, коли поставав перед проблемою вибору, проявляв твердість і непоступливість. Мав складний, на перший погляд, характер, хоча за цією оболонкою проглядалася вну-

трішня шляхетність, вроджена інтелігентність. Мистець залишався непізнаним, як у житті, так і в творчості. Зі спогадів його образ постає як психологічний тип людини-інтроверта, заглибленого в себе, у свій внутрішній світ, відсторонений від зовнішніх впливів і вибудований на власних роздумах, емоціях і переживаннях. Про його неординарну сутність найточніше висловився поет П. Перибийніс: “Намагаюся віднайти хоч крапельку схожості з його поезією. Та Господи! Та ж цей Нечерда не схожий навіть на... Нечерду! То м'який, ліричний. То жорсткий, іронічний. То якийсь і зовсім наче незбагнений” [9, 268]. Сприймається він як егоцентрична особистість, із самобутнім світосприйманням і світорозумінням.

І. Жиленко, характеризуючи у своїх спогадах Б. Нечерду крізь призму двох хронотопічних пластів, викидає з пам'яті образ-кадр – хворого, немічного, змученого життям чоловіка, з яким зустрічалася напередодні його смерті в ірпінському будинку письменників. Натомість “Лишився лише образ молодого, стрімкого, веселого Бориса, з яким я познайомилась десь на початку 1965 року в київському журналі “Ранок”, де я на той час працювала” [9, 201]. П. Засенко зауважує поетову стоїчну витривалість, його нездатність пристосуватись до вимог часу: “За вдачею козак-одчайдух, заводій. Ненавидів приниження в інших і сам не принижувався” [9, 206]. В. Колодій акцентує на тонкій внутрішній природі Б. Нечерди, моделює його психологічний портрет: “Борис, природно, брав усе близько до серця, гостро реагував, часто, не озираючись, показував

привселюдно слова беззастережного осуду на адресу верхів та урядової ієрархії” [9, 222]. Марта Десенко, літредактор одеської “Комсомольської іскри”, звертає увагу на його манеру одягатися, на незвичну для пересічної советської людини зовнішність: “У той час Борис носив джинси (вони тільки-но входили в моду), підперезані широким шкіряним ременем з морською пряжкою. Джинсами пишався страшенно, бо були вони неабиякі, а справжні, “штатські” (із самих Штатів!). Загалом хлопцем він був чепурним і охайним” [9, 195].

В колективних збірниках під кутом бачення різних авторів індивідуалізуються прикметні риси, характерні певній особі, заґрунтовані на міметичних домінантних характеристиках. У спогадах про В. Підпалого на виразну ознаку його зовнішності вказують очі, для М. Коцюбинської характерний особливий тембр голосу, а для Нечерди – це рукостискання, за яким, як стверджує літературознавець В. Полтавчук, його “можна було впізнати серед найтемнішої ночі, серед тисяч людей...” [9, 269]. Окрім цього, автори спогадів відзначають унікальну природжену пам'ять поета й придатність до вивчення мов, що визначає його індивідуальний образ.

Збірний портрет Б. Нечерди стає можливим завдяки методу колажування, тобто можливості викадровування окремих характеристик із загального мемуарного масиву, коли завдяки різнобаченням людей, неоднаковою мірою причетних до нього, складається багатобічна характеристика мистця – його зовнішності, індивідуальності, що засвідчує неповторність людини, характеризує її внутрішній світ, виявляє естетичні



смаки. У колективному баченні увиразнюється психологічний портрет поета, його особистісні й творчі інтенції, спроможні скласти повноцінну картину його буття, що переконливо доводить здатність літератури факту фіксувати найдрібніші деталі про життєтворчість письменника.

Спогади – унікальний матеріал для наукового структурування життєпису письменника. Тут віднаходимо деталі, які суттєво доповнюють узвичаєну біографію письменника, спростовують усталені погляди на певні події і явища з його життя, уточнюють і мотивують їх. У колективних збірниках крізь різнорідний мемуарний матеріал прочитуються важливі біографічні факти, які характеризують особистість у реальних життєвих ситуаціях, чим пояснюють її психічні стани, віддзеркалені у конкретних буттєвих обставинах.

П. Засенко акцентує увагу на роках навчання поета в Одеському інституті інженерів морфлоту. Автор спогадів наголошує, що в письменницькому довіднику наявна інформація, що саме у цьому закладі Нечерда здобував освіту, проте мова не ведеться, що він його так і не закінчив. Зі спогадів черпаємо інформацію, що причиною відрахування із навчального закладу були порушення ним правил громадської поведінки, участь у вуличних бійках і розборах. Згодом ця справа набула значного розголосу, навіть розглядалася на рівні обласного комітету комуністичної партії. Цей факт може бути ключем для потрактування психологічного характеру мистця, вказує на холеричний тип темпераменту, що в значній мірі відбилося і на манері письма, засвідчило її рвйність і не-

стримність.

Вкраплюються у спогади подробиці, важливі для усвідомлення особливостей входження поета у літературний процес. Ще в дев'ятнадцять років, шукаючи себе в літературі, він за творчими порадами звертався до Максима Рильського, певний час листувався з визнаним кляси́ком, отримав від нього благословення на літературну працю (спогади А. Яні) [9, 313]. У часи ідеологічної блокади, категорично відкидаючи ерзаци доби, шукав контактів із непересічними, творчо розкутими особистостями, зокрема спілкувався із неблагонадійними в очах влади російськими поетами Борисом Пастернаком та Владіміром Висоцьким, які схвально відгукнулися про його творчість. З цих мемуарних означень Нечерда постає ексцентричною творчою натурою, непідвладною зовнішнім чинникам, непоступливою перед впливами часу.

Спогади інформативні в плані ознайомлення із творчою робітнею поета. З них, зокрема, дізнаємося, що у літературу він увіходив як російськомовний автор. Його перша збірка *Материк* в одеському видавництві “Маяк” була підготовлена до друку саме російською. Становленню Нечерди як україномовного поета посприяв голова Одеської письменницької організації Іван Рядченко, автор передмови до збірки, який зумів переконати у приналежності його до самобутньої національної літератури. Цей психологічний вплив на формування Нечерди-поета мав вирішальне значення, адже за короткий проміжок часу він переформатував свою першу збірку, подав її до друку вже українською й у такий

спосіб заявив про себе як про оригінального українського мистця.

З масиву мемуарних праць про Б. Нечерду черпаємо інформацію про його приналежність до літературно-мистецького шістдесятництва. Таких свідчень порівняно небагато, однак вони досить промовисті. У спогадах наголошується, що саме збіркою *Материк* завдяки власним модерним мистецьким пошукам він долучився до цього інтелектуального кола. Її вихід у 1963 р. породив жваві обговорення у колах нонконформістської інтелігенції. Зокрема, І. Дзюба у статті *Хлюпни нам, море, свіжі лави*, яка вийшла друком у часописі "Український календар" (Варшава, 1966), аналізуючи розвиток сучасної йому української поезії, з-поміж розмаїття творчих імен (І. Жиленко, Ігор Калинець, С. Йовенко, Л. Скирда, О. Булига) дає високу оцінку творчості мистця: "Борис Нечерда – поет гострої думки суспільницького спрямування, а його складний емоційний малюнок виникає з динамічного контрастування, «взаємотворення» напруженого ліризму й насмішкувато-гіркуватої парадоксальности, гротеску тощо, дечим він нагадує Євгена Плужника, а в чомусь іде від сучасної російської поезії" [1, 476].

Схвальні критичні відгуки про творчість Б. Нечерди прозвучали на семінарі молодих письменників України, який відбувся в Одесі у травні 1963 року. Ці події ретроспекціюються у спогадах його учасників – В. Захарченка, О. Маландія, Д. Шупти і засвідчують входження мистця у розкуте середовище творчих особистостей. Д. Шупта, посилаючись на газету "Молодь України", яка в одному із червневих номерів висвітлювала

цю подію, серед учасників семінару називає А. Бортняка, В. Грабовського, О. Зайвого, В. Захарченка, Б. Нечерду, І. Нижника, С. Реп'яха, В. Сороку, В. Стуса, В. Яворівського [8, 208]. Керівники семінару письменники В. П'янов та В. Іванисенко серед розмаїття творчих особистостей під час пленеру відзначили дебютні твори М. Вінграновського, В. Захарченка, В. Міщенко, В. Стуса, Д. Шупти та ін. Їхня увага була зацентрована й на творчості одеського поета Б. Нечерди, який був наймолодшим серед учасників, однак виявляв особливі здібності в апробації власних й інтерпретації віршів своїх колег. Згадує О. Маландія: "Під час обговорення творів деякі літератори-початківці обмежувалися загальними фразами, а Нечерда виступав як професійний критик. Оцінюючи творчий доробок колег, говорив предметно і конкретно" [9, 255]. Завдяки незалежній манері письма, творчій свободі він здобув авторитет і дружню підтримку київських поетів. Атмосфера розкритості із творчих дискусій переадресувалася на злободенні питання доби – утиски української мови, хрущовську кампанію в боротьбі з формалізмом тощо.

Для Нечерди з часу роботи одеського семінару розпочинається відлік хрущовської відлиги. Зі свідчень авторів спогадів, інтелектуально вільна атмосфера заходу сприяла відчуттю національної приналежності, творчої самодостатності мистця, що стало спонукою для його самоутвердження й увело у київське мистецьке середовище. Б. Нечерда з легкістю вписався в атмосферу столичної молоді, а невдовзі здобув підтримку авторитетного серед шістдесятників

І. Світличного і мав змогу долучатися до творчих зібрань та дискусій, підтримував тісні особистісні контакти із І. Жиленко, П. Засенком, А. Макаровим, В. Стусом, М. Слабошпицьким, Гр. Тютюнником. Для Б. Нечерди то були роки творчого самовираження. Він шукав себе у поезії, виробляв свій стиль, не піддаючись ідеологічним утискам.

У колі шістдесятників гартувався нонконформізм Нечерди, невіддільна зовнішнім впливам особистісна позиція, шліфувалося авангардистське поетичне письмо. Як зазначає літературознавець В. Саєнко, “письменник глибоко сприйняв творчі ініціативи шістдесятників, поставивши їх опорними контрапунктами у своїх творах” [4, 211]. У зв’язку з цим проблема його особистісного вибору в умовах ідеологічного тиску на особистість постає як екзистенційний самовияв автора. Згортання хрущовської відлиги, особливо відчутне у регіонах, віддалених від столиці, підштовхувало поета до інтенсивного пошуку внутрішніх резервів для духового самозбереження. Точку духового опертя (приміром, як і В. Симоненко, інші мистці з провінції) він знаходив лише серед київських нонконформістів і за будь-якої нагоди намагався долучатися до цього інтелектуального кола, приїжджаючи до столиці. “Тим-то шістдесятники Одеси, Львова, Харкова та багатьох інших міст і містечок так рвалися до Києва, в якому ще жив дух опору ідеології, дух новацій – культурних та політичних” [9, 201], – слушно зазначає у спогадах про поета І. Жиленко.

Тотальний наступ на короткотривалі демократичні процеси, арешти в середовищі інакодумної інтелігенції

підштовхнули Нечерду до індивідуальної форми протесту, пов’язаної із абсолютним неприйняттям і відстороненням від зовнішніх впливів. Свою рішучу незгоду із абсурдною дійсністю він висловлював цілковитим ігноруванням офіційних ідеологічних приписів, нестандартним мисленням і поведінкою, навіть манерою одягатися і спілкування. Його життєва позиція кардинально розходилася із суспільною ідеологією, цілковито суперечила їй. Як наслідок, за свою незалежну поведінку Нечерда зазнавав каральних санкцій: “то розсипалася у видавництві вже набрана книжка, то інспірувалася розносна стаття, в якій автор звинувачувався в дешевому епатажеві, богемщині та інших, «неприпустимих для українського радянського поета» гріхах” [5, 13]. Свою незгодну позицію у відповідь на дії влади висловлював тим, “що впродовж 1972-1978 рр. він мовчав, не приймаючи соцреалістичної кон’юнктури” [4, 214]. Згідно із гіпотезою С. Стриженюка, однією з причин творчого мовчання Б. Нечерди, “могло бути те, що поет підтримував знайомство з В. Стусом” [Цит за: 4, 214]. Проте таке припущення вважатимемо занадто однозначним.

У збірці спогадів акцентується увага на приятельських і творчих взаєминах Бориса Нечерди із Василем Стусом, які зберігалися, як відомо, до першого ув’язнення поета-дисидента. Стус високо оцінив його ранній поетичний набуток, підтримував із ним особисті стосунки, стежив і позитивно відгукувався про його творчість. Підтверджує такі взаємини черкаський поет В. Захарченко: “Пам’ятаю, як він (В. Стус – О. Р.) носив із собою книжку Нечерди

“Барельєфи” і на ходу, коли ми йшли в Києві на трамвай, і у трамваї декламував напам’ять один за одним естампи й висловлював своє здивування, давав їм найвищі оцінки» [9, 219]. Стусові особливо імпонувала нечердинська манера письма, його ускладнена метафорика, особливе чуття слова, про що він схвально висловиться у своїх ранніх літературознавчих працях *Най будем щирі, На поетичному турнірі*.

Проте із часом Б. Нечерда сприймається Стусом амбівалентно, ставлення до поета в нього різко змінюється, аж до цілковитого заперечення його творчості. Прояснюють таку різку трансформацію у їхніх взаєминах Стусові невольничі листи до рідних та друзів. У ранніх табірних епістолах за інерцією трапляється захоплення його доробком: “...вийшла збірка Нечерди *Літак у краплині бурштину* (знай наших!)” [6, 18]. Поет звертається через рідних до О. Орача з проханням придбати і надіслати її. Однак після прочитання думка про нього різко переминюється: “Більше було прикро, що такий хлопець звівся зовсім на ніщо, коли не сказати коротше. Різностильність, несмак, залицання й самококетерії на одеському (та й чи такому?) суржику” [6, 35]. Вже в пізніших Стусових листах зустрічаємо цілковите розчарування від його творчості, де він зневажливо висловлюється про Нечерду як поета, вказує на його творчу деградацію і духову заскорузлість. Його доробок реціпіюється як віддзеркалення літературного процесу, скутого ідеологічними рамками соцреалізму. Йдеться про це в листі до дружини від 6 червня 1977 р.: “Від Олега дістав словники, збірки

– дві його і чортовиння Б. Нечерди. Не знаю, що цей незлецький колись поет писав упродовж 1972-[197]7 р., але коли таке, як ця збірка, то я йому не заздрю. Їй-Богу, укр[аїнська] поезія стала будинком розпусти – фе!” [6, 270].

Прояснюють мотиви творчого згасання (через що у листах з таборів висловлював невдоволення В. Стус) спогади про Б. Нечерду. Довідуємося, що поетові збірки перш ніж потрапити до читача піддавалися жорстким цензурним втручанням, внаслідок чого мистецьки вартісні вірші або вилучалися, або через редакторські правки втрачали свою художню якість. П. Засенко згадує, як до плзну київського видавництва “Молодь” за 1969 р. вдалося включити збірку Б. Нечерди *Поезії*. Невдовзі вона вийшла друком у дуже спотвореному вигляді, зі слів автора – “одні палітурки”. Мемуарист констатує: “Більшу половину рукопису було вилучено, справді з вибраного залишилося перебране – тонюсінька книжечка вийшла у світ аж 1970 року” [9, 213]. Відповіддю на розгул цензури була шестирічна творча мовчанка поета. Повертається він до читача книжкою лірики *Танець під дощем*, яка вийшла друком в одеському видавництві “Маяк” лише 1978 року. Можемо припускати, що зазначені збірки, потрапивши в поле зору В. Стуса, викликали в нього справедливу негативну реакцію і цілковите неприйняття, оскільки художньо вартісних творів через цензурне втручання у ній фактично не залишалося. Як наслідок, образ Б. Нечерди реціпіюється В. Стусом двопланово, у двох часових вимірах і складає його суб’єктивну оцінку про

поета, відмінну від усталених характеристик.

Сучасні дослідники творчість поета розглядають у літературно-мистецькій площині “тихої” лірики, зауважуючи у ній філософську самозаглибленість, ескапічне відсторонення від світу абсурду, занурення у внутрішні онтологічні глибини. У спогадах цей феномен не потрактовується, однак його ознаки надто виразні. Автори мемуарів вказують на те, що поезія Б. Нечерди позбавлена галасливої патетики й риторики, сконцентрована на пізнанні внутрішнього світу людського буття, універсалізації її мікрокосму. Як наголошує в спогадах поет Борис Олійник: “Бориса Нечерду, прилученого до шістдесятників, вирізняла з-поміж інших новобранців” (за висловом Леоніда Новиченка) “спокійна самодостатність. Йому не потрібна була естрада і велелюддя для самоствердження і самовтіхи. Він не скорописав, а творив глибоку поезію не лише на день минуций” [9, 258]. Його поезія виявляє дотичність і стає суголосною творчості найвиразніших представників «тихої» лірики В. Підпалого, Л. Талалая, Л. Чередниченка, В. Яринич та ін.

У спогадах автори, згадуючи Б. Нечерду, вдаються до цитації його поезії. У такий спосіб своє суб’єктивне бачення авторського світу вони співвідносять із творчим універсумом мистця, підтверджуючи документалізм власного мемуарного мислення. Наявні цитації поезій Б. Нечерди у колективних спогадах означені співвідношенням фактологічного мислення авторів із творчістю поета, внаслідок чого простежується взаємонашарування, взаємопроникнен-

ня художніх і документальних складників, на основі яких постає цілісний текст. Вірші поета у канві спогадів підсилюють фактологічне мислення мемуариста, естетично обрамлюють хід його думки. До прикладу, П. Перебийніс, щоб не вдаватися до автохарактеристик Нечерди, його сутність передає віршем: “Здеколи спада на думку раптом, / що складніш існую, ніж чекав, – / сам в собі відбитий многократно, / мов потрапив межі двох дзеркал: / рук повтори, погляду й секунди.../ множаться відбитки, мов джмелі.../ дальшають скеровані в нікуди, достовірні копії мої... [9, 267].

Схожі сентенції віднаходимо у спогадах П. Засенка, В. Сподарця, В. Полтавчука, інших авторів. Під цим кутом зору увиразнюються, проглядаються фактографічні свідчення, які сприяють усебічній характеристиці поета, виявляють можливості структурування його творчості, ідентифікації його індивідуального стилю.

В останній період, висвітлений найдетальніше очевидцями, попри матеріальну скруту, життєві негаразди (“Постійна побутова невлаштованість, на дрип’я витріпані нерви” (П. Засенко) [9, 215], мистець не зраджував своїй внутрішній природі. Поет залишався самотнім, потребував власного житла, важко хворів, при цьому зловживав алкоголем (“Біди звалилися на поета зусібіч. Тому, мабуть, і пив в останній рік життя, хоча і до цього в непитутих не ходив” (О. Ляшко) [9, 244]. Автори спогадів запам’ятали його абсолютно незахищеним, при цьому твердим і непіддатливим зовнішнім впливам. Мав свої пристрасті, якими

рятувався від абсурдної дійсності – чеканив по бронзі, малював, колекціонував старожитності (“Борис був істинним мистцем. Чудово карбував по металу, вирізав по дереву, малював картини й оформляв, як графік, книжки. У цих роботах, як і в його віршах, видно тверду, а подекуди навіть різку руку майстра” (Д. Шупта) [9, 312]. У такий спосіб мистець заповнював нішу душевної дисгармонії, знаходив можливості абстрагуватися від зовнішнього світу. Як і кожен мистець, про що слушно зазначає М. Коцюбинська, своїм завданням бачив “Освоїти собою той простір внутрішньої свободи, який утворюється між людьми і зберігається, навіть якщо в ньому залишається єдина людина” [2, 27]. Модель мемуарної біографії Б. Нечерди, сформована крізь призму колективних спогадів, дає змогу відтворити сутність авторської самосвідомості, означити його психологічні стани, акцентувати на вподобаннях і смаках, які різною мірою відбилися на поетичній творчості автора і визначили його індивідуальний стиль.

Збірка спогадів *Я жив як міг, я не лукавив...* має важливе значення для прочитання цілісної біографії поета. У літературознавчій науці такі мемуарні матеріали цінні тим, що дають змогу деталізувати життєпис автора, уникнути спокуси гіперболізування його імені, поставити заслін ідеалізації. Принцип колажування дозволяє у різноманітному масиві сфокусувати неспотворений образ автора у контексті епохи, простежити його творчу еволюцію, коло спілкування, увиразнити індивідуальні риси. Б. Нечерда постає неперепутною особистістю,

зауважується його нонконформізм, прочитується належність до покоління шістдесятників, унаочнюються взаємозв'язки із його представниками. Попри суб'єктивну манеру мемуарної розповіді, об'єктивується сутнісний образ поета справжнього, позбавленого риторичних прикрас і пафосних оцінок.

### Bibliography and Notes

1. Дзюба Іван, *“Хлюпни нам, море, свіжі лави”*, [у:] *Idem, 3 криниці літ: У 3 томах*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могиллянська академія” 2006, Т. 1.
2. Коцюбинська Михайліна, *Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могиллянська академія” 2008, 70 с.
3. Нечерда Борис, *Вибрані твори*, Одеса: Маяк 2004, 608 с.
4. Саєнко Валентина, *“Ярешківський одесит, або Мамай без коня”: творчість Бориса Нечерди (критико-літературознавчий дискурс)*, “Рідний край” 2012, № 2, с. 202–220.
5. Слабошпицький Михайло, *Вибір Бориса Нечерди*, [у:] Нечерда Борис, *Вибрані твори*, Одеса: Маяк 2004.
6. Стус Василь, *Твори : у 4 т., 6 кн.*, Львів: Просвіта 1994, Т. 6, кн. 2, 264 с.
7. Федюк Тарас, *Зледеніння. “Квадро” – новий роман знаного поета*, “Чорноморські новини” 03.07.1996.
8. Шупта Дмитро, *Зустрічі з Василем Стусом*, [у:] *Одеська хвиля-3. Документи, твори, спогади в'язнів сумління / Упор. П. Отченашенко, О. Різників, Д. Шупта*, Одеса: Друк 2008, 320 с.
9. *“Я жив як міг, я не лукавив...”. Літературна спадщина Бориса Нечерди: Спогади про письменника / Упорядник І. Задоя*, Одеса: Астропринт 2010, 416 с.

**Kateryna Kryvopyslyna**

**ANTI-TOTALITARIAN DISCOURSE OF  
VASYL' ZAKHARCHENKO PROSE**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Катерина Кривописина**

**АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС ПРОЗИ  
ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА**

*Abstract:* The article is devoted to examining of an anti-totalitarian discourse of the prose by Vasyl Zakharchenko. The author outlines separate thematic groups of anti-totalitarian sense in which the tragedy of the Holodomor ("Hunger-extermination"), confrontation between people and authorities, crimes of World War II (special attention is paid to the "black infantry" tragedy) are highlighted. There is suggested problem and thematic analysis of the prominent writer's works: *Call* (1966), *Motsar* (1968), *Arriving People* (1991) and others.

*Keywords:* the sixtiers, anti-totalitarian discourse, prose by Vasyl Zakharchenko

Василь Захарченко як самобутня творча особистість сформувався в духовій атмосфері шістдесятництва. Як відомо, 60-ті роки – час великих збурень і духових зрушень, що стали можливими внаслідок процесів лібералізації в советському суспільстві, спричинених "хрущовською відлигою". Справжній інтелектуальний бунт зумовив радикальний злам у стосунках між людиною і владою, за словами Оксани Пахльовської, це був "перший у Советському союзі свідомий бунт Людини проти тоталітаризму в післясталінські часи" [10, 67].

Прагнення і водночас усвідомлення неможливості змінити дійсність спричинює глибокі екзистенційні смисли творів: дуалізм кінченного й ві-

чного, реального та ірреального, посилюється трагедійне звучання прози. Насамперед письменники прагнуть сказати цілковиту правду про минуле, звертаються до осмислення трагічних і водночас переломних моментів української історії.

До когорти письменників-шістдесятників із яскраво вираженою україноцентричністю належить і Василь Захарченко. Це позначається на хронотопі його творів – місце дії обмежене територією України, час – українськими реаліями ХХ століття. Боротьба за державну незалежність України, щасливу долю рідного народу – наскрізна у творчості письменника: "Якби мене запитали, від чого б я міг бути найщасливішим, я б сказав: – Від здобуття

Україною волі. Той день, коли б це сталося, оповився б для мене священним сяєвом, і того сяєва вистачило б мені до кінця моїх днів” (запис у щоденнику від 30 серпня 1967 р.) [7, 486].

Прозаїк обирає шлях художнього осмислення буття людини в часи тоталітарного режиму – звертається до подій Другої світової війни, повоєнного лихоліття, голоду 1932-1933 рр., 1947 року, репресій проти українського народу (колективізація, тема “необмундированих”, виживання людини в умовах тоталітарного режиму). Трагічні сторінки української історії змальовано з чіткістю неореаліста та експресіоністичною виразністю – але прозаїк не критикує режим, спираючись на факти, лише змальовує тогочасні реалії. Така “замкнена” тематика дає змогу говорити про антитоталітарне спрямування творів Василя Захарченка.

Крім того, варто зауважити й свідоме та послідовне протистояння самого письменника тактиці колоніалізму: 1973 року він був репресований і отримав п’ять років таборів за антирадянську діяльність «з метою підризу радянського ладу». Підставою для арешту стали зв’язки письменника з Василем Стусом та Іваном Дзюбою, а також вилучені оповідання *Дзвінок*, повість *Моцар*, роман з умовною назвою *Без сорому* та численні нотатки.

Творчість В. Захарченка належить до малодосліджених сторінок історії української літератури. Окремі проблемно-тематичні особливості його прози висвітлювали І. Дзюба, Ю. Мушкетик, М. Слабошпицький, М. Сорока, В. Поліщук, В. П’янов. Публікації Л. Кавун, В. Коваленко, Т. Конончук, О. Логвиненко, О. Піскун присвячені інтерпретації окремих творів письменни-

ка. Обмеженість і несистемність наукових досліджень творчого доробку прозаїка, зокрема відсутність осмислення антитоталітарного дискурсу прози В. Захарченка, зумовлює актуальність нашої розвідки. Тому ми намагатимемось висвітлити антитоталітарний дискурс прози В. Захарченка на основі проблемно-тематичного та ідейного аналізу творів, що викривають злочини тоталітарного режиму. Зокрема, маємо на меті простежити способи оприявлення протистояння тоталітаризму насамперед у ранніх творах письменника 1960–80-х років, хоча чимало злочинів радянської влади викрито й у творах, написаних уже в часи незалежності України.

Поява молодшої генерації українських письменників у 60-ті роки ХХ століття сьогодні осмислюється як друга спроба національно-культурного відродження, яка стала початком виходу України з історичного небуття, відкрила шлях до відстоювання незалежності у 1990-ті. Як слушно відзначає Людмила Тарнашинська, “шістдесятники свідомо творили новий естетичний простір”, здійснили “інноваційний прорив у нові культурно-естетичні та світоглядно-філософські сфери” [14, 67]. Серед провідних рис, що відрізняють прозу шістдесятників від попередників, дослідники відзначають національну самобутність, глибокий ліризм, тонкий психологізм, високу емоційну наснагу, гуманістичний патос. Письменників цікавлять люди з народу, носії українського колориту, через долю яких автори виявляють своє ставлення до життя.

Для письменників-шістдесятників важливіші не героїчні вчинки чи події, а дослідження національних характерів, індивідуального буття.



“Утвердження в прозі “негероїчних” постатей (або т. зв. “маленької людини”) було вагомою ознакою спроби реабілітації скривдженої тоталітаризмом людськості, – відзначає Ніла Зборовська, – постало своєрідною формою неприйняття соцреалістичного (патетичного) мистецтва” [8, 30]. Ця “не типовість” характерів зближує прозу В. Захарченка з творчістю Гр. Тютюнника, В. Близнаця, В. Дрозда, Є. Гуцала та інших письменників-шістдесятників.

Уже в перших творах прозаїка Іван Дзюба відзначив чутливість автора до характерних ситуацій народного життя і народної вдачі, тим самим підкресливши опозиційність Василя Захарченка до постулатів соцреалізму [1, 122]. Перші збірки не стали помітним явищем у літературі через певну заданість тем та схематичність характерів, хоча означили певні стилістичні та тематичні доміанти творчості прозаїка.

Про антитоталітарне спрямування творчості в першу чергу свідчить звернення письменника до страшних сторінок національної історії. За словами Володимира Поліщука, проблема національного є визначальною у творчості В. Захарченка, вона виконує, “одну з провідних світоглядних і психофізичних функцій” [12, 23]. У таких творах, як *Танці після розстрілу, Шістнадцять георгіївських кавалерів*, за визначенням Михайла Слабошпицького, “національної історії більше, ніж у деяких підручниках з цього курсу” [13, 18]. І сторінки цієї історії всуціль трагічні, особливо коли йдеться про буття українського народу в ХХ столітті. Знищення людського в людині, ігнорування індивідуальності, перетворення народу в безлику масу, якою легко можна керувати – тоталітарна

система понад сімдесят років успішно працювала над цим. Але знаходилися сильні духом особистості, які осмілювалися вголос говорити правду про насильну колективізацію, репресії, голодомор. Василь Захарченко належить до таких мистців.

Незважаючи на те, що книжки письменника мали довгий шлях до читачів (скажімо, роман *Довгі присмерки* надрукований через 13 років після написання), сьогодні В. Захарченка можна назвати одним із творчо найактивніших прозаїків – на його рахунок 10 романів, 9 повістей, понад 120 оповідань, книга публіцистики *На камені рідного слова* та щоденник *У магнієвому спаласі*.

Досліджуючи антитоталітарний дискурс прози В. Захарченка, варто одразу виокремити твори трьох спрямувань, відповідно до трьох найбільших злочинів советської системи: 1) твори, присвячені висвітленню трагедії Голодомору (1932–1933 рр. та 1947р.): новели *Деся там, куди він не знає дороги, Очима до голубих віконниць*, повість *Моцар*, романи *Прибутні люди, Довгі присмерки*, побіжно цієї теми письменник торкається і в романах *Ярмарок* та *Клекіт старого лелеки*; 2) твори, що змальовують протистояння «людини і влади»: новели *Дзвінок, Шістнадцять георгіївських кавалерів, Ответчик, Танці після розстрілу*, романи *Великі лови, Білі вечори*; 3) твори, в яких розкриваються злочини Другої світової війни, зокрема автор привертає увагу читачів до проблеми “необмундированих” або “чорносвітників”. Ця тема наскрізна у творчості письменника.

Уперше до теми Голодомору та колективізації В. Захарченко звертається в повісті *Моцар* (1968 р.), яка вже

в 1972 році стане одним із головних пунктів у справі про “буржуазний націоналізм”, інкримінованій прозаїку. Твір постав на основі свідчень простих людей, які письменник почав збирати ще працюючи в газеті на початку 60-х років. “Якийсь голос мені звелів: “Про це маєш написати. Це трагедія твого народу”, – зізнається мистець [11, 7].

Головний герой твору Степан Моцар – це уособлення зла та жорстокости, втілення нечистого у людській подобі. За тлумачним словником, “моцар – те саме, що силач” [9]. На нашу думку, таке прізвище символічне, це образ, у якому закодовано силу советської системи, яка зламала сотні людських доль. Моцар – один із тих, чіми руками проводилася колективізація, розкуркулення, а згодом – штучно творився Голодомор. Недаремно в селі Моцара називають Супостатом: “У тридцять третьому хутори обдер як липку. [...] А потім мертвих цілими штабелями до ями...” [4, 70].

Події твору відображають життя сучасного письменнику села 1960-х років, але хронотоп розширюється за рахунок спогадів головного героя – про молоді літа, участь у розкуркуленні селян, втечу з армії. Советська влада дала героєві силу, узаконила грабіж і доноси: “Хто бив нічем, той станіт усем...” [4, 104]. Але стрижневими є спогади головного героя про голодний 1933 рік, зокрема про те, як він власноруч винищив півсела: “У тридцять другому восени водив по хатах, навіть з горшків повисипали все до зернинки. Через погрози, прокльони йшов. Голод зробили такий, що всі Гурти валялися покотом пухлі, половина хутора до жнив вимерла” [4, 104].

Письменник порушує моральну проблему вини й карі, спокутування

гріха. Моцаря переслідують голоси невинно убієнних, уночі його “хата схожа на вулик, а людські голоси – на гудіння бджіл” [4, 106]. Голодні муки жителів села подаються ретроспективно, через спогади та прийом сну. Із неореалістичною чіткістю, навіть відвертістю, експресіоністичною виразністю В. Захарченко подає страшні картини голоду: “Звозили їх гарбами мертвих і кволіх, ще не вмерлих. Скидали в ями і засипали, а потім земля ворушилася від ранку до вечора” [4, 106].

Незважаючи на те, що твір написаний від третьої особи, автор майстерно комбінує авторське мовлення, діалоги та невласне пряму мову, створюючи відчуття першоособової нарації. Голоси, фрази, діалоги – все переплітається у свідомості Степана Моцаря, він намагається втекти від надокучливих спогадів: “І він побіг рівчаком від полозка саней, не думаючи, куди біжить і чого. Аби далі від того буботіння, від тих голосів сторожки баби Стехи, Петра Матлаха, Левка Линника... Ті, з району, понаїжджали восени. Водив їх по хатах. Вдирались до людей як окупанти. “А-а, тут ще борщем пахне-е. Іч, бідолахи, а кажуть – голод. Ану, де ваш хліб?” І перший ліз у запічок, у комору, колупав стіни, долівку” [4, 106]. Але тут не йдеться про муки сумління, Степан не визнає своєї провини перед односельцями, йому приємно відчувати свою могутність.

В оповіданні *Деся там, куди він не знає дороги* (1989) немає безпосередніх картин голоду, але конфлікт твору безпосередньо пов’язаний із подіями 1932–1933 років. Як зазначає сам В. Захарченко: “Поштовхом до написання оповідання стала історія, розказана в “Сільських вістях” під рубрикою, де рідні розшукували рідних, яких роз-

лучили різні лихоліття, в тому числі й голод в 33-му” [11, 7].

Головний герой Іван Залізничний, прямуючи до Москви, несподівано для самого себе сходиться на непримітній станції, яка сколихнула його душу неясними дитячими спогадами. Усе життя він мріє знайти домівку, адже вихований у дитбудинку, до якого потрапляє ще зовсім маленьким у часи страшного лиха – Голодомору 33-го року. У нього гарна робота, сім'я, ростуть дві доньки, але “всі ці роки, все прожите життя хотілось додому, і все життя він не знав туди дороги” [5, 279].

Потрапивши до села Сердегівка, Іван знаходить старих людей, які пам'ятають його родину. Зринають спогади про страшний голод, герой дізнається, що вся його сім'я вимерла, лише він врятувався – брат Сашко посадив на найближчий поїзд. Досі Іван сприймав своє сирітство як щось окреме і випадкове, і лиш тепер усвідомив усі масштаби геноциду, нарешті зрозумів учинок брата і пробачив йому. Незважаючи на те, що чимало фактів збіглося, деякі спогади героя суперечать свідченням старих людей. Урешті-решт, Іван Залізничний розуміє, що це не його рідне село, і не його історія життя, але не хоче засмучувати добрих людей, для яких він “воскреслий з того світу Ванько Кононенко” [5, 298]. Драматизм твору посилює хронотоп дороги, яка є символом пошуків – самого себе, свого коріння. Підкреслює значення дороги й прізвище героя – Залізничний: “І придумали ж – Залізничний. Могли б ще: Вуличний, Безпритульний, Бездомний, або як Сава Григорович хату називав?.. Одмирський...” [5, 295].

Фрагменти-епізоди з життя українського села 1932–1933 років зустрі-

чаємо в багатьох творах В. Захарченка, написаних у 1980-ті, зокрема в романах *Ярмарок*, *Клекіт старого лелеки*, *Довгі присмерки*. Відчувається, що тема болить автору, він прагне хоча б натяками донести читачеві правду про страшні реалії тих років.

У великоформатній прозі найбільш повно та масштабно змальовано картини голоду (щоправда 1947 року) в романі *Прибутні люди* (1990–1991). Автор пережив цей голод, був свідком чималої кількості епізодів, виписаних у романі, тому варто відзначити максимальне наближення художнього контексту до трагічних обставин дійсності. Наголосимо, що в українській літературі це перший твір, що висвітлює голод 1946–1947 рр. Внесок автора в розробку цієї теми досить вагомий, про це свідчить те, що роман *Прибутні люди* 1995 року відзначено Державною премією України імені Тараса Шевченка.

Символічною є вже сама назва твору, заголовок-метафора: прибутніми називали втікачів із Центральної та Східної України, які прибували до Галичини, шукаючи допомоги та порятунку від голодної смерті. Письменник обирає цікавий кут зору: фокусує всі події через призму їх бачення головним героєм – хлопчиком Василем Петрівним. Хронологічно роман не обмежується подіями 1946–1947 років, читач “проживає” разом із Васильком чимало подій у контексті великого часового діапазону, аж до юности та змужніння головного героя. Але найбільш вдало виписано саме дитячі роки, сприйняття маленькою дитиною неприродності голоду.

Важливу роль у творі відведено діялогам, у яких персонажі розповідають правду про голод 1946–1947

рр., подають масштабність репресій, висвітлюють проблеми втрати духової пам'яті. Чергування діалогів, наративної розповіді, монологічних замальовок душевного стану головного героя-персонажа, окремі мікронарації, зміна фокалізації оповіді допомагають тримати зацікавлення реципієнта протягом усього роману, творять масштабну картину української дійсності.

Посилюють метафізичний план оповіді мікронарації подорожніх мудреців-апостолів Марка, Луки і Матвія. Їхні страшні пророцтва малий Василько згодом відчує на собі. Трагічні для України події акумулюються в образах страшних звірюк, які прийдуть на землю. Перша – семиголова, схожа на “тигрицю, з ногами, як у ведмедя, з пашеками, як у лева” [7, 57], матиме силу і владу антихристову, вона “відкриє свої пащі проти Бога і буде поносити його останніми словами” [7, 57]. Згодом на її місце антихрист випустить другу – з двома рогами, що говоритиме хитро, як змія, і матиме всю владу першої, хоч вона вже й мертва. Не важко розуміти, що в образах цих страшних звірів В. Захарченко закодує образи Леніна і Сталіна, засуджуючи злочинну природу тоталітарного режиму.

Автор застосовує прийом зображення трагічного через комічне. Так, у мову персонажів введено тогочасні популярні політичні анекдоти з гумористичною оцінкою колгоспної системи [7, 61–62]. Прості люди засуджують політику держави, яка “на наших подачках хоче розбагатіти”, “на наших черствих сухарях у рай в'їхати” [7, 70].

Дещо слабшою за художньою густиною є друга частина роману, яка присвячена юності Василя. Тут зма-

льовано реалії 1950-х років, тяжку працю в колгоспах, поневіряння молоді на заробітках. Щодо викриття советської системи промовистим є образ майора міліції Гаврила Мироновича, який може вирішити долю Василя, зробивши йому паспорт. Він один із тих, хто активно будує комунізм, він мріє, що “при справжньому, отдальонному, а не при оцьому г...ному, все золото пустимо к чортовій мамі на нужники, а грошима обклеїмо стіни” [7, 267].

Загалом, за широтою відображення подій, правдивістю та глибиною розроблених проблем *Прибутні люди* Василя Захарченка можна поставити в один ряд з творами про голод В. Барки, І. Багряного, А. Дімарова, Є. Гуцала.

Уперше до теми *протистояння людини та влади*, ролі “людини-гвинтика” в тоталітарній системі В. Захарченко звернувся в оповіданні *Дзвінок* (1966). Події подаються двовимірно: з погляду оповідача, відстороненого свідка, і через призму головного героя виконроба Андрія Замкового. Усезнаючий оповідач розповідає про події досить скупко, але емоційність компенсують роздуми та оцінки головного персонажа.

Сюжет цього твору – дослідження того, як зростаюча роз'єднаність з іншими, у взаємодії з якими проходить життя героя (начальство, сім'я), призводить його до загибелі. Це логічне розв'язання ситуації, яку сам герой характеризує як безвихідну, самогубство видається рятунком від щоденного “розстрілювання”.

Автор підкреслює, що головний герой – пересічний робітник, який із маси людей вирізняється хіба що відстоюванням рідної української мови. Але не до ладу розказаний політич-

ний анекдот під час партзборів стає причиною методичних переслідувань. Стати донощиком для Замкового протиприродно. “Краще вже асенізатором”, – відзначає він, хоча довкола люди давно вже прийняли “правила гри” тоталітарного режиму. “Здивував. Ось парторг слідкує. І ти слідкуй. Будь ласка. Я хоч знатиму достеменно, хто ще за мною наглядає” [6, 175], – така позиція начальника Мачаваріяні.

Замість силового, советська система обирає моральний тиск. Достатньо одного дзвінка згори, щоб кваліфікований спеціаліст утратив роботу: “Скільки б не біг, вона (пастка – К. К.) все видобуватиметься, обганятиме тебе, розростатиметься і вшир, і вздовж” [6, 184]. Телефонний шнур, який щоразу “в’ється білою гадючкою”, постає символом всесильної советської системи, що здатна туго зав’язати на горлі жертви петлю: “Біла рука знімала білу трубку, тоді, як він ішов криваво-червоною доріжкою...” [6, 174]. Контраст білої, “невинної” владної руки на тлі кривавого шляху, на який вона штовхає людей, підкреслює злочинні дії комуністичних керівників.

На нашу думку, найбільш повно протистояння людини тоталітарній владі Василь Захарченко художньо узагальнив у романі *Великі лови* (1996). Це роман-документ, роман-фактографія, написаний на основі вивчення тисяч справ репресованих. Як і романи Т. Осьмачки *План до двору* та І. Багряного *Тигролови*, цей твір презентує виживання свідомих українців в умовах советської системи. Як зазначає автор у передмові до твору, “вибрав манеру викладу звичайну, реалістичну, бо безжалісним, безкомпромісним реалізмом можна бодай трохи підняти завісу над сюрреалістичною

антилюдяністю советської системи” [2, 4]. У центрі твору – образ українського хлопця Михайла Волощенка, на долю якого випали тяжкі випробування: більшовицькі репресії 1937–1938 рр., переслідування у воєнні роки.

Сюжетна канва побудована на основі мотиву дороги: хлопець постійно змінює місця проживання, ховаючись від енкаведистів, а коли от-от має закінчитися війна, разом із родиною змушений емігрувати до Німеччини. Автор подає широку картину життя українського села з традиціями, побутом, піснями, на тлі якого утверджується всеперемагаюча сила кохання – Михайло і Груня долають всі перешкоди та звірства деспотичного режиму. Майстерно виписана любовна лінія з щасливим фіналом дає змогу говорити про твір як про справжній гімн коханню.

Остання з трьох окреслених нами в пропонованій статті тем антитоталітарного дискурсу прози В. Захарченка – тема “необмундированих” – одна з найбільш поширених у творчому доробку письменника. Окремі згадки про “чорну піхоту” знаходимо в оповіданнях *Золотий туман*, *Третій*, *Штикова атака*, повісті *Проїздом*, відповідні епізоди вмонтовані в романи *Холодний профіль камеї*, *Прибутні люди*, *Великі лови*, *Довгі присмерки* та ін. Навіть у першому романі письменника *Ярмарок* (1983) є згадка про мобілізованих беззбройних селян, які тут же, біля села, потрапляють під артобстріл і гинуть.

Про причини такої прискіпливої уваги до теми “чорносвітників” письменник розповів в одному з інтерв’ю. Ще у 1966 році В. Захарченко ознайомився із повістю Д. Міщенка *Батальйон необмундированих* і відтоді “захворів чи не на все життя тим, що в ній говорилося” [3, 9]. Так, чимало загонів

щойно мобілізованих українських чоловіків восени 1943 року, необмундированих і незброєних, кидали на передову, тим самим змушуючи змивати кров'ю “злочин” – перебування на окупованій території. “До них ставилися гірше, ніж до штрафників, – відзначає письменник, – тим хоч давали обмундирування і зброю, і першою пролітою в бою кров'ю штрафник міг змити із себе провину. На українському ж оточенцеві тавро “изменника Родины”, “предателя”<sup>1</sup> лишалося до самої смерти, яка часто наставала в першому ж бою через день-два після мобілізації польовим військкоматом” [3, 9]. В. Захарченко зібрав чимало свідчень очевидців, які переконливо доводять – це було свідоме, сплановане нищення українського населення, ще один злочин советського режиму в ланцюжку голодоморів та репресій.

Проведений аналіз низки творів Василя Захарченка засвідчує анти тоталітарне звучання його прози. Про заїк вперше в українській літературі звернувся до висвітлення правди про голод 1947 року, відверто й достовірно змалював протистояння людини проти тоталітаризму, вголос заговорив про трагедію “чорносвітників”.

Виокремлюючи специфічні риси анти тоталітарного дискурсу прози Василя Захарченка, потрібно відзначити вірність письменника фактам (варто говорити не лише про художню, а й історичну значущість творів), неореалістичну фактурність прози, експресіоністичну гостроту у змалюванні трагічних епізодів. Крім того, важливу роль відіграє символіка імен персонажів та населених пунктів (Іван Залізничний, Моцар, Сердегівка, Гурти тощо), метафоризація заголовків

(*Прибутні люди, Великі лови*).

Запропоноване групування та аналіз знакових творів В. Захарченка презентує лише окремі аспекти анти тоталітарного дискурсу прози письменника, окреслює напрямки для подальшого вивчення творчого доробку.

### Bibliography and Notes

1. Дзюба Іван, *Визріває слово правди*, „Київ” 1987, №3, с. 122–125.
2. Захарченко Василь, *Великі лови*, Київ: Молодь 2002, 320 с.
3. Захарченко Василь, *Війна у війні (ще раз про “необмундированих”)*, “Місто” 8.10.1998, с. 9.
4. Захарченко Василь, *Дім під ясеними*, Київ 1999, 217 с.
5. Захарченко Василь, *Клекіт старого лелеки*, Київ 1989, 395 с.
6. Захарченко Василь, *На відстані зойку*, Черкаси 2007, 512 с.
7. Захарченко Василь, *Прибутні люди*, Київ: Грамота, 2007, 655 с.
8. Зборовська Ніла, *Стильовий портрет шістдесятництва*, “Слово і час” 2001, № 12, с. 26–42.
9. Моцар, [у:] *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Ред. В. Бусел, Київ: Ірпінь 2004, с. 542.
10. Пахльовська Оксана, *Українські шістдесятники: філософія бунту*, “Сучасність” 2000, № 4, с. 65–84.
11. Пашенко В., *Про “внутрішній голос” – серйозно (інтерв'ю біля робочого столу)*, “Літературна Україна” 24.05.1990, с. 7.
12. Поліщук Володимир, *Василь Захарченко: Штрихи до творчого портрета*, Черкаси: Сіяч 1997, 86 с.
13. Слабошпицький Михайло, *На запити нашого дня: штрихи до портрета Василя Захарченка*, “Дивослово” 2003, № 6, с. 17–19.
14. Тарнашинська Людмила, *Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні*, “Слово і час” 2006, № 3, с. 59–71.

<sup>1</sup> “Зрадника батьківщини”, “зрадника” – рос.

**Nataliya Hlushkovets'ka**

**UKRAINIAN LITERARY CLASSICS OF THE ANCIENT AND THE  
MODERN EPOCH ON THE BASIS OF VASYL' STUS'S EPISTOLARY  
LITERARY ASSESSMENTS**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

**Наталія Глушковецька**

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА ДАВНЬОЇ  
ТА НОВОЇ ДОБИ В ЕПІСТОЛЯРНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ОЦІНКАХ  
ВАСИЛЯ СТУСА**

*Abstract:* The article contains V. Stus's literary-critical views at the works of individual representatives of the Ukrainian classical literature through the analysis of his epistolary heritage. The attention is focused on such writers as H. Skovoroda, I. Kotlyarevskyi, T. Shevchenko, I. Franko, Lesya Ukrayinka. The poet treated H. Skovoroda's creations with the affection, re-read and summarized his works and considered their philosophical and ideological content as a good literary and everyday life example. The critic characterized *Eneyida* negatively and does not accept its humor. Epistolary shows that V. Stus recognized Shevchenko's genius, carefully and demandingly analyzed his poetry and strongly rejected attempts to adjust Shevchenko's works to the Soviet ideological canons. V. Stus evolved in conceptions about I. Franko's heritage. In the early epistles he characterized writer's literary works positively but later he told about the classic like a mediocre poet. Letters indicate that V. Stus particularly appreciate Lesya Ukrayinka's dramatic talent but at the same time he judged her poetry composition.

*Keywords:* V. Stus, H. Skovoroda, I. Kotlyarevskyi, T. Shevchenko, I. Franko, Lesya Ukrayinka, epistolary literary assessments, memoirs, the movement of the 1960s

В епістолярній спадщині представників українського письменства особливе місце займає листування Василя Стуса, яке в координатах сучасного літературознавства сприймається як вияв потужного творчого потенціалу в критичних умовах "ампутованого існування". Епістолярій поета дозволяє глибше збагнути літературні смаки автора, його кри-

терії самотньої творчості. Листи яскраво демонструють, що й у період ув'язнення мистець був активним учасником літературного процесу. Більшість епістол поета написані в умовах екстремального стану "вертикальної труни" і, таким чином, були для нього єдиним засобом комунікації з навколишнім світом. Разом із тим, епістолярій є безцінним джере-

лом пізнання психології творчості автора, його літературного універсуму. Листи дають змогу дослідити добірне коло читацьких інтересів мистця, демонструють рівень осмислення прочитаного, об'єднуючи невеликі за об'ємом літературознавчі есеї, різноманітні побіжні нотатки, міркування, здобуті на основі особистого життєвого досвіду.

Література давньої і нової доби не знаходить належного літературно-критичного потрактування в епістолярному дискурсі Василя Стуса. Поет спорадично висловлював поодинокі власні міркування про літературу означеного періоду. Так, на сторінках Стусових кореспонденцій згадані прізвища Г. Сковороди, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, О. Стороженка, Я. Щоголева, В. Самійленка, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського та інших. Водночас відносно розлогі епістолярні літературно-критичні огляди присвячені лише творчому доробку Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки.

Окремі аспекти літературно-критичних сентенцій В. Стуса про літературний процес ХІХ – першої половини ХХ століття були об'єктом наукового аналізу М. Коцюбинської [3], М. Павлишина [6], В. Просалової [7], О. Рарицького [8], [9], Л. Ромащенко [10], Б. Рубчака [11], Е. Соловей [12], Д. Стуса [16], Л. Тарнашинської [17] та ін. Проте дослідження епістолярію поета як джерела вивчення його літературно-критичних роздумів все ще знаходиться в припочатковому стані.

Активне захоплення В. Стуса літературною критикою не було спорадичним чи випадковим. Ще в сту-

дентські роки він проявляв неабиякі задатки літературного критика. Так, учасник літстудії Донецького педінституту, поет О. Орач згадував: “був поміж нас літстудієць, втрапити «на зуби» до якого було страшнувато й кортіло, бо він аналізував прискіпливо, детально, доказово, вимогливо, лишаючись при тому, сказати б, у межах делікатної доброзичливості” [5, 44]. У київський період життя В. Стус знову ж таки сприймався у своєму колі радше як літературознавець, аніж поет, оскільки його рецензії та критичні статті “часом мали більший розголос, ніж його нечисельні поетичні добірки” [2, 10]. Тому вже ранні літературознавчі студії В. Стуса про М. Рильського, Г. Белля та інших сучасників стають своєрідним способом самоутвердження молодого автора та репрезентантом його художньо-естетичних критеріїв.

Зважаючи на такі професійні уподобання не дивно, що однією з центральних тем багатофункціонального листування В. Стуса є літературна критика. Сучасні літературознавці диференціюють епістоли з критичними роздумами як жанр літературної критики і приватні листи з уміщеною в них літературною критикою [4, 237]. Епістоли В. Стуса можемо віднести до другої групи, позаяк у них висловлюються літературознавчі оцінки творчості письменників, викшталтовується полеміка з рецензентами як один з аспектів політематичного листування поета.

В. Стус генетично успадкував тематику, характерну для української духової традиції – проблематику автентичного буття. Присутність цієї проблеми простежується ще в давній українській поезії, що пов'язано як із



естетичним характером філософування, притаманним для тієї доби, так і з онтологізацією людської повсякденної трудової діяльності, живленою одухотвореністю та поетичністю хліборобської праці як споконвічної, життєдайної, тісно сполученої з життям природи [12, 254]. В. Стуса перш за все цікавили національні зрушення та письменницькі персоналії давньої доби, проте епістолярні рецепції поета не віддзеркалюють цієї проблематики.

Епістолярні літературно-критичні студії поета фіксують апелювання до творчості Григорія Сковороди. У листах мало цитатій, проте відчувається повсякчасне перебування у сквородинській традиції. Зокрема, періодично відлунюють філософські істини, сповідуванні Г. Сковородою: прагнення самоти як засобу для досягнення самовдосконалення, досягнення глибин власної душі; прийняття принципу простоти життя, де бідність не аскетизм, а розумна достатність; поняття свободи він розумів передусім як духовне звільнення від існуючих пут тощо. Вплив творчості мандрівного філософа на формування життєвих пріоритетів В. Стуса апріорі переоцінити важко, оскільки до літературної спадщини Г. Сковороди у мистця було своє осібне ставлення. Епістолярій засвідчує, що поет свідомо та ретельно досліджував творчість Г. Сковороди, неодноразово перечитував та конспектував твори як в доармійський період, так і в роки ув'язнення. Навіть під час служби в советській армії поет не розлучався із його творами. Так, у листі до В. Дідківського від 19 листопада 1959 р. читаємо: “За два роки – при інших нормальних умовах – відслужу. Зі мною багато кіровоградських хлопців, взяв

В. Чумака і *Кобзар* із собою і конспект Сковороди. Отже, я в рідному оточенні” [13, 11]. Літературно-філософський доробок Г. Сковороди В. Стус уважав основою власної літературної творчості. Вірогідно, що такі праці сприяли кристалізації життєвої позиції В. Стуса, вірності своїм ідеалам та віри у правильність обраного шляху.

На відміну від тогочасної літературно-критичної оцінки спадщини Івана Котляревського, Василь Стус мав власне, дисонуюче із офіційним бачення його творчості. Традиційно вважалося, що І. Котляревський започаткував появу живої народної української мови, а також відкрив епоху нової української літератури, збагатив її тематику, звернувся до багатючих скарбів фольклору, розширив образне мовлення, наповнене українським народним світорозумінням та національною філософією буття. Враховуючи здобутки клясика нової української літератури, В. Стус сумлінно перечитував його твори, робив мовні виписки та, водночас, підкреслював своє власне бачення: “Я злий на *Енеїду*, дуже злий, ніколи не любив її гумору, але читав – і тільки для мови” [14, 374]. В. Стус не міг погодитися з загальноприйнятим канонуванням *Енеїди* І. Котляревського, яка на його думку була “жартуванням на біді”. Як бачимо, судження В. Стуса досить суб'єктивні, проте переконливо підтверджують вболівання автора за стан української літератури, яка кардинально відставала від темпів сучасного художнього розвитку.

У листах Василя Стуса подекуди трапляються критичні роздуми про українську літературну клясику побутописання. Як відомо, ця література постала у складних суспіль-

но-політичних умовах українського бездержав'я, під впливом репресивних заходів царизму, спрямованих проти розвитку національної культури українського народу. В. Стус виробив свою, осібну, не суголосну із офіційною критикою літературознавчу оцінку цієї творчості. Поет різко негативно відгукувався про творчу спадщину письменників-реалістів Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, О. Стороженка, І. Нечуя-Левицького. Радив синові читати твори українського побутописання для мови, оскільки вважав, що "майже вся ця проза нудна, нецікава, бідна за змістом" [14, 365], а автори цих творів "бідним духом жили, бідним духом писали, розповідаючи казки-теревені" [14, 365]. Така різка критика, очевидно була зумовлена одноманітністю творчості клясиків соціально-побутового жанру, їхньою неспроможністю привнести в українську літературу нові тематичні ідеї та збагатити новаторським письменницьким інструментарієм.

Епістолярій Василя Стуса насичений і сентенціями про знакову постать української літератури – Тараса Шевченка. Це цілком природно, адже твори Кобзаря здійснили вагомий вплив на формування його життєвих пріоритетів, оскільки, як писав у *Двох словах читачеві*, "Шевченко над колискою – це не забувається. А співане тужно *Йди ти, сину, на Україну, нас кленучи* – хвилює й досі. Щось схоже до тужного надгробного голосіння з *Заповіту*. "Поховайте та вставляйте, кайдани порвіте, / і вражою злою кров'ю волю окропіте" [15, 10]. Листи В. Стуса засвідчують Шевченкову всеприсутність, наскрізний інтерес, глибоке володіння біографічними факта-

ми, знанням творчості, що проступало у систематичному перечитуванні та цитуванні творів Тараса Шевченка.

У власній творчості В. Стус всякчас звирявся із Т. Шевченком. Зокрема, під час епістолярної полеміки із дисидентом-шістдесятником – Ю. Шелестом з приводу тематичної одноманітності своєї табірної поезії, В. Стус провів паралелі з творчістю Т. Шевченка на засланні, тим самим визначив її структурував етапи та особливості власної: "Як на мене, то був той же, досудовий високий рівень (майже без деформації) продовжуваної й ширеної, простореної тематики, потім були спогади з часів каземату, а далі – спогади з життя-сну – з напівзабутого вчора, що перед тим, як загаснути, спалахувало увостанне побільшим огнем [...]. Шевченко не писав, коли не чув стихії, він ще не знав, що то інтелектуальна поезія, формальні завдання etc. Коли не писалось, він не писав" [14, 150]. На думку В. Стуса, намагання Т. Шевченка творити в неволі часто було спробою перевірити чи ще не втрачено здатності віршотворення. Стус-критик помічав, що у віршах того часу досить виразно простежується брак новизни, а поезія тримається тільки за рахунок дещо виміненого візерунка: "Тематичної новизни вже нема. Є новизна, сказати б, композиційна. Та й та не бозна-яка. На мене особисто ці вірші справляють враження як психологічний документ – про що і як мислилося йому, яким настроєм він підупадає на схожій самоті" [14, 150]. Попри те, листи, як і вся невольничя творчість В. Стуса, наскрізь просякнуті Шевченковою силою, відвагою, бунтом. Здійснюючи літературно-критичний аналіз різночасових творів Кобзаря, поет

співвідносить свою долю та творчість із долею Шевченка, що допомагало йому краще зрозуміти себе та ставало духовою підтримкою у скрутні часи ув'язнення.

Водночас В. Стус відкидав Т. Шевченка, пристосованого до прокрустового ложа соцреалізму й советських ідеологічних канонів. Бачив його як самобутнього національного творця. У листі до дружини й сина від 12 червня 1983 р., роздумуючи про сучасне та майбутнє української поезії, поет вказував, що “українська муза носить шевченків (так у автора. – Н. Г.) кожух – і не тільки впріває в ньому: умліває. А римувати по-українському – особливо тяжко, рим не так багато, на асонанси не кожен відважиться... Коли з’явиться в майбутньому цікавий поет – то саме такий: вільний од рим і староканонів, кожушного духу від нього не почувеш” [14, 442]. Отже, В. Стус категорично виступав проти примітивного наслідування віршів Шевченка та сподівався, що українська література, подолавши свою провінційність зможе дорости до кращих зразків світової клясики.

Побіжні епістолярні вкраплення дають змогу констатувати неоднозначність поглядів Василя Стуса на літературну постать Івана Франка. Ранні епістоли засвідчують позитивне ставлення і, навіть, піднесення його творчості до рівня Т. Шевченка. Інтерес В. Стуса до творів І. Франка демонструють написані ще в студентські роки курсові роботи із літературним аналізом поеми *Мойсей* та збірки *Зів’яле листя*, в оцінці яких було вжито значну кількість “суперлятивів”. У листі до дружини та сина від 26 січня 1982 р. знову зафіксовано позитивні відгуки, але лише про ранню творчість

І. Франка, який на думку автора “замолоду писав прегарні вірші (*Смерть Каїна* – здається, так зветься його поема, написана десь до 30 років життя, одна із наймогутніших у нього і видатна й по сьогодні)” [14, 415]. Водночас, перечитавши по довгій перерві вірші й поеми І. Франка, В. Стус у листі датованому 1984 р., піддає нищівній критиці поетичну творчість мистця: “Враження в цілому – невисоке... Це прозаїк у поезії – переважно. Він і komponує як прозаїк... Як поет, Франко далеко не геній. Поет середньої руки. І шкода так казати, але інакше не може” [14, 480]. Визнаючи прикметну для Івана Франка тематичну рясність, Василь Стус прирівнює його поезії до віршів Пантелеймона Куліша, а манеру їх творення називає віршоскладанням. Навіть такі твори І. Франка як *Мойсей*, *Іван Вишенський* і *Похорон* в тодішньому сприйнятті не викликали в автора захоплення бо, на його думку, мали такі вади, яких поет мав би уникнути. Зрілий В. Стус уважав, що Т. Шевченко на недосяжній для І. Франка висоті через природність вірша, а доростання І. Франка до такого рівня помічав лише на ранньому етапі творчості. Підсумовуючи свої літературно-критичні міркування щодо поетичного доробку І. Франка, В. Стус констатував: “Він цікавіший більше головою, аніж вдачею – ось так” [14, 480].

Вагоме місце в епістолярії Василя Стуса займає літературно-критичний аналіз творчості Лесі Українки. Листи свідчать, що В. Стус був чудово обізнаний з письменницьким доробком поетеси: читав її вірші, високо цінував драми, цитував твори, був винятково захоплений листами, на основі яких, за сприятливих умов, мав намір написати працю *Уроки Лесі*

*Українки*. Водночас мистець більш стримано та критично висловлювався про її поетичні твори. За переконанням автора, мова її поезій дуже пересолоджена пестливо-зменшувальними суфіксами, через те й вирізняв у творчості Лесі Українки “5-6, найбільше десятків”, віршів які його зачіпали. Крім того, В. Стус плянував написання літературно-критичної праці на основі поезії, в якій прагнув обґрунтувати, чому Леся Українка як поетеса викликала в нього подвійне враження, але “нема сили – заглиблюватися в тему, – писав поет у листі до дружини, датованому 8 березня 1976 р. – Певне, бракує чогось – написати про це” [14, 220]. Роздумуючи про поетичний доробок Лесі Українки, Василь Стус переходить до оцінки стану української літератури, де поет змушений “рухати реальність на собі”, натомість рідна реальність не допомагає, а шкодить, стримує, обтяжує. На думку В. Стуса, єдиний Шевченко зумів вилагатися з цих пут, а решта так і зав’язла у цьому баговинні. Визнаючи значно більшу незалежність Лесі від умов, мистець уважає, що й вона не уникла цієї долі, так як замальовки її більше дуальні і вона “мислить, бачачи. І – передусім мислить, замість більш гармонійного Гетівського *male Künstler, rede nicht* (малюй, митцю, не провадь). Надто часто провадить” [14, 220]. Разом із тим, В. Стус віддає належне Лесі Українці як поетці, яка писала в часи, коли українська література була вкрай збіднена, а вона вивчала іноземні мови, щоб збагатити свою власну, щоб вивести її із “замкненого циклу сільської праці й сільської радості” [14, 220]. Літературно-критичний вирок В. Стуса про поетичну творчість Лесі Українки чіткий та категоричний: “На

свій час вона була для України могутньою поеткою. А сьогодні читати її не дуже втішно” [14, 415].

На переконання В. Стуса, Леся Українка найкраще змогла реалізувати свій творчий потенціал в драматургії. Прикметним є те, що і тут думка В. Стуса дисонує із загальноприйнятою: *Лісову пісню* він вважає не найкращою, а найніжнішою, найтоншою, але не найглибшою, “те, що вчать у школі її, а не іншу драму – нічого не важить” [14, 415]. Радить синові прочитати драми *У пущі*, *Руфін і Присцилла*, вважаючи їх більш доречними для прочитання в його віці. У потрактуванні образів драми-феєрії *Лісова пісня* В. Стус дотримується загальноприйнятих етичних суджень, стверджуючи, що “Мавка – це мрія, це коротке сонце в сірому житті, Мавка – це свято, великдень душі. А Килина – це сірі будні, це сало з часником, це повна макітра вареників і жодної зірки над головою. «Життя» любить килин, а мавок убиває. Бо Мавка за день проживе більше, як Килина за 100 років. Бо Мавка – це обрій, світанок, а Килина – як пшоно, висипане курам під ноги” [14, 415]. У творчості поетеси В. Стусові імponує осмислення феномену індивідуальної свободи, яку, за твердженням дослідниці Лесі Демської-Будзуляк, можна розмежувати на фізичну, естетичну та етичну. Літературознавець вважає, що для Лесі альтернативою свободи могла бути тільки смерть, а зрада етичної свободи прирівнювалася до зради власної ідентичності [1, 9]. Така ж сама концепція була притаманна морально-етичним принципам В. Стуса. Отже, попри те, що В. Стус не все сприймав у творчості поетеси, він високо цінував її вагомий внесок у розвиток україн-

ської літератури та намагання вивести її на якісно новий рівень.

Підсумовуючи відзначаємо, що епістолярій В. Стуса слугує цінним та репрезентативним джерелом, яке дозволяє визначити й верифікувати авторські літературні уподобання. Аналіз літературно-критичних міркувань В. Стуса про клясиків української літератури другої половини XVIII – XIX ст. посвідчує його глибоке зацікавлення творчістю Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін. Водночас листи яскраво демонструють намагання поета виміряти їхню творчість своїм мірилом, означити власні критерії професійної досконалості, відійти від усталених канонів та догм. Такі засади рецензування дозволили Стусу-критику вибудувати оригінальне, нетрадиційне, почасти суб'єктивне і парадоксальне бачення творчого доробку визнаних майстрів слова.

### Bibliography and Notes

1. Демська-Будзуляк Леся, *Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки*. Монографія, Київ: Академвидав 2009, 184 с.

2. Дзюба Іван, *Свіча у кам'яній нітьмі*, [у:] Стус Василь, *Палімпсест: Вибране*, Київ: Факт 2003, с. 7-32.

3. Коцюбинська Михайлина, *Епістолярна творчість Василя Стуса*, [у:] Idem, *Твори: у 4 т., 6 кн.*, Львів: Просвіта 1997, Т.6 (додатковий), Кн.2: *Листи до друзів та знайомих*, с. 218-240.

4. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2007, 753 с.

5. Орач Олег, *Вибір*, [у:] *Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії*, Київ: Український письменник 1993, 400 с.

6. Павлишин Марко, *Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса*,

*“Дивослово”* 1994, № 1, с. 15-21.

7. Просалова Віра, *Поезія В. Стуса у контексті національно-літературного дискурсу*, [у:] *Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка*, Донецьк: Східний видавничий дім 2007, Том 17, с. 71-81.

8. Рарицький Олег, *Василь Стус – духовний син Тараса Шевченка: міф чи реальність*, [у:] *Шевченко і Поділля*, Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний педагогічний університет 1999, с. 107-110.

9. Рарицький Олег, *Поезія героїчного чину. Василь Стус: еволюція художнього мислення*, Хмельницький: Просвіта 2002, 140 с.

10. Ромащенко Людмила, *Василь Стус про українську літературу: традиційне і дискусійне в оцінках (за матеріалами збірки “Листи до сина”)*, [у:] *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, Донецьк 2008, Вип. 12, с. 361-369.

11. Рубчак Богдан, *Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса*, [у:] *Стус Василь в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*, / Ред. О. Зінкевич, М. Француженко, Балтимор-Торонто: Українське Видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка 1987, с. 315-367.

12. Соловей Елеонора, *Українська філософська лірика*, Київ: Юніверс 1999, 368 с.

13. Стус Василь, *Твори: у 4 т., 6 кн.*, Львів: Просвіта 1997, Т.6 (додатковий), Кн.2: *Листи до друзів та знайомих*, 263 с.

14. Стус Василь, *Твори: у 4 т., 6 кн.*, Львів: Просвіта 1997, Т.6 (додатковий), Кн.1: *Листи до друзів та знайомих*, 495 с.

15. Стус Василь, *Таборовий зошит: Вибрані твори*, Київ: Факт 2008, 452 с.

16. Стус Дмитро, *За літописом Василя Стуса*, [у:] *Стус Василь, Час творчості*, Київ: Дніпро 2005, с. 667-682.

17. Тарнашинська Людмила, *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2008, 534 с.

**Svitlana Hirniak**

**SOCIOLECT OF GALICIAN INTELLECTSIA IN LATE XIX –  
BEGINNING OF XX CENTURIES**

Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

**Світлана Гірняк**

**СОЦІОЛЕКТ ГАЛИЦЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ КІНЦЯ XIX –  
ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

*Abstract:* In this article the author determined the features of the language of Galician intellectuals of the late XIX - beginning XX century. The usage of the language in this social layer affected the formation and shaping of Ukrainian literary language norms in the specified period of time. It was analyzed sociolect of Galician intelligentsia as a special version of the national language of a particular historical period, typical for of a particular social group of native speakers that is characterized by specificity in the formation, selection and in usage of the majority of the vocabulary and other linguistic resources.

*Keywords:* western version of the literary language, Galician language elements, intellectual environment of Galician, sociolect, intellectual sociolect

Проблема соціальної диференціації мови має давні традиції у світовій лінгвістиці. Теоретичним підґрунтям сучасної соціолінгвістики стали праці представників соціологічного напрямку у французькому мовознавстві, зокрема дослідження А. Мейє, який вніс суттєвий вклад у визначення ролі соціальних чинників у розвитку мови; роботи американських етнолінгвістів, у яких розвивалися ідеї Ф. Боаса і Е. Сепіра про зв'язок мовних і соціокультурних систем; розвідки представників Празької лінгвістичної школи – В. Матезіуса, Б. Гавранєка, Й. Вахека, у яких розкрито зв'язок

мови з соціальними процесами та соціальне значення літературної мови; дослідження німецьких учених, особливо Т. Фрингса, які обґрунтували соціально-історичний підхід до вивчення та аналізу мови й наголошували на необхідності долучати соціальний аспект дослідження у діалектологію [21].

Вагомий внесок у розвиток і становлення цієї мовознавчої науки здійснили І. Бодуен де Куртене, Ф. де Сосюр, А. Сеше, Ш. Баллі, Ж. Вандрієс, Е. Сепір, Л. Щерба, О. Швейцер, Л. Нікольський, Є. Поліванов, Р. Шор, Б. Ларін, В. Жирмунський, Л. Якубин-

ський, М. Петерсен, В. Віноградов, Г. Вінокур, А. Шахматов, М. Бахтін, А. Леонт'єв, В. Ярцева й інші дослідники. Беззаперечні досягнення українських учених у розвитку та становленні цієї науки в Україні, серед них: О. Потебня, Ю. Шевельов, І. Дзюба, Св. Караванський, В. Русанівський, В. Брицин, Ю. Жлуктенко, Я. Радевич-Винницький, В. Іванишин, Н. Шумарова, В. Хмелько, В. Демченко, Л. Масенко, Л. Ставицька, О. Ткаченко, В. Радчук, Г. Мацюк, С. Єрмоленко, О. Демська-Кульчицька, О. Данилевська й інші.

Ми спробуємо проаналізувати та визначити зміст поняття «соціолект», розкрити особливості соціолекту як системно-структурного явища, а також вказати на специфіку використання лексичних одиниць галицькою інтелігенцією кінця XIX – початку XX століть. Відтак перспективи нашого дослідження вбачаємо у тому, що вивчення історичних умови регіонального функціонування української мови в кінці XIX – на початку XX ст., зокрема на західноукраїнських землях, матимуть принциповий вплив на розуміння історії розвитку української літературної мови, а також дозволять окреслити роль галицької інтелігенції у мовотворчих процесах.

Кінець XIX – початок XX ст. – це період широкого застосування і використання української лексики в різних ділянках літературної, наукової та просвітницької діяльності. Крім просторічної народної лексики, до літературної мови входять елементи мови різних соціальних груп, однак саме інтелігенція збагачує лексичний склад української мови науковою термінологією, абстрактною

лексиною, впливає на розвиток функціональних стилів української мови. Отож, можемо говорити про диференціацію мови, у її синхронному аспекті, що визначається: *регіональними чинниками*, у відповідності з якими розрізняють окремі форми мови, наприклад, *діалекти*, *регіональну розмовну мову* та ін.; *соціальними чинниками* (соціальним статусом мовця) специфічними для окремих груп і репрезентованими різними мовними формами, наприклад *соціолектами*; *ситуативними чинниками*, зокрема стилістичними рівнями [18], [25].

Представники тих чи інших соціальних груп (як носії мови) використовують різні одиниці мови відповідно до своїх потреб та інтересів. Одні слова й вирази вони вживають більш активно, іншим можуть надавати нових значень, іноді протилежних загальноприйнятим, а від використання окремих вони загалом утримуються. Такі відхилення, які зустрічаються на усіх мікролінгвістичних рівнях, у тому числі і в лексиці, можуть об'єднуватися в *соціальний діалект*. Саме з цих відхилень утворюється нова норма, що характерна для певної соціальної групи носіїв мови. Специфічні особливості у вимові, відступ від стандарту у реалізації фонем, особливі лексичні засоби та семантичні значення, своєрідна реалізація граматичних структур можуть бути зведені на основі їх специфіки та частотности використання в єдину систему, характерну для окремої групи мовців, у нашому випадку, освіченої верстви – галицької інтелігенції кінця XIX – початку XX ст.

*Соціолект (соціальний діалект)*, як зауважують лінгвісти, – це: різновид (варіант) мови, який вико-

ристовує окрема соціальна група або спільнота людей (М. Маковський) [10]; мовна форма, типова для певної групи носіїв мови, що не зв'язані регіональним походженням (німецькі лінгвісти Г. Глінц [23] і М. Їлезен [25]); «характерне для окремої групи індивідів мовного колективу надіндивідуальне використання мовної системи» (Г. Гайке [24], Г. Штегер [27]); відображення мовної поведінки групи індивідів, об'єднаних комплексом соціальних ознак, що перебувають у тісному взаємозв'язку з територіальними діалектами з урахуванням чинників суспільно-історичного характеру (В. Штайніг *Соціолект і його соціальна роль* [28]); «прийнятий в мовному суспільстві субваріант мови, який завдяки діям окремих суспільних сил є характерним для певних етнічних, релігійних і економічних груп і груп індивідів з відповідним рівнем і типом освіти» (Р. Макдевід молодший [9]).

*Соціальний діалект* розглядається вченими як узагальнювальне поняття для позначення мовних варіантів, що належить окремій соціальній групі. «Соціалізація діалектів виступає не тільки основною їхньою характеристикою, але й однією з головних причин, що сприяє підтримці їх у стані комунікативної придатності. Важливим фактором у цій ситуації є підвищення ступеня мовної самосвідомості жителів країни, спрямованого на збереження автохтонної, найчастіше регіональної, спадщини» [8].

Отож, у зв'язку із новими підходами до соціальної диференціації мови, термін діалект (територіальний діалект) не відображає усіх відтінків мовних варіантів, що вживаються

і використовуються на обмеженій території, а тому виправданим стає використання терміна *соціолект* (що виник і почав вживатися у лінгвістичних дослідженнях порівняно недавно – у другій половині ХХ ст.) як основної одиниці соціальної стратифікації мови.

Окрім того, констатує Л. Масенко, «територіальний діалект, особливо в минулі епохи, був для його носіїв переважно єдиною мовою спілкування з оточенням, тоді як соціальний діалект, вживаний у різних побутових сферах міської комунікації, співіснує у свідомості його носіїв, як правило, поряд із нормативною літературною мовою – і писемною, й усною, виконуючи функцію певної лексичної підсистеми, використання якої можливе лише за певних обставин – або в межах своєї соціальної групи, або у визначеній комунікативній ситуації. Соціальні діалекти – це варіанти національної мови, пов'язані з існуванням соціальних груп, об'єднаних певним типом зв'язку» [11].

Термін *соціолект*, на думку Т. Єрофєєвої [4], увібрав у себе, з одного боку, поняття соціального типу, який проявляється у людини під впливом рис, притаманних певній расі, етнічній групі, національності, соціальному класу, або по-іншому – це мова «середнього індивіда». З іншого – *соціолект* – це ще й система мовленнєвих засобів певної групи, детермінованих низкою чинників, що мають не лише соціальний, але й біологічний характер (наприклад, стать, вік, темперамент та ін.). Введення до наукового обігу поняття *соціолект* дозволяє описати закономірності мовленнєвої поведінки жителів будь-якого міста, як великого, так і малого, до чого ще у



20-х роках ХХ ст. закликав проф. Б. Ларін [5].

Формування, функціонування і розвиток соціолекту відбувається у тісному зв'язку з історичними змінами у суспільстві, його соціальним розшаруванням, що виникає у зв'язку з розвитком суспільних відносин, появою нових і кількісним зростанням населення вже наявних міст, розвитком ремесел, які призводять до появи й використання професійної мови, жаргонів окремих соціальних груп.

Т. Іляшенко стверджує, що особливою ознакою соціального діалекту є те, що він стосується не представників якоїсь окремої професії, а соціального прошарку загалом. Носії соціолекту використовують його в різних комунікативних умовах, наголошує дослідниця, і додає, що особливою ознакою соціального діалекту є тенденція до його відокремлення від загальнонародної мови, у результаті чого соціальний діалект у лінгвістичному аспекті різниться порушенням загальноприйнятих мовних норм [7].

Л. Масенко зауважує: «Соціолект, або жаргон, виконує такі функції: об'єднує особу з групою, водночас вирізняючи відповідну групу поміж інших, а також стає мовним знаряддям інтерпретації дійсності. Соціолект, як кожна мова, в певний спосіб інтерпретує дійсність, накреслюючи образ світу згідно з системою суспільних вартостей, які приймає група. [...] Отже, функції соціального діалекту тотожні функціям загальнонародної мови, але якщо остання консолідує всю національну спільноту, відрізняючи її від інших націй, то об'єднавча функція соціолекту діє на вужчому, груповому рівні, виокремлюючи всередині соціуму групи людей за пев-

ними ознаками – професією, родом діяльності, інтересами, віком тощо» [11].

*Соціолект* «характеризується специфічними особливостями у формуванні, доборі й використанні певної частини лексики та фразеологічних засобів. [...] Обсяг словника таких груп зумовлюється ступенем їхньої відособленості від решти носіїв мови і включає в себе певну кількість специфічних повнозначних слів – іменників, прикметників, дієслів, прислівників, рідше – числівників і займенників [...]. Диференціація у користуванні лексичними засобами мови залежить від загальноосвітнього рівня носіїв мови, їх суспільного становища, роду занять, кола інтересів, середовища, до якого належить носій мови і т. ін. Соціальні діалекти певною мірою можуть перехрещуватися з територіальними», – зазначає В. Винник [19, 151].

Ми вважаємо, що *соціолект* – це варіант національної мови певного історичного періоду, типовий для окремої соціальної групи носіїв мови, об'єднаних певним типом зв'язку, сукупність мовних особливостей, притаманних цій соціальній групі. Зауважимо, що мовні особливості представників освіченої верстви, які використовували мову не лише в міжособистісному спілкуванні у межах групи, а й як інструмент для створення різних текстів (наукових, публіцистичних, художніх та ін.), сприяло тому, що мова освіченої верстви впливала на становлення, розвиток і кодифікацію літературних норм. Так, Ніна Гуйванюк у статті *Соціолінгвістичні коментарі у «Граматиці української мови» Василя Сімовича* [3], звертає увагу читачів на тверджен-

ня вченого про те, що «не може так бути, щоб кожний писав собі, як йому завгодно, по своїй подобі. Як усюди, так і в такій дрібниці, як правопис, мусить бути дисципліна, мусить бути хтось такий, що його голосу повинні всі слухати» [15]. Таким авторитетом повинні бути «вчені люди». До таких авторитетних джерел, які, з одного боку, автор схвалює, а з іншого – критикує, зауважує Н. Гуйванюк, В. Сімович зараховує *українських письменників, укладачів підручників*, на яких виховується молоде покоління, *саме життя*, тобто *мовну практику людей* (з якою, вказує вчений можна познаною шляхом опрацювання етнографічних матеріалів, зібраних Науковим Товариством ім. Шевченка у Львові), *українських інтелігентів Галичини*, які (хоча і зазнали польського чи московського мовного впливу, або ж знають мову лише із книжок) впливали на формування і становлення мовних норм.

Таким чином, зміни світогляду української інтелігенції знайшли своє відображення у мові, а інтелігенція кінця XIX – початку XX ст. стала тією впливовою соціальною верствою, яка зробила суттєвий внесок у процеси формування стильової різноманітності української мови, зокрема формування таких її стилів як: *публіцистичний, науковий, офіційно-діловий*. У цьому контексті можемо говорити про формування мови української інтелігенції окресленого періоду, де *соціолект* (за Лесею Ставицькою) розуміється як «різновид мови, вживаний як засіб спілкування між людьми, пов'язаними тісною соціальною або професійною спільністю, тобто це мова певної соціальної групи» [17, 20].

Українське інтелігентське середовище кінця XIX – початку XX ст. значно розширилося, сюди, окрім духівництва, козацтва, шляхти (освіченої верстви українського суспільства XVI – XVII ст.) увійшли учителі, лікарі, видавці, юристи, чиновники, науковці, політичні та громадські діячі. Отож особливість української інтелігенції окресленого періоду полягає ще й у тому, що її представники – це люди різних професій з різним рівнем освіти, які були «водночас і письменниками, і публіцистами, і політиками, і науковцями» [20, 71]. Проте важливим чинником, що впливав на мовні навички українського інтелігента, а отже, і на мовне оформлення різних текстів (наукових розвідок, художніх творів, листів, щоденників, газетних статей та ін.) була їх професійна діяльність.

Отож, можемо стверджувати, що українська інтелігенція кінця XIX – початку XX ст. – це окрема соціальна група, яка хоча й не була кількісно значною, та все ж її представники «проводили інтелектуальну діяльність і були носіями певних етичних норм, моральних та духових цінностей. У своєму щоденному спілкуванні – офіційному чи товариському – представники української інтелігенції поспілкувалися мовними одиницями, які з огляду на особливості тогочасного суспільства були властиві лише цій соціальній верстві» [20, 75]. Усе це дає підстави стверджувати, що дослідження ролі галицької інтелігенції у формуванні норм української літературної мови у 1892 – 1939 рр. є актуальним, а мовні одиниці, використовувані цією соціальною групою увійшли до складу лексичного фонду української мови й впливали на формування койне інтелігентної, освіче-

ної верстви Галичини, її соціолекту як самостійного системно-структурного явища й знайшли своє відображення у формі й значенні лексичних, фразеологічних і граматичних одиниць української мови.

Павло Плющ з цього приводу зауважував: «Існування істотних відмінностей між мовою західноукраїнських і східноукраїнських письменників в другій половині XIX – на початку XX ст. є історичний факт, зумовлений роз'єднаністю української нації до 1936 р., і в цьому полягає важлива риса розвитку української літературної мови цього періоду, на яку повинен зважати дослідник. [...] У мові письменників Галичини, Буковини і Закарпаття, які користувалися народною мовою, дуже яскраво відображаються рідні їм місцеві діалекти (гуцульський, бойківський, лемківський та ін.). [...] Такі взаємовідносини між літературною мовою і місцевими діалектами теж становлять специфічну рису української літературної мови другої половини XIX – XX ст.» [14, 50]. На цей факт указує й І. Матвіяс, учений стверджує: «Після заборони української мови в Східній Україні 1876 р., західноукраїнський варіант дуже істотно став впливати на східноукраїнський. Він функціонував уже в усіх стилях [...]. Особливо помітним був згаданий вплив у галузі наукової мови, у формуванні наукової термінології. В обох варіантах літературної мови того часу використовувалися при творенні і нормуванні наукової термінології говіркова, діалектна лексика. Наприклад, українська ботанічна термінологія значною мірою складалася на основі поширених у народних говорах назв рослин» [12]. На підтвердження цих

слів наведемо низку слів із маркування *гал. (галицьке слово)*, що увійшли до *Російсько-українського словника* С. Іваницького, Ф. Шумлянського (1918 р.) [6]:

№ п/п	Базове слово рос. мовою	гал. (галицьке слово)	Стор.
1.	<i>Бабій зубъ (гриб)</i>	<i>ма́ка, старий хліб</i>	15
2.	<i>Баранецъ</i>	<i>клю́чки, кукурі́чка, гадинни́ця</i>	13
3.	<i>Бѣлоголовникъ</i>	<i>глухи́ня</i>	35
4.	<i>Вероника</i>	<i>гадяче зілля</i>	45
5.	<i>Голичекъ</i>	<i>білиця</i>	79
6.	<i>Ель</i>	<i>смере́ка</i>	105

Прикметно, що кожна мова має свої відмінності, однак наявність і кількість цих відмінностей залежить передусім від історичних умов розвитку певної території. «Коли якась місцевість довгий час мала окремі історичні умови розвитку, – наголошує Гр. Шевчук (Юрій Шевельов), – то вона може за цей час виплекати свою власну літературну мову навіть при невеликому числі мовних відмінностей. [...] Із кожної говірки може вирости окрема літературна мова, аби тільки для цього були відповідні історичні умови» [22, 78]. Саме Галичина, у процесі свого історичного розвитку та становлення, найчастіше опинялася в особливих політичних умовах розвитку, відмінних від інших українських земель. Усе це і сприяло накопиченню відмінностей між мовою Галичини і Великої України, що зрештою і призвело до створення двох відмінних форм української літературної мови. Ось чому ще у далекому 1946 р. Гр. Шевчук (Ю. Шевельов) стверджував: «Сьогодні наша сучасна літературна мова становить собою вже складну, докладно випрацьовану кількома поколіннями, величну і

гнучку систему. Окремі клітини цієї системи заповнені працею найкращих розумів і талантів українського народу, а основа її широко народна. І галицькі слова й звороти входять до цієї системи на рівних правах з елементами, принесеними представниками інших українських говірок. Основою літературної мови, звичайно, були й є києво-полтавські говірки [...] Але на цю основу нашаровано вже стільки галицьких мовних елементів,

що не можна й уявити собі української літературної мови без них. Вони є в усіх рівнях мови: в словнику і морфології, в звучні і в синтаксі. Але особливо важать вони, звичайно в словнику» [22, 83].

Одні й ті ж поняття наддніпрянці і галичани називають по-різному, однак це робить сучасну українську літературну мову, яка знає обидві форми, надзвичайно багатою і своєрідною. Наприклад:

№ п/п	Наддніпрянці	Галичани	Словник української мови (СУМ): в 11 томах, Київ 1971-1980.
1.	<b>тин</b>	<b>пліт</b>	1. Огорожа, плетена з хворосту. З доброго плота добрий кіл (Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. Марковича і других. Спорудив М. Номис, Санкт-Петербург 1864, № 7147); СУМ-11, Т. 6, Київ 1975, с. 587.
2.	<b>ворота</b>	<b>брама</b>	Великі ворота, переважно при монументальних спорудах. Довкола будови був досить обширний плац, обведений височезним парканом, з широкою <b>брамою</b> для в'їзду (Іван Франко, Твори: У XX томах, Т. V, 1951, 383). СУМ-11, Т. 1, 1970, с. 226.
3.	<b>посуд</b>	<b>начиння</b>	1. Знаряддя праці, що необхідні для виконання якої-небудь роботи, здійснення чого-небудь. Муляр...взяв під паху свій мішок з <b>начинням</b> і пішов (Іван Франко, Твори: У XX томах, Т. I, 1955, с. 229); 2. Господарські речі, які служать для приготування, подачі, зберігання їжі, напоїв і т. ін.; <b>посуд</b> . СУМ-11, Т. 5, 1974, с. 235.
4.	<b>важкий</b>	<b>тяжкий</b>	1. Який має велику вагу, значний вагою; <b>важкий</b> ; протилежне <b>легкий</b> . СУМ-11, Т. 10, 1979, с. 343.
5.	<b>шуткувати</b>	<b>жартувати</b>	1. без додатка, з ким. Говорити або робити що-небудь дотепно, веселитися, смішити когось; <b>шуткувати</b> . Тяжко з горем в серці <b>Жартувати</b> і сміятись (Іван Франко, Твори: У XX томах, Т. XIII, 1954, 48); СУМ-11, Т. 2, Київ 1971, с. 512.
6.	<b>ждати</b>	<b>чекати</b>	1. перех., кого, чого, що, на кого – що і без додатка. Перербувати де-небудь, щоб побачити когось, зустрітися з кимсь; розраховувати на появу, прихід кого-, чого-небудь; <b>ждати</b> . Я <b>чекаю</b> на тебе при каганці і співаю (В. Стефаник, Вибрані твори, Київ 1949, с. 196); СУМ-11, Т. 11, Київ 1980, с. 290.
7.	<b>тільки що</b>	<b>щойно</b>	1. присл. Зовсім недавно, <b>тільки що</b> , тільки-тільки. Подорожні <b>щойно</b> викупались. Рудий розгортав іще мокрі вуса, з яких стікала вода (Михайло Коцюбинський, Твори, Т. I, Київ 1955, с. 138); СУМ-11, Т. 11, Київ 1980, с. 603.

«Але ще важливіше те, – зазначає Гр. Шевчук, – що багато понять наша літературна мова взагалі може відтворити тільки за допомогою слів, що прийшли з Галичини. Такі слова можна знайти в усіх галузях і сферах мови, але особливо відчутні вони в галузях понять, зв'язаних з новочасним міським побутом. У науковій термінології є цілі розділи, що цілковито обслуговуються словами галицького походження. Взяти хоч би граматику. Вся Україна залюбки послуговується такими термінами, як *речення, присудок, прикметник, кома, середник* тощо, – а всі вони прийшли з Галичини» [22, 84]. На це звертає нашу увагу й І. Матвіяс: «Продовж 1917 – 1920 рр. у відозвах, універсалах та інших документах дуже помітними були елементи західноукраїнського варіанта літературної мови. Зокрема із західноукраїнського варіанта в ті роки були взяті мовознавчі терміни *відмінок, дієслово, наголос, особа, підмет, присудок, речення, спосіб, стан, час, склад, правопис*» [12] та низка інших.

Соціолект освіченої верстви Галичини кінця XIX – початку XX ст. впливав на формування норм української літературної мови, оскільки вирізнявся специфікою у формуванні, доборі й використанні певної частини лексико-фразеологічних, а також фонетичних, морфологічних та синтаксичних мовних засобів. Ось чому з погляду сучасного мовознавства їх можна розглядати «як специфічні для мовлення інтелігентної верстви і визначати як інтелігентські *соціолектизми*» [20, 68].

Особливість мовної ситуації в Галичині полягала у тому, що послідовне вживання української мови в

середовищі інтелігенції протиставляло того, хто говорить, усім іншим, оскільки панівною мовою в межах Австро-Угорщини були німецька і польська. «Мовлення інтелігенції було надтериторіальним і наддіялектним утворенням, оскільки вироблялося у спільній діяльності української освіченої верстви, представники якої жили в межах кордонів різних держав. Окрім того, мовлення української інтелігенції протиставлялося мовленню селянства, яке було переважно неписьменним», – зауважує І. Черкез [20, 69].

Аналіз лексико-семантичних і стилістичних характеристик слів, що їх можна кваліфікувати як специфічні для інтелігентського соціолекту, засвідчує тематичну різноманітність інтелігентського мовлення. Ознак *соціолектизмів* набули різні за походженням слова, проте основою формування соціолекту української інтелігенції була народнорозмовна лексика, яка вживалася на позначення подій та обставин суспільно-політичного, культурного, громадського життя зазначеного періоду. Це зумовлювало збагачення семантичного змісту багатьох слів, яке відбувалося через переосмислення значень, що, своєю чергою, сприяло розширенню стилістичних функцій цих одиниць [20, 71–72].

Професійна діяльність українського інтелігента була важливим чинником, що впливав на мовні навички людини й оформлення текстів. Українське інтелігентське середовище Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. (як ми вже неодноразово зауважували) представляли учителі, науковці, лікарі, священики, юристи, чиновники, видавці, які професійну

діяльність поєднували з літературною, науковою, видавничою та громадсько-політичною. *Вузькоспеціалізовані терміни, професіоналізми з різних галузей знань, ковані слова* (серед них і ті, творцем яких був Іван Франко: *недвижно, невпинний, отвір, привид, пречудовий, проблиск, прямовісно, поступ, свідоцтво*), а також інші, наприклад: *письмовниця, мовниця* – «граматика», *численниця* – «математика», *щотниця* – «арифметика», *поступ* – «рух вперед, прогрес», *имя* – «ймення» й інші формують групу слів, уживання яких соціально зумовлене інтелігентським середовищем. У мовленнєвій практиці галицької інтелігенції широко представлені лексичні одиниці із галузі *юриспруденції*: *експропріяція* – «вивласнення», *індемнізація* – «відшкодування», *рекурс* – «скарга, позовна заява», *асесор записаний* – «засідатель суду» і багато інших, які ми знаходимо й у *Німецько-українському правничому словнику* [13], зокрема такі: «*вартний відбудови*», «*уложене контракту*», «*відступити від договору, скинути ся*», «*відперти, відкинути*», «*відбирач*», «*відпустка, відправа зі служби*», «*приряджене, приладжене (будинку)*», «*піднаєм, піднаємець*», «*виявити дохід, виказати дохід*», «*сваточний день*», «*родовід, вивід походження*», «*збір професорів, колегія*», «*дорогівка, трамвай*», «*посвідка подружся*», «*мовниця, трибуна*», «*гімнастика, руханка*», «*натовп*», «*утечи, перебічи*», «*переєм, відобране, обняте*», «*протокол відобрання*», «*посвідка відобрання*», «*грамота перейму*», «*неупереджений, безсторонний*», «*наука, научуване, научний заклад*», «*лісова ціха*», «*тимчасова посвідка*», а також з інших галузей, наприклад:

➤ Наукова і викладацька лексика: *артикул* – «стаття», *відбитка* – «окремо зброшурована стаття, невеликий твір тощо із збірника, журналу», *заопіювати* – «обґрунтувати», *академік* – «студент», *виклад* – «лекція», *габілітація, габілітуватися* – «захист дисертації; захищати дисертацію», *іспитовий* – «екзаменаційний», *матура* – «іспит на атестат зрілості», *скрипт* – «рукопис»;

➤ Видавнича лексика: *вигладжувати* – «відредагувати», *наклад* – «1) тираж видання; 2) кошт», *накладень* – «видавець», *накладня* – «друкарня», *пренумерувати* – «передплачувати», *виїмок* – «частина», *часть* – «розділ, частина», *газетяр* – «журналіст», *денник* – «щоденна газета», *начальна редакторка* – «головний редактор»;

➤ Економічна лексика (фінансово-господарські стосунки): *асигната* – «письмове доручення на видачу грошей», *концесія* – «дозвіл, згода», *диспозиція* – «розпорядження», *кавція* – «завдаток», *квіт* – «квитанція», *субвенція* – «грошова допомога», *такса* – «плата»; *відвестися* – «звернутися»;

➤ Офіційно-ділова лексика: *аванс* – «підвищення по службі», *виказ* – «відомість», *звідомлення* – «звіт», *розвій* – «розвиток», *інтерес* – «1) справа, бізнес; 2) користь, зацікавленість (маю інтерес)», *консеквентний* – «послідовний», *конечність* – «необхідність»;

➤ Термінологія з різних галузей знань: *синта́кса, складня́* – «синтаксис», *звучня́* – «фонетика», *вапнець* – «калій», *отвір* – «відтулина, продухвина, рбзтвір», *рисунок* – «малюнок», *мальо́вання* – «малюнки, тобто результат (вислід) дії», *кни-*

гарня – «бібліотека», *катехіт (-та)* – «вчитель релігії, законовчитель», *насікомець (-мця)* – «комаха», *невротик* – «неврастєник», *відбиванка* – «волейбол», *руханка* – «вільні вправи»;

➤ Лексика, що відображала моральний та емоційний стан людини: *інтенція* – «намір», *іритувати* – «нервувати, сердити», *іритуватися* – «нервуватися, сердитися», *сатисфакція* – «задоволення, втіха»;

➤ Побутова лексика: *вакації* – «канікули», *комунікація* – «транспортне сполучення», *оказія* – «випадок», *тестамент* – «заповіт», *філіжанка* – «чашка», *чоколяда* – «шоколад», *гречний* – «ввічливий», *шпиталь* – «лікарня», *тека* – «сумка», *гратулювати* – «висловлювати поздоровлення», *вуйко/вуйцьо* – «дядько», *замикати* – «закривати на ключ», *стрих* – «горище», *маринарка* – «піджак» та багато інших.

Водночас тогочасна інтелігенція мала високий культурно-освітній рівень, а тому *запозичення з класичних мов*, а також польської і німецької (як «офіційних» мов тогочасної Галичини) – це особливість мови освіченої верстви. Наприклад:

➤ з німецької */гофрат* – «надвірний радник», *зіхер* – «надійно, впевнено», *рихт* – «рація»: *мати рихт* – «мати рацію», *шлюс* – «кінець; по всьому», *шульамт* – «відомство у справах школи», *шміргєфт* – «чернетка», *цваєр* – «двіка (оцінка)», *глянцпапір* – «наждачний папір», *зольнеглі* – «цвяхи», *фай рант* – «кінець праці», *анцуг* – «костюм», *гєравс* – «геть», *фєрцірунг* – «прикраса, оздоблення, орнамент», *тельфєр* – «помічник учителя», *на шварц* – «їхати зайцем», *шпіцифіндєр* – «хитрун»/;

➤ польської */галярєта* – «желе», *склеп* – «магазин», *алярм* – «сигнал, тривога», *гонор* – «честь», *завше* – «завжди», *плюсква* – «блохи, клопи», *пшодовнік* – «підстаршина поліції», *ошуст* – «шахрай», *вінда* – «ліфт», *вакації* – «канікули», *гарувати* – «виснажливо, важко працювати», *побудка* – «підйом», *спренжистий* – «меткий», *двіяс* – «поганий учень», *рандка* – «умовлена зустріч з дівчиною», *фори* – «протекція», *трема* – «страх»/;

➤ єврейської (*гебраїзми*) */хавіра* – «хата», *під хайром* – «божитися», *ганиф* – «лайдак», *гебра* – «братія, спілка»/;

➤ угорської */сервус* – найпоширеніше львівське привітання, яке прижилося за часів Австро-Угорщини/;

➤ румунської */рутяна* – «русинка, українка», *домнул* – «пан», *черчеташ* – «розвідник; член скаутської організації», *тельфєр* – ірон. «учительна»/;

➤ латинської */номен* – «ім'я, титул, слава», *про форма* – «виконання чогось лише задля форми», *патєрностєр* – «догана», *спустити ніс на гвінт / на квінту* – «посумніти»/;

➤ російської */язик, независимий, содержанє, кєнєць/* та інших мов.

Підсумовуючи, зауважимо, що у своєму повсякденному мовленні (усному та писемному) галицька інтелігенція використовували українську мову, яка, хоча в своїй основі і була мовою українського народу, однак використовувані мовні одиниці (*професіоналізми, термінологія, ковані слова, запозичена лексика*) робили мовлення цієї суспільної верстви особливим, а відтак їх можна розглядати як певні диференційні ознаки інтелігентсько-

го соціолекту окресленого періоду. Кожна мова має соціальні діалекти, які безпосередньо залежать від соціальної палітри суспільства, відтак на думку Романа Смаль-Стоцького: «... Всяка окремішня група суспільности дістає зчасом своєрідне обличчя та своєрідні духові прикмети, які витворюють її станове піднаріччя, де, як у дзеркалі, відбивається зацікавлення й фах даної групи – стану» [16, 11]. І хоча українська мова у кінці XIX – на початку XX ст. не у всіх сферах суспільного життя вживалася однаково активно, однак вона мала змогу розвиватися і, тим самим, утверджувати свій статус.

Галицька інтелігенція «розширювала просторові межі українського світу, Дому, в галицьких сполонізованих містах і не розчинялася у них, [...] а навпаки, викристалізовувалась саме як українська» [1, 104].

### Bibliography and Notes

1. Андрусів Стефанія, *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.*, Тернопіль: Джура 2000, 340 с.
2. Гірняк Світлана, *Лексичні особливості соціолекту галицької інтелігентської верстви кінця XIX – початку XX ст.*, [в:] Язык и культура: сборник материалов I Международной научно-практической конференции, Новосибирск 2012, Часть 1, с. 70–74.
3. Гуйванюк Ніна, *Соціолінгвістичні коментарі у «Граматиці української мови» Василя Сімовича*, [у:] *Мова і суспільство*, Вип. 1, Львівський національний університет імені Івана Франка 2010, с. 78–87.
4. Ерофеева Т.И. *Социолект: стратификационное исследование*, Монография, Пермь: Перм. гос. ун-т., 2009, 240 с.
5. Ерофеева Т. И., *Понятие «соци-*

*олект» в истории лингвистики XX века*, Изменяющийся языковой мир, Пермь 2002.

6. Іваницький С., Шумлянський Ф., *Російсько-український словник (Видання відділу народної освіти Подільської Губерніяльної Народньої Управи, 1918)*, Київ: Обереги, 2006, 528 с. (Серія «Abecedarium»).

7. Ільяшенко Т. П., *Социальные диалекты и профессиональные стили*, Москва 1970.

8. Лужаниця О. П., *Генега міських діалектів північно-західної Англії (на матеріалі тайнсайдської англійської)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Одеса 2011, 20 с.

9. Макдэвид[-мл.] Р. И., *Диалектные и социальные различия в городском обществе*, [в:] *Новое в лингвистике*, Вып. 7, Москва: Наука 1975, с. 363–382.

10. Маковский М. М. *Английские социальные диалекты (онтология, структура, этимология)*, Москва: Высшая школа, 1982, 135 с.

11. Масенко Лариса, *Усні форми побутування мови. Явище вульгаризації мовлення, "Ї"*, Число 35, Львів 2004, Web. 05.03.2013. <[http://www.ji.lviv.ua/n35texts/masenko-usni\\_formy.htm](http://www.ji.lviv.ua/n35texts/masenko-usni_formy.htm)>.

12. Матвіяс Іван, *Взаємодія між східноукраїнським і західноукраїнським варіантами літературної мови в кінці XIX і в XX ст.*, "Культура мови на щодень", Web. 07.03.2013. <<http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine50-6.pdf>>.

13. *Німецько-український правничий словар* / Зладив др. Кость Левицький. Друге поправлене і доповнене видане, Відень: Австрійська державна друкарня у Відні 1920, 510 с.

14. Плющ Павло, *Українська літературна мова другої половини XIX – початку XX ст. шляхи її розвитку і специфіка її*, IV Міжнародний з'їзд славістів: доповіді, Київ 1958, 50 с.

15. Сімович Василь, *Грамматика української мови*, Київ–Ляйпціг 1919, 584 с.

16. Смаль-Стоцький Роман, *Україн-*



ське мова в Советській Україні, Нью Йорк –Торонто –Сидней – Париж 1969, 318 с.

17. Ставицька Леся, *Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови*, Київ: Критика 2005, 464 с.

18. Степанов Г. В. *Соціально-функціональна диференціація літературного язика Іспанії і Латинської Америки*, Москва 1977, с. 27–30.

19. *Українська мова: Енциклопедія*, Київ 2007, 824 с.

20. Черкез І. *Епістолярій кінця ХІХ – початку ХХ ст. як джерело дослідження соціолекту української інтелігенції*, [у:] *Мова і суспільство*, Вип. 1, Львівський національний університет імені Івана Франка 2010, с. 67–77.

21. Швейцер А. Д., *Соціолінгвістика*, [в:] *Лінгвістический енциклопедический словарь*, Москва 1990, с. 481–482.

22. Шевчук Гр. (Юрій Шевельов), *Одна чи дві літературні мови*, «Рідне слово», Місячник літератури, мистецтва і на-

уки, Рік ІІ, Ч. 3–4 (лютий – березень) 1946, Мюнхен-Карльсфельд: Українське Літературно-Мистецьке Об'єднання, с. 78–85.

23. Glinz H., *Linguistische Grundbegriffe und Methodenüberblick*, Studienbücher zur Linguistik und Literaturwissenschaft, Band 1, Frankfurt am Main 1971, s. 3–94.

24. Heike G., *Sprachliche Kommunikation und linguistische Analyse*, Heidelberg 1968, 158 s.

25. Jilesen M., *Soziologie. Eine Einführung für Erzieherberufe*, Köln-Porz: H. Stam GmbH 1992.

26. Schönfeld H. *Variante, Varietäten und Sprachvariation*, "Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung", Band 38, Ht. 3, 1985, s. 206–224.

27. Steger H., *Soziolinguistik. Ansätze zur soziolinguistischen Theoriebildung*, Darmstadt 1982, 355 s.

28. Steinig W., *Soziolekt und soziale Rolle*, Hamburg: Carl Winter 1976, 324 s.





**Orest Pil'ko**

**PRONOMINAL AND NUMERAL IDIOMS  
OF IVAN FRANKO' SCHOLARLY HERITAGE**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Орест Пілько**

**ПРОНОМІНАЛЬНА ТА НУМЕРАЛЬНА ФРАЗЕМІКА  
НАУКОВИХ ПРАЦЬ ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* In the Article the semantic and grammatical peculiarities of pronominal and numeral idioms of Ivan Franko' Scholarly Heritage are analyzed. Semantic groups of idioms correlate with both types of pronouns and the numerals of definite and indefinite quantitative semantics are specified. The syntactical function of the aforementioned idioms is examined.

*Keywords:* idiom, idiomatic semantics, grammatical, kinds of pronouns, syntactical function

Кожна розвинена мова, як відомо, має у своєму складі значну кількість стійких словосполучень – фразеологізмів, що вживаються носіями мови завжди у звичному, усталеному оформленні. Саме вони найвиразніше передають дух і красу мови, яку витворив народ протягом віків для потреб спілкування в усній та писемній формах. Оскільки мова безперервно розвивається, разом з нею в постійному русі перебуває і її фраземний фонд. Фраземікон національної мови збагачується і вдосконалюється, вбираючи в себе матеріал з прислів'їв і приказок, афоризмів і професіоналізмів, анекдотів, дотепів і каламбурів, мовних штампів і кліше, – з усього, що витворив і зберігає у своїй пам'яті носій мови – народ.

Іван Франко, як неперевершений майстер слова, у своїй творчості, як художній, так і науковій, широко використовував фразеологічні одиниці (далі – *ФО*). Метою нашої статті є аналіз прономінальної та нумеральної фраземіки наукового доробку І.Франка з точки зору структури та семантики. Реалізація її передбачає виконання таких завдань: класифікувати структурно-семантичні типи тлумачення *ФО*; обґрунтувати синтаксичні функції, особливості парадигматики та функціонування фразем.

В українському мовознавстві питання семантики *ФО* були в полі зору Л. Авксентьева [1], [2], М. Алефіренка [3], М. Демського [4], [5], [6], [7], [8], Д. Ужченка, В. Ужченка [10] та ін. Так,

Мар'ян Демський у своїх наукових працях подає структурно-семантичну та семантико-граматичну класифікацію фразеологізмів, виділяючи, зокрема, й займенникові та числівникові (прономінальні та нумеральні) Зупинимось, отже, й ми на фраземах займенникової та числівникової семантики в наукових працях І. Франка.

Зазначені ФО мають дуже загальну семантику і кожна з них за денотативним значенням та функціонально є співвідносна з певним займенником або числівником і, на відміну від них, відзначається високою емоційно-експресивною насиченістю (конотативним значенням, яке мотивується тим образом, що виникає на основі значень складників дериваційної бази конкретної фраземи). Зауважимо, що не всі дослідники визнають факт існування таких одиниць. Так, у відомій монографії О. Молоткова у розділі про лексико-граматичну характеристику фразем прономінальні та нумеральні ФО не розглядаються, бо вони, на думку вченого, не властиві російській мові [9, 126-149].

Оскільки характерною рисою фраземної системи є вибірковість, тобто фраземіка повторно номінує обмежене коло денотатів, то й займенникові та числівникові ФО позначають лише якусь частину явищ, названих займенниками або числівниками.

Так, у межах прономінальної фраземіки наукових праць Івана Франка є одиниці, співвідносні з особовими займенниками. Це, наприклад, *мої очі, мої руки* – «я»: *Тепер, пане мій, відпусти свого слугу в спокої по твоїй обіцянці, бо мої очі побачили те спасеніє, яке ти приготував перед усіма народами* [39,

317]<sup>1</sup>; *Невідомий із Петербурга прислав на мої руки вірш Некрасова на смерть Шевченка* (41, 436); *його очі, його руки, його голова, його рука* – «він»: *Кілька місяців по його відході земський фельдшер Телігін [...] доручає її родичам лист, буцімто від товариша військового парубка, що їх сина в битві перед його очима розірвала турецька бомба* (41, 402); *Щонайбільше він міг вносити подання від громад, прислані на його руки з Буковини* (47, 264); *На його голову наложена була урядом ціна 1000 з.р.* (46 / I, 110); *...екземпляри її [книги], писані його власною рукою, хороняться у побожних мужів* (39, 119); *наші очі, наше вухо, наша сторона* – «ми»: *...перед нашими очима постає незвичайна картина* (46 / II, 229); *Дво- і трискладових стій не потребуємо вичислювати, вони привичні для нашого вуха* (32, 89); *Картоплю тоту в нашій стороні перший спровадив Павло Левицький* (26, 196); *їх руки, їх шкіра* – «вони». *Він представив [...] їх дружину яко свірипих дикарів, а при кінці дає в їх руки побіду* (26,19); *Значиться, не ходить тут о піднесення тих іменно упосліджених верств, але о побільшення операцій, роблених на їх шкірі* (44 / I, 278).

У досліджуваному матеріалі є кілька одиниць, співвідносних із зворотним займенником «себе». Це, наприклад, *у своїх руках, перед своїми очима: і так закинено йому [королеві], ...що крайні землі українські «коли не стратив, то певно, не вдержав у своїх руках* (31, 230); *...фільварок такий, який маєте нагоду майже щодень бачити перед своїми очима, повинен бути на тепер нашим народним ідеалом...* (44 / II, 179).

<sup>1</sup> Тут і далі цитуємо за виданнями: Іван Франко, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1976-1986. Перша цифра – номер тому (римською – частина тому), друга – номер сторінки.

Серед співвідносних із займенниками фразем є й такі, що своїм денотативним значенням еквівалентні питально-відносним займенникам. Оскільки ці ФО, як і займенники, не позначають осіб, предметів, а тільки вказують, що ті особи чи предмети повинні бути названі, то можливі випадки, коли, залежно від контексту і дериваційної бази, фраземи можуть указувати або на особу, або на предмет. З досліджуваного матеріялу ми виділили дві одиниці, що вказують на особу та предмет, – *яка нечиста сила?, якого гнізда птиця* – «хто»: *І яка нечиста сила підвела мене до отсеї дороги?* – промовив він голосніше. – *Ну, чи хто видав такого дурня?* (37, 194); *Для чого П. Куліш назвав свою музу «незнаною», се його тайна: ми віддавна добре знаємо її, і навіть хоть би він не поклав був на сій книжці свого імені, кожний відразу пізнав би, якого се гнізда птиця* (26, 163).

У межах співвідносних із займенниками фразем наявна певна група таких, що за денотативним значенням еквівалентні заперечним займенникам. В аналізованих працях І. Франка з займенником *ніхто* співвідносяться одиниці *ані духу, ану сліду, навіть найменше створіння, ніяка сила: Хоч кругом нема ані духу і стоїть глибока ніч, у замку чути брязкіт мечів* (37, 89); *Стративши одну дитину, король вертає до човна до другої, але не знаходить ані сліду* (34, 94); *Дізнавшись о тій капітуляції, Тисовський рішив з своїм військом опустити Краків, боячись не без причини, що ніяка сила не вдержить повстанців, щоб при вході австріяків не розпочали бійки* (46 / I, 399); *Сими п'ятьма законами слов'янський законодавець [...] наказує, аби ніхто не робив кривди навіть*

*найменшому створінню* (39, 560). Із займенником *ніщо* співвідносяться ФО *ані слова, жодного слова, ані цента, ні гроша, ані каменя на камені, ні кола ні двора, ні каденції, ні есенції: І він мовчить, не сміє сказати ані слова* (42, 329); *Про себе самого Константин не говорить тут жодного слова* (38,333); *Гуртки занепадають, незважаючи на щорічну допомогу з крайового сейму по 1000 і 1500 золотих ринських, ростуть читальні, які ще ані цента не одержали з крайового фонду...* (44 / I, 539); *Ну, здається, чим-чим, а грошолобством годі докоряти Бодянському, який за свою величезну працю над виданням 100 томів «Чтений» не одержав, як сам каже, ні гроша...* (34, 444), *З історичної дійсности не лишилося в повісті ані каменя на камені* (34, 62); *Бідному, що не має ні кола ні двора, ніхто не позичить* (44 / II, 538); *Се якесь недоладне віршування, в котрім нема, як каже поляк, ні каденції, ні есенції, щось таке мляве та вимучене* (28,126). Фраземи *ні один, ні одна, ні одно* співвідносні із займенниками *жодний, жодна, жодне*: [...] *майже ні один володар не думав просвітити Русь рідним словом* (40, 22); *З усіх європейських літератур в останніх тридцятьох роках ні одна не показує такого цікавого виду, як німецька* (31, 40); *[Двомижневик «Народ»] дав взірець найкращого часопису, [...] так багатого і різнорідного змістом, як ні одно подібне видання в Галичині* (41, 468).

У науковому доробку І. Франка фіксуємо ФО, співвідносні з неозначеними займенниками. Так, *мало хто, виїмкові одиниці, небагато, небагато* еквівалентні із займенником *дехто*: [...] *певно, мало кому трапляється мати в руках усі, особливо старші збірки тих пісень* (37, 147); *...у самій Візантії*

в ту пору хіба виїмкові одиниці цікавилися старою грецькою літературою (40, 72); Величезні багатства, з одного боку, зібрані в немногих руках, і страшенна бідність з другого боку, що душить мільйони народу (45, 323); ФО *се й те, кілька слів* – із займенником *дещо*: *Се не та скромна проза, що реферує попросту: ось се й те маю під руками* (40, 184); *Не можемо закінчити сей побіжний начерк, щоб не сказати ще кілька слів про южно-руські інтермедії* (29, 304); фраземи *кожний стрічний, кожний дурень, хто хоче, перший-ліпший* – із займенником *будь-хто*: *Потім знасилувані жінки, неналежні до жадного чоловіка, віддавали себе кождому стрічному* (39, 353); *Се би кожний дурень потрапив* (33, 315); *Працею Смотрицького та Копистенського користувався хто хотів* (46 / II, 26). Фразему *перший ліпший*, що може виконувати функцію підмета, або, як у досліджуваному матеріалі, функцію додатка (*Бо й справді, вона, бачиться, мало прибирала, кого полюбити, кому віддати великий скарб свого серця, а віддала його першому-ліпшому, котрий їй сподобався* (26, 251)), необхідно відрізнити від омонімічної фраземи, що має значення «*будь-який*» і виконує функцію узгодженого означення: *Учитель у нас бере менше [платні], ніж перший-ліпший возний при суді* (46 / II, 114); *Ще раз кажу: хто напудиться першого-ліпшого крикуна [...] – той не інтелігенція* (45, 200). ФО *що впало в руки* співвідноситься із займенником *будь-що*: *...ми йшли наосліп, читали, що впало в руки, і не знали, що зробити з тими хлопськими симпатіями...* (46 / II, 220). Одиниці *якась рука, якісь уста* співвідносні із займенником *хтось*: *Якась невідома рука поклала мені на*

*стіл отсю книжечку невідомого досі автора* (37, 282); *...я бажав би, що б се сказали Вам якісь авторитетніші від мене уста* (45, 401). Фраземи *не один, не одно* – із займенниками *багато хто, багато що*: *Але ж закони ті одні всюди і завсігди, – скаже не один, – значить, і ділання їх одно* (45, 77); *Хоч чоловік і витерпить не одно і намучиться на панщині, а проте жилося якось просто – вільніше, безпечніше* (45, 303).

Є одиниці еквівалентні денотативним значенням означальним займенникам, – *цілий світ, і баба, і ціла громада, цілий загал, небо й земля* – «абсолютно всі». *Коротко мовивши, чорт, побачивши руську азбуку, пригадав собі, хоч і недокладно, III гл., 14 зач(ало) біблійної книги Исхода (там і тільки там Бог говорить, і то не до цілого світу, а до Мойсея: «Я той, що єсть»)* (35, 54); *Як його [учителя] буде десять різних властей і не властей надзоровати: і вїт, і священник, і члени ради шкільної місцевої, і інспектор, і рада шкільна окружна, і дідич, і орендар, і жандарм, як-то кажуть, і баба, і ціла громада, [...] то до ладу не дійде* (46 / II, 113); *Правительство дозволяє газетам [...] писати [...] про речі, найбільше пекучі для цілого загалу* (45, 366); *Що тебе болить, те повинно боліти також усіх інших, над тим повинні плакати небо й земля; що болить інших, на те тобі не хочеться навіть зирнути* (44 / I, 480); *кожний прихожий, кожний вітер* – «всякий»: «...із князівських пивниць та кухонь годували та поїли кождого прихожого» (39, 178); *Що більше, по більших і менших містах однаково не стає іноді людей інтелігентних та незалежних, які зуміли би та посміли би стояти все на своїм становищі і не гнули би карку перед кождим вітром, що повіє з кан-*

целярії староства (46 / I, 522); звані і незвані, не знати які – «всякі»: ... причина, чому послідніми часами так багато званих і незваних заговорило про селянина, [...] – нужда матеріальна (26, 62); Історичний метод усього менше дозволяє різати діяльність і думки чоловіка на якісь різко відділені періоди, хоча б в житті того чоловіка й були не знати які різкі перевороти (27, 247); сей та той – «кожний»: Його жінка сьому та тому говорила під секретом: «О, сей медаль на грудях у Лукена, се дар самого цисаря» (47, 267).

Числівникова (нумеральна) фраземка є носієм категоріяльного значення кількості. У її межах є одиниці, співвідносні за своїм денотативним значенням з означено-кількісними та неозначено-кількісними числівниками. Досліджуваний матеріал дав змогу виокремити кілька ФО з означено-кількісною семантикою: один з другим – «обоє», пара десять – «двадцять», цілої півкопи – «тридцять»: Але як один з другим бестія попоститься і не має, відки що взяти, о, тоді робить, що твоя пара, і візьме всьо, що йому даш! (26, 80); Старшим сучасником Шашкевича, який пару десять літ пережив його, був Йосип Левицький (41, 229); Сам філолог і граматик, він займався тільки граматикою і зовсім занедбував історію літератури, може, навіть не вірячи в існування чогось такого, що можна би назвати історією слов'янської літератури, а бачачи тільки цілої півкопи дрібних слов'янських літератур (31, 8).

Значно більша група фразем, співвідносних за семантикою з неозначено-кількісними числівниками. Вони мають значення «кілька, декілька»: один-другий, одна-друга, два-три, дві-три. Наприклад: [Анархісти] мірку-

ють, що усунувши одного – другого короля чи царя, тим самим знищать власть (45, 331); ...«Кобзар» для нас не Коран і не Євангеліє..., і виказання одної-другої помилки нічогісінько не вхитить його вартости (35, 173); Авторіві звісно 19 слов'янських текстів сього твору; з них лише два-три тексти сходяться з собою (33, 301); Він концентрує свою увагу і силу свого генія на двох – трьох фігурах драми (32, 162); «багато»: спора купка, ціла низка, ціла плеяда, ціла хмара, ціла фаланга, цілий легіон, на добрий віз: Побіч проф. Огоновського повстала у нас в останніх часах досить спора купка молодих істориків літератури, почасти його учеників (29, 20); Нинішня українська новелістика відзначається цілою низкою талановитих представників (34, 14); Виступає т. зв. «Руська Трійця», Шашкевич, Вагилевич, Головацький і ціла плеяда їх менше талановитих ровесників (41, 62); Але коло Балигороду заступила їм дорогу ціла хмара хлопів (46 / I, 406); ...тільки за ним [Старицьким] пішов Куліш і ціла фаланга молодших (33, 259); Як звісно, греко-римська мітологія залюднювала море безліччю божеських та півбожеських істот, починаючи від морського бога Посейдона–Нептуна до цілого легіону nereїд та німф... (34, 165); Матеріалу нібито доказового нагромаджено на добрий віз (33, 343); «дуже багато, безліч»: без міри, без ліку, нечувана сила, незліченна сила, велике множество: Коли молода жінка не могтима перебороти свого фізичного обридження до нього [старого чоловіка], не знайде в своїм серці без міри терпимости..., тоді, розуміється, вона винна (33, 187); Моральність по селах занепа-ла, батьківська або синівська любов є рідкісним явищем, [...] процесів і супер-

ечок без ліку (44 / I, 463); Українські вистави скрізь будили величезний захват і стягали до театру нечувану силу публіки та давали дуже великий дохід (41, 391); До процесії пристає незліченна сила народу (34, 312); Правда, про історію Австрії новіших часів написано велике множество систематичних оглядів і спеціальних монографій (46 / II, 7); «мало»: невеличке число, мале число, малесенька купка, за макове зерно, не гук, можна полічити на пальцях: Се здається, буде найвірніший осуд, коли можна з того невеличкого числа Шашкевичевих пісень, які опублікував Буцинський, судити про всю масу затрачених (35, 137); Се мале число пам'яток запорозької поезії, а притім певність про їх вагу для історії запорожців спонукали мене зайнятися їх збиранням (42, 447); Найгарячіший інтерес для українського письменства і найбільшу продуктивність виявила Лівобережчина [...] Правда, сталось се завдяки малесенькій купці, двом-трьом молодим і палким писателям (29, 11); ...історичної правди в ньому [оповіданні] хіба за макове зерно (43, 83); Письменників тих не гук: Нечуй-Левицький, Кониський, Самійленко – ось вам і всі найвидніші (29, 12); тільки першорядні шевські фірми у Львові й Кракові – а їх можна полічити на пальцях – можуть найняти собі елегантний магазин у найкращих частинах міста (44 / II, 265).

Займеникові фраземи можуть вживатися в ролі всіх членів речення, наприклад: ...увесь світ конав під тиском неволі (47, 360), ...порядної реставрації вроді тих, яких так багато у Львові, в Дрогобичі, неважачучи на його багатолюдність, не було тоді і нема досі ані одної (39, 53); Четвертий варіант міститься в рукописній збірці

пісень із Стецеви, записаних селянином Ол. Рошкою і присланих на мої руки (42, 57); ...Леонтович, певно, не з власної ініціативи, і не на власну руку взяв молодого чоловіка з редакції (37, 98); Друкованого тексту досі не відшукано ані одного екземпляра (29, 406).

Специфікою фразем, співвідносних з особовими займенниками, є те, що вони виникли на основі займенниково-іменникового словосполучення шляхом синекдохічного переносу. Пронімінальний компонент таких фразем є тим субстратом, на основі якого розвиваються їх категоріяльні значення особи та числа, а також особові й числові форми вираження. Категоріяльне значення відмінка цих фразем та форма його вираження розвивається на основі субстантивного компонента. ФО, співвідносні з особовими займенниками, мають комплексну парадигму особових та числових форм. Потенційно ці одиниці можуть реалізувати й повну відмінкову парадигму. Однак у досліджуваному матеріалі не вдалося виявити жодної фраземи в усіх відмінкових формах.

Фраземи, співвідносні із зворотним займенником, виникли за моделлю «прийменник + прономінально-субстантивне словосполучення»: у свої руки (46 / II, 320), на свої голови (47, 156), для своєї особи (44 / I, 399). Частина таких фразем реалізує модель «прийменник + ад'єктивно-субстантивне словосполучення»: для власного бюрка (33, 236), для власної кишені (44 / I, 288), на рідному ґрунті (36, 144). Як і зворотний займенник, співвідносні з ним фраземи мають неповну відмінкову парадигму.

Усі ФО, еквівалентні питально-відносним займенникам іменникового типу, утворені на основі непоши-

рених або поширених прономінально – субстантивних словосполучень. Фраземи цього типу з досліджуваного матеріалу вжиті у формі називного відмінка: *яка нечиста сила?* (37, 194), *якого гнізда птиця* (26,163).

Одиниці, співвідносні з неозначеними займенниками, утворені за різними моделями. Так, наприклад, модель «числівник + іменник» представлена фраземами типу кілька слів (29, 167), декілька слів (38, 59); модель «займенник + іменник» – інші руки (46 / II, 14), інші уста (45, 141), якась рука (37, 282), кожний дурень (33, 315); модель «прикметник + іменник» – виїмкові одиниці (40, 72), чужі руки (44 / II, 524), небагато рук (45, 323); модель «заперечна частка + числівник» – не один (45, 77); модель «іменник + іменник» – пара слів (30, 235); модель «прикметник + прикметник» – перший ліпший (40, 184); модель «займенник + займенник» – се й те (40, 184). Повну родову, числову та відмінкову парадигми можуть мати майже всі фраземи, хоча нами й не зафіксовано таких випадків у досліджуваному матеріалі.

Співвідносні із заперечними займенниками фраземи утворені за моделлю «заперечна частка + числівник»: *ні один* (33,186), «заперечна частка + іменник»: *ані зерна* (34, 313), *ні гроша* (34, 444), *ані духу* (37,89) *ані слова* (31,62), парні конструкції з заперечною часткою: *ні кола ні двора* (44/II, 538), *ні каденції, ні есенції* (28,126), прономінально-субстантивні словосполучення: *жодного слова* (38, 333), *ніяка сила* (46/I, 399). Фразеологічні одиниці, утворені за першою із названих моделей, можуть змінюватися за родами, числами й відмінками, творячи повні парадигми. Наведемо повну

родову парадигму, зафіксовану в наукових працях Івана Франка: *Важне й те, що ні один старослов'янський рукопис на приписує авторства сеї повісти св. Іванові Дамаскинові* (30, 324); *Але для нашої руської громади не надається ні одна з тих праць* (46 / II, 7); ...«Л-н вісник», *правду кажучи, не чув досі про себе в нашій пресі ні одного прихильного слова, жив і живе досі зовсім без ніякої реклами* (34, 494). Інших повних парадигм не відзначено. Структурні типи ФО мають зредуковані парадигми відмінювання.

У науковій спадщині І. Франка виділяється ряд фразем, еквівалентних за денотативним значенням до означальних займенників. Це, переважно, ад'єктивно-субстантивні словосполучення з прийменником або без: *на власні очі* (44 / I, 529), *на власну руку* (39,566), *цілий світ* (35, 54), *широкий загал* (47, 418), прономінально-субстантивні словосполучення: *увесь світ, кожна п'ядь* (31, 425), *кожний вітер* (44/I, 522), різного роду сурядні словосполучення: *звані і незвані* (26, 52), *старі і малі* (26, 87), *і баба, і ціла громада* (46/II, 113), парні прийменникові конструкції: *від малого до великого* (31, 148), *від колиски до могили* (37, 149).

Займенникові фраземи цієї групи переважно мають повну парадигму відмінювання. Досліджуваний матеріал виявив кілька таких одиниць. Наприклад: *Кулішів переклад [...] не оправдує надій, які покладав на нього сам небіжчик Куліш та й широкий загал українців* (35, 275); ...*апокрифічна повість Мефодія Патарського ліпше відповідала смакові широкого загалу і послужила канвою для отсеї книги* (32, 261); ...*комітет редакційний [...] не зможе зробити всього, чого би ши-*



рокому загалові бажалося (29, 59); *От тим-то ми вважаємо пожаданим познайомити широкий загал нашої публіки з тим, що тепер в Європі розуміють під історією літератури і чого вимагають від неї (41,7); раді би [...] потім поділитися своїми враженнями з широким загалом своїх земляків (35, 249); ...Ті пісні часто говорять про речі відомі у широкому загалі (37, 158).*

Числівникові фраземи, поєднуючись зі словами в реченні, можуть бути підметом: *По смерті дійсного члена Наукового товариства ім. Шевченка Митрофана Дикарева, що вмер д. 14 листопада 1899р., лишилася велика сила рукописних праць та матеріалів (34, 459); ...тільки невелике число безіменних творів допускає точне датування (40, 70); Але як одна з другим бестія попоститься, не має відки що взяти, о тоді робить, що твоя пара, і візьме всьо, що йому даш! (26, 80); додатком: Олар наводить тисячі і тисячі таких прикладів (47, 363); ... знайдемо в «Енеїді» розсипану цілу масу деталей, що виявляють у авторі дуже пильного і бистрого обсерватора (34, 453); ...я хочу зібрати і освітити тільки дві-три маленькі групи імен (36, 392); означенням: ... подано зміст тільки невеликого числа томів (40, 443); іменної частини складеного присудка: *Моральність по селах занепада, батьківська або синівська любов є рідкісним явищем..., процесів і суперечок без ліку (44 / I, 463); Хоча в основі тих житій далеко більше історично-правдивого, чим у більшій часті мученицьких повістей, та проте й фантастичного, дивоглядного й абсурдного тут також велика сила (34, 18); Людей з вищою освітою в краю можна було почислити на пальцях (47, 206); обставини: і**

*най собі «Правда» та «Слово» і сто раз говорять, що сякі-такі «ізми» – у нас екзотичні рослини (26, 84); У народів, що цілі сотки літ зносили гнет, все ярче просвічує бажання свободи (26, 27); [Молдавський воевода Дракулай] соткам й тисячами вбивав людей на палі та вмертвляв різними страшними муками (42, 152).*

Як і займенникові, числівникові фраземи творяться переважно на основі різного роду вільних словосполучень, а іноді й прийменниково-відмінкових конструкцій. Наприклад: *велика купа (34, 17), цілої півкопи (31,8), сто раз (26, 84), один з другим (26, 80), без міри (33, 187), без ліку (34, 112), за макове зерно (43, 83).* Досліджуваний матеріал містить і фраземи, утворені за моделлю із заперечною часткою *не: не один (33, 313), не гук (29, 12)* а також числівникові одиниці, дери-ваційною базою яких стали різного роду прості речення: *можна на пальцях почислити (26, 21).* Числівникові фраземи частіше, ніж займенникові виникають унаслідок інтеграції різнокореневих слів: *копа-дві (34, 354), цент-два (44/I, 50), один-другий (45, 331), два-три (32, 170).*

Значна частина нумеральних фразем визначаються за граматичними категоріями роду, числа та відмінка. Переважна більшість таких одиниць містять компонент, що змінюється за прикметниковим типом. Тому вони можуть мати повні парадигми відмінювання. У Франкових наукових працях відзначаємо приклади повної родової парадигми: *не один (37, 551), не одна (34,26), не одно (38, 309), повної числової парадигми: довгий ряд (30, 100) – довгі ряди (36, 176), ціла купа (45, 316) – цілі купи (44/I, 213), повної відмінкової парадигми: ...вели-*

ка маса полонізмів і польський пролог нашої містерії показують, що її автор [...] писав в душі традиції польської шкільної драми (38, 140); Немає сумніву, що серед великої маси нагромаджених ідей знайдеться немало помилок (35, 351); «Батьківщина» [...] робила величезне враження на селян головно завдяки великій масі кореспонденцій, писаних переважно самими селянами (41, 426); Сі візитації Шадурського [...] містять у собі велику масу свідоцтв про цінні пам'ятки нашої церковної старовини (39, 63); Скріпившись особливо великою масою [...] емігрантів, [...] Rada Narodowa почала не тільки агітувати, але й прямо тероризувати людей, незгідних з її поглядами (46 / I, 146); Інша річ – критичне видання з науковим, порівняльним апаратом, що дозволив би роздивитися в великій масі подібних пізніших видань і в масі публікацій німецької пісенної творчості (37, 175). Інші нумеральні фраземи цього типу мають зредуковану відмінкову парадигму чи зафіксовані лише в одній родовій або числовій формі.

Усі займенникові та числівникові фраземи єднає з відповідними їм словами однаковий характер денотативного значення. Проте якщо займенники й числівники – слова «безобразні», то кожна займенникова й числівникова фразема відзначається високою емоційно-експресивною насиченістю. Коли слово називає денотат чи вказує на нього, то фразема дає йому передусім позитивну чи негативну характеристику і тільки через неї номінує предмет чи вказує на нього, мотивуючи водночас висловлювану оцінку.

Отже, аналізований матеріал дає змогу зробити такі висновки: 1. В українському фраземному фонді, як і

в наукових працях Івана Франка, є всі підстави виділяти прономінальні та нумеральні ФО, які поділяються на семантичні підгрупи та відзначаються граматичною співвіднесеністю з відповідними частинами мови – займенниками та числівниками. 2. У статті визначено типові моделі структури цих фразеологічних одиниць, проаналізовано їх родову, числову та відмінкову парадигми, а також синтаксичні функції у реченні.

### Bibliography and Notes

1. Авксентьев Леонід, *Про полісемію фразеологічних одиниць сучасної української літературної мови*, "Українська мова і література в школі" 1981, № 12, с. 50-52.
2. Авксентьев Леонід, *Сучасна українська мова. Фразеологія*, Харків: Вища школа 1983, 137 с.
3. Алефіренко Микола, *Теоретичні питання фразеології*, Харків: Видавництво Харківського університету 1987, 135 с.
4. Демський Мар'ян, *Лексичні і граматичні особливості українських іменникових фразем*, "Мовознавство" 1981, № 2, с. 35-41.
5. Демський Мар'ян, *Українська ад'єктивна фраземіка*, "Мовознавство" 1982, № 1, с. 26-32.
6. Демський Мар'ян, *Значення і функції адвербіальних фразеологізмів*, [у:] *Українське мовознавство*, Київ 1983, Вип. 11, с. 30-38.
7. Демський Мар'ян, *Фраземи, співвідносні з займенниками та числівниками*, [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 1992, с. 29-39.
8. Демський Мар'ян, *Українські фраземи й особливості їх творення*, Львів: Просвіта 1994, 62 с.
9. Молотков А. И., *Основы фразеологии русского языка*, Ленинград: Наука 1974, 283 с.
10. Ужченко Віктор, Ужченко Дмитро, *Фразеологія сучасної української мови*, Київ: Знання 2007, 494 с.

**Lesia Lehka**

**SUFFIX IMMOVABLE STRESSING OF VERBS IN POETIC SPEECH OF  
LESIA UKRAINKA**

Drohobych State Ivan Franko Pedagogical University

**Леся Легка**

**СУФІКСАЛЬНЕ НЕРУХОМЕ НАГОЛОШУВАННЯ ДІЄСЛІВ У  
ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

*Abstract:* The problem of stressing the verbs is actual in modern Linguistics. Observance of the accent norms of the Ukrainian literary language is important from the socio-professional, cultural-and-educational perspective. The scientific study of stressing the verbs in poetic works of Lesya Ukrainka helps to clarify the accent norms in the modern Ukrainian literary language. The article deals with the suffix immovable stressing of verbs in Lesya Ukrainka's poetry, represented by the verbs with suffixes *-a* (*-я-*), *-ва* and two-three- and four syllabic verbs with infinitive on the basis of *i*. It has been found out, that accent variants are caused by evolutionary changes in the system of verbs stressing. The suffix stressing in Lesya Ukrainka's poetry corresponds to the modern Ukrainian literary norm.

*Keywords:* accent type, verbs, suffix immovable stressing of verbs, accent norms, system of verbs stressing

Проблема наголошування слів та його кодифікація є однією з актуальних та найскладніших, починаючи з XVI – XVII ст., де вже у стародавніх українських граматиках простежуються питання наголосу. У XXI ст. зростає роль публічного усного мовлення. Сучасні засоби масової інформації стали більш налаштовані на широке коло мовців та на живе невимушене спілкування, а тому таке явище розхитало акцентні норми. Дотримання норм української літературної мови, зокрема вимови, акцентування, інтонуван-

ня всіх мовних одиниць україно мовно важливо з погляду соціального-професійного, культурно-освітнього, власне мовного, бо від цього залежить процес спілкування. Психологи встановили, що на наше ставлення до мовця впливає правильність наголошування, слововживання, а тому гарне правильне мовлення – необхідна умова освіченості, інтелекгентності.

Нормативне наголошування слів – одна з обов'язкових і важливих ознак культури мовлення, його літературної сутності, комуніка-

тивної важливості, дієвості. Наголос як елемент інтонації виконує важливу роль у формуванні мовленнєвої звучності, її стилістичної довершеності. Дотриманням акцентних норм досягається етика й естетика усного мовлення [3, 131].

Акцентологія – розділ мовознавства, що вивчає природу, особливості та функції наголосу. Наголос як суперсегментне явище є індивідуальною ознакою кожного повнозначного слова. Сучасна акцентологія динамічно розвивається. Адже мова є живою, вона постійно перебуває в стані відносної рівноваги, тому що життя мови – це постійні, взаємозумовлені й пов'язані між собою зміни у різних її системних рівнях. Досягнення української акцентології – це дослідження акцентуації різних морфологічних класів слів у синхронному та діяхронному аспектах. Наголос – надзвичайно важливий фактор, що в житті мови має велике значення. Перш над усе, в усіх індоєвропейських мовах це один із засобів зв'язувати звуки в склад, а склади в певну звукову одиницю, яку звемо словом. Без наголосу самі звуки не спосібні були б скласти окремого слова, – він їх єднає до купи, до певної норми, а вже логічний наголос єднає окремі слова в речення [5, 13]. Наголосові належить визначальна роль у системі ритмомелодійних засобів українського віршування, бо він виступає елементом ритмічної організації вірша, стилістичним засобом. Жанрова специфіка поезії дозволяє певної демократичності мововикористання, що дає можливість проникнення територіяльних акцентних діалектизмів, а також індивідуальних еле-

ментів – авторських наголосів. Усе це зумовлює співіснування та конкурування в поетичному мовленні акцентних варіантів. Актуальним для вивчення проблеми становлення українського літературного наголосу є наукове опрацювання наголосу дієслів у поетичних творах Лесі Українки, яке має і теоретичне, і практичне значення, оскільки дозволяє уточнити норми наголошення в сучасній українській літературній мові.

Питання наголошування дієслів були в полі зору українських лінгвістів: І. Огієнка (митрополита Іларіона), Л. Булаховського, В. Склярєнка, З. Весловської, В. Винницького, В. Задорожного, В. Русанівського, І. Клименко, К. Іваночка. Дієслово є центром предикативності – основною одиницею мовного спілкування. На фоні іменних частин мови дієслово виділяється складною з якісного та кількісного поглядів системою форм, об'єднаних у парадигму дієслівної лексики. До складу цієї парадигми належать форми виду, стану способу, особи, числа, роду, а також інфінітив, дієприкметник і дієприслівник.

Шляхом статистичних підрахунків доведено, що дієслова найчастіше функціонують у художній прозі та драматургії та трохи рідше – у поезії. Пояснюється це тим, що поезія менше схильна до компресії, нагнітання дій, ніж проза. Поезія, особливо лірична, більше тяжіє до картинності зображення. Характерною особливістю поезії є приблизно однакова частотність уживання дієслів теперішнього та минулого часу, а в драматургії переважає теперішній час. Поезія вихо-

дить із теперішнього, відкриваючи двері в майбутнє. Що ж до драматургії, то вона, як відомо, побудована на діялогах, а в них здебільшого йдеться про те, що відбувається в момент мовлення. Оскільки діалог і полілог – це розмова двох або кількох людей, то тут природно сподіватися частішого, ніж звичайно, вживання форм наказового способу. У драматичних текстах форм наказового способу вдвічі більше, ніж у поезії, втричі більше, ніж у прозі, і втридцятьо більше порівняно з науково-технічною літературою. Істотною рисою авторського стилю в поезії є вживання інфінітива. Отже, дієслово – це і носій динамічної ознаки, і здебільшого центр предикації, тобто основа речення, і база для створення багатьох художніх образів, і одна з важливих стилерозрізняючих ознак [6, 17]. Дієслово має своєрідну наголосову систему. Тут існують певні закономірності як у наголошуванні інфінітивних форм, так і при відмінюванні дієслів. Акцентуація неозначеної форми дієслова певною мірою залежить від його морфемної структури, зокрема від наявності відповідного класифікаційного (тематичного) суфікса дієслівної основи. Важливе значення має також наявність інших суфіксів (іменникових, прикметникових), оскільки дієслівні форми, як відомо, походять від слів різних морфологічних класів [2, 313].

Метою нашої розвідки є суфіксальне наголошування дієслів у поезії Лесі Українки, які представлені акцентним типом С, який характеризується нерухомим наголосом на суфіксі основи в усіх особових фор-

мах однини та множини. У поезії Лесі Українки репрезентовані дієслова із суфіксом **-ва-** в основі інфінітива, який зберігається в особових формах: *бува́ти, дава́ти, стріва́ти, кива́ти, позива́ти, чува́ти*, наприклад, *Я знаю їх, вони ж у нас бува́ють* [4, IV, 301], *Завжди ти маторніша бува́ла-та!* [4, II, 275]. Якщо акцентований суфікс **-ва-** в дієслівних формах однини й множини теперішнього часу випадає, то наголос залишається на суфіксі класу основи, який виконує роль закінчення або переходить на цю флексію:

**дава́ти** – Даю́ тобі сей меч, дарма що ти не сильна [4, I, 140]

**кива́ти** – А яшень їй кива́є в верховітті [4, V, 217]

**кува́ти** – Все ясную зброю кува́ли [4, II, 44]

**псува́ти** – Страх як псуе́ хвороба вдачу людську! [4, IV, 167]; псуо́ть мені раз по раз лад усякий [4, VI, 205]

**снува́ти** – Снува́ти веселку барвисту? [4, II, 35]

**стріва́ти** – Там дівчину стрі́в я винозірку. / Зірку [4, I, 220]

**чува́ти** – І жарти прикрі́ї чува́ти [4, II, 28]

У Лесиному вжитку із суфіксальним наголошуванням зафіксовано значну частину дво-, три- і чотирискладових дієслів з інфінітивною основою на **-а(-я-)** і суфіксами **-аю- (-яю-), -ає- (-яє-)** в основі теперішнього часу, що відповідає сучасній літературній мові.

**бажа́ти** – Як можеш ти мене бажа́ть за жінку? [4, IV, 48]; Того, хоч би й сподівався я, хоч би і боги так бажа́ли [4, II, 300]

**блага́ти** – і, хоч у горе закована, / все ж я дочка Прометея – /

і милосердя для себе / не буду я в тебе блага́ти [4, I, 285]

**благословля́ти** – Гелена хай боги благословля́ть [4, IV, 68]

**блука́ти** – По волі гуляти – блука́ти [4, II, 35]

**брата́тися** – брата́ються у всіх стоїчних цнотах [4, IV, 130]

**буя́ти** – Час моя пісне, / по волі буя́ти [4, I, 101]

**вінча́ти** – і королевою вінча́ти привселюдно [4, III, 178]

**віта́ти** – Віта́ю вас, царівни [IV, 38]

**велича́ти** – Бач, як гречно пас-тушку величаєш [4, III, 178]

**верта́тись** – Бенкетувати на бенкеті божім / і треба верта́тись [4, II, 303]

**вита́ти**, – Вита́ють красні мрії, давні сни [4, I, 107]

**витрища́тися** – на мене витрища́лися одразу [4, V, 153]

**вола́ти** – Людська кров мовить / і не вола́є до небес про пом-сту, [4, III, 185]

**втіша́тися** – Ми з нею удвох жартували, втішались [4, II, 138]

**вчаща́ти** – вчаща́ти так до мене на могилу [4, IV, 103]

**гада́ти** – Але живий живе гада́ти мусить [4, III, 237]

**гнузда́ти** – Ой, не спішишь мене в хомут гнужда́ти [4, III, 388]

**гра́ти** – Промінням грала, си-пала квітки [4, I, 121]

**гойда́ти** – хвилечка гойда́є [4, I, 102]; Ох! Ті ж любії мусять на хви-лях гойда́тись [4, II, 270]

**гука́ти** – Бубни й сурми честь гука́ють [4, II, 182]

**гуля́ти** – скрізь гуля́ю, скрізь буяю [4, II, 59]

**дба́ти** – Мусить пташка мал-лесенька дба́ти [4, I, 111]; час нам

приносити жертви / і дба́ти про власний достаток [4, II, 276]

**довба́ти** – Добуває віла запо-ясник, / мур довба́є [4, II, 88]

Цікаво, що в пам'ятках це діє-слово раніше засвідчене з корене-вим наголосом: довбаю, до́вбеть [1, 357].

**догляда́ти** – годувати, догляда́ти, забуваючи про себе [4, II, 290]

**дозволя́ти** – Ти все не дозволя́єш [4, II, 160]

**доріка́ти** – Не доріка́ти слово я дала [4, I, 242]

**дріма́ти** – а ледве трошки і мені дріма́лось [4, II, 264]

**жада́ти** – жада́ю віри в ту святую силу, [4, III, 259]; Цар Оно-май / тебе собі жада́є в надгороду. [4, IV, 43]

**жаха́ти** – Він поглядом жахає і віта, [4, I, 140]; Невже се ви жахаєте хрестом? [4, III, 260]

**заруча́ти** – Уже сьогодні їх заруча́ють [4, I, 10]

**зітха́ти** – Раз по раз я тяжко зітха́в [4, II, 146]

**знуща́тися** – І я почув, як во-роги знуща́лись [4, II, 23]

**зустріча́тися** – в сні тільки часом / на мить зустріча́лися [4, I, 274]

**єдна́тися** – хай племінь една́ється вільно [4, II, 134]

**каля́ти** – щоб не каля́ти в на-шій “чистій хаті” [4, III, 247]

**кара́ти** – Та й, нарешті, / за віщо я маю кара́тись за других? [4, III, 18]

**карта́ти** – За віщо ти сво-їх братів карта́єш [4, III, 252]; І карта́ла гірко й гордо [4, II, 262]

**квітча́ти** – Я піду квітча́ти дрібним рястом коси... [4, V, 266]

Дієслово *кидати* у Лесиному поетичному мовленні вживається з варіантним акцентуванням, частіше кореневим і рідше – на дієслівному суфіксі, залежно від ритмічного малюнка фрази. Хоч усі сучасні словники подають це дієслово з наголосом на корені: Ні не годиться ки́дати жертovníк [4, III, 385]; Диякон: “Ти стережись так ки́дати словами, / зневір’я і нещирість / посівати в громаді нашій братній” [4, IV, 179], Годвінсон: “Громада власні парості негідні / рубати може і в вогонь кидати, / і їх ніхто не сміє боронити” [4, V, 29].

*кона́ти* – укупі з розбишаками кона́ти [4, III, 260]; Кінь упав і в знесиллі кона́є [4, I, 104].

*копа́ти* – став копа́ти суходіл копитом [4, II, 91].

*коха́ти*, – не вмів їх погляд мовити: “Коха́ю” [4, IV, 18]; Колись ми з дівчиною / двоє коха́лись [4, II, 138].

*кружля́ти* – А над ним вже кружля́є і в’ється [4, I, 104].

*лама́ти* – Ну, що лама́ти? [4, III, 200].

*літа́ти* – Щоб вільно по світі літа́ти [4, I, 119].

*луна́ти* – Луна́ти від струн моїх тихих щиріш [4, I, 49]

*ляка́ти* – Терплячих і покірних не ляка́є [4, III, 260]

*маха́ти* – Я кинувсь геть, – рукою милая маха́є [4, II, 146]

*міша́ти* – Все міша́в у казані [4, II, 244]

*мина́ти* – Ми, як ти, мина́ти будем / Чужії пороги [4, I, 80]

*наража́ти* – спокій твій і безпечність наража́ти [4, IV, 147]

*наряджа́ти* – мов наряджа́єш до гробу [4, I, 274]

*обійма́ти* – а ти цілувала мене, / обійма́ла [4, II, 138]

*обража́ти* – Не обража́й загубленої тіні! [4, IV, 45]

*пала́ти* – Вік будуть пала́ти, [4, II, 139]

*пізна́ти* – мов ясна мрія. / Хто у ній пізна́є [4, I, 196]

*пиша́тися* – Я пиша́юсь, / мов походжу від Мойсея Мендельсона [4, II, 204]

*поважа́ти* – Я соромливість високо поважа́ю, / але все ж [4, IV, 47]

*позіха́ти* – Ось прокинувсь, позіха́є [4, II, 249]

*почина́ти* – Звідки почина́ти? [4, III, 200]

*присяга́тися* – Де вона присяга́лась колись [4, II, 153]

*рівня́ти* – що так його рівня́єш до гієни? [4, IV, 72]

*рида́ти* – Ми ж по йому будем плакати – рида́ти [4, I, 221]

*руша́ти* – і лідійці, вишкovanі до бою, / руша́ть зараз [4, IV, 45]

*світа́ти* – Чи світа́є, / чи ясно маяк той блищить [4, II, 270]

*сі́яти* (у значенні посіяти) – Ореш тугу, сі́єш на ній смуток [4, I, 202]

*сія́ти* (у значенні засіяти) – В небо міднястее, / щоб там для безсмертних сія́ти [4, II, 295].

В українській мові дієслово *сіяти* вживається з різним значенням залежно від наголосу, де він виконує смислорозрізнавальну функцію: *сі́яти* (посіяти), *сія́ти* (засіяти). У поезії Лесі Українки ця лексема зафіксована як з наголосом на суфіксі у значенні “засіяти”, так і на корені у значенні “посіяти”.

У сучасній українській мові є аж три слова зі значенням “ви-

промінювати світло, світитися” – **сія́ти, ся́ти і ся́яти..** Показово, що крім дієслова сіяти у значенні “випромінювати світло, світитися” Леся Українка вживає також морфологічний варіант сяяти. У сучасній українській мові дієслова сіяти та сяяти різняться стилістичною маркованістю. Більш уживане та звичне слово *сяяти*, тоді як *сіяти* сприймається як урочисте, піднесене. Лексема сяяти уживається з кореневим наголосуванням:

**ся́яти** – Англійська зброя ся́є [4, II, 42]; Мов зірка Марс кривава, / ся́ють очі [4, I, 140]

**співа́ти** – Ой палка ти була, моя пісне! / Як тебе почала я співа́ти [4, I, 143]

**спітка́ти, спітка́ю** – де я його спітка́ю [4, II, 160]

**спина́тися, спина́лась** – Та, благаючи, спина́лась [4, II, 193]

**сподіва́тися** – Сподіва́юсь, що вдруге [4, II, 338]

**стина́тися** – тоді стина́ються, шумлять гаї, ліси [4, II, 123]

**стражда́ти** – спідліти мусить він або стражда́ти [4, IV, 131]

**стріля́ти** – А потім ще каже стріля́ти, наче псів [4, II, 266]

**стріча́ти** – і криком болу світ новий стріча́ла [4, IV, 15]

**стриба́ти** – умієте через вогонь стриба́ти? [4, III, 56]

**сяга́ти** – Мчить наче повіз, / червоним промінням неба сяга́є [4, II, 278]; Довгою стягою, що зорю покрила, / Місяця сяга́ють [4, I, 103]

**тиня́тись** – тиня́тись на руїнах [4, III, 386]

**трима́ти** – Первес начиння трима́в, / а Нестор, старший отой кінник [4, II, 306]

**хапа́ти** – Рвуть, хапа́ють, їдять та шматують [4, I, 104]

**хита́ти** – І буря хита́ла [4, II, 271]

**хова́ти** – як мене хова́ти будуть [4, I, 267]

**цура́тися** – Цура́лись вони кучерявої хрії. / І вабили очі їм інші мрії [4, I, 174]

**чека́ти** – Я не буду на ранок чека́ти [4, I, 101]

**черпа́ти** – В тім і жаль, що, хоч ми черпа́ти могли [4, I, 153]

**чіпа́ти** – Щоб не чіпа́ть страшних містерій смерти [4, I, 271]

**чіпля́тися** – Збитий, втомлений, чіпля́вся він / До сідла свого ослятка [4, II, 227]

**чига́є** – На мілизні крокодил чига́є [4, II, 288]

**чита́ти** – Все, що мені доводилось чита́ти [4, IV, 113]

**ширя́ти** – то знов ширя́ли, мов нічні сови [4, I, 324]

**шкутьільга́ти** – Врешті одуд прилетів, шкутьільга́є, підлітає [4, II, 246]

**штовха́ти** – Відпущеник штовха́є свого пана [4, IV, 320]

**шуга́ти** – Шуга́є вітер, а сніжні зорі / мене цілують [4, I, 375]

**шука́ти** – Чи по степах, чи по лугах шука́ти? [4, I, 221]

Префіксальні утворення з інфінітивною основою на **-а** – (**-я -**) в цілому зберігають акцентуацію відповідних дієслів:

**заквітча́ти** – і той віночок заквітча́є / те щастя молоде [4, I, 287]; Він заквітча́в її / вінцем такої слави [4, I, 179]

**завіта́ти** – Прошу, царівно, в хату завітати [4, IV, 98]

**загорта́ти** – Я ж, така, безвладна, дала б себе нести і загорта́ти [4, I, 193]



**зрина́ти** – Іди на дно! / Не смій мені зринати [4, V, 208]

**закоха́тися** – Лицар стиха одмовляє: / Я мій друже, закоха́вся [4, II, 61]; Я бачу, що ти вже мене покоха́ла [4, II, 165]

**злама́ти** – і коли б я тую віру злама́ла, / віра б зламала́сь у власне життя [4, I, 326]

**залуна́ти** – О не вважай, що криком, а не співом, / Акорди перші залуна́ють [4, I, 125]; Хутко в неї під віконцем / Мандоліна залуна́ла [4, II, 63]

**заляга́ти** – І темрява бір заляга́ла (II, 36); Чи сніги то заляга́ють? [4, I, 299]

**запала́ти** – Щоб не дати твому серцю / Від кохання запала́ти [4, II, 158]

**зарида́ти** – То хочеться над вами зарида́ть, / то заспівать з раптового нестяму [4, I, 184]

**заспіва́ти** – На шлях я вийшла ранньою весною / І тихий спів не-смілий заспіва́ла [4, I, 59]

**зустріча́ти** – Що мушу тугу словом зустріча́ти [4, I, 172]

**захова́тися** – Та вже сонечко червоне / Захова́лось за діброву [4, II, 59]

**скориста́ти** – І з праці моєї скориста́ють люде [4, I, 223]

**скориста́ли** – Бо скориста́ли вороги з його важкої милости [4, II, 123]

**насміха́тись** – Кручі, – наче насміха́лись [4, II, 210]

**наставля́ти** – Залізнії драбини наставля́ють [4, II, 168]

**нахиля́тись** – Тихо страшно ворушили / Крилами і нахиля́лись [4, II, 238]

**простяга́тись** – І безліч рук до неї простяга́лось [4, I, 141]

**процвіта́ти** – Що ж за думоньки кохані / Процвіта́ють в чистих душах [4, II, 250]

**проща́тись** – Мріє! Та ж ми вже навик попроща́лися [4, I, 274]

**пропуска́ти** – Пропуска́ють зимний вітер, / наче плетива венецькі [4, I, 372]

**розлуча́ти** – нас надовго бува розлуча́ють [4, I, 308]

**розляга́тися** – Дивно, гостро той спів розляга́вся [4, II, 34]

**спуска́ти, поспуска́ли** – Во-яки стояли тихо, / Очі в землю поспуска́ли [4, II, 68]

**повтіка́ти** – Люд прийшов, і повтіка́ли [4, II, 214]

**утіша́тись** – Утіша́лась, танцювала, / Як і перше при громаді [4, II, 256]

У поезії Лесі Українки із суфіксальним наголошуванням представлені такі три- і чотирискладові дієслівні з інфінітивною основою на -і- та суфіксами -їю-, -іє- в основі теперішнього часу

**боввані́ти** – У пристані великій боввані́ли / Крізь сиву млу тонкії коми́ни [4, I, 293]

**білі́ти** – Матовим сріблом білі́ють дахи на будинках [4, I, 170]

**вечори́ти** – Вже вечоріє. / Вже роса впала [4, II, 121]

**видні́ти** – У далекому закутку мисник видні́є [4, II, 268]

**дрібні́ти** – Хіба вона у схованці дрібні́є? [4, IV, 129]

**зелені́ти** – Як я буду зелені́ти – німа деревина? [4, I, 272]

**змарні́ти** – жаль на устах від туги вид змарні́в [4, II, 146]

**зори́ти** – вік будуть зори́ти! [4, II, 139]

**кам'яні́ти** – Ти глянеш – кам'яні́ють мужі сильні [4, IV, 12]

**лелі́ти** – чи не лелі́ють білії вітрила [4, II, 103]

**майорі́ти** – що тихо майоріла [4, II, 122]

**марні́ти** – щоб мені не марні́ти [4, II, 279]

**маячі́ти** – За вікнами щось темне маячі́ло... [4, I, 293]

**німі́ти** – до серця, і німі́є серце й слово, [4, IV, 12]

**попелі́ти** – Небо, збіліле від спеки, вже сивіє, мов попелі́є [4, I, 364]

**промені́ти** – Над ними веселка надій промені́є [4, I, 129],

**раді́ти** – То можеш ти з того раді́ти [4, II, 163]

**ржаві́ти** – а тихо ржаві́є у млявих жилах [4, III, 185]

**рясні́ти** – на тім чолі, – не так рясніє піт [4, II, 108]

**сині́ти** – Де небо ще сині́є, як весняне [4, I, 99]

**смі́ти** – не можу я , не смі́ю святкувати [4, II, 115]

**смутні́ти** – Смутніють що раз твої очі [4, II, 151]

**тлі́ти** – А іскра тлі́ла в попелі важкім [4, I, 347]

**тумані́ти** – і тумані́є, сльози в очу [4, II, 93]

**хирі́ти** – Озався другий: “Діти в мене хирі́ють“ [4, II, 285]

**червоні́ти** – Щоб я мала червоні́ти серед мого лиха? [4, I, 272]

**чорні́ти** – а земля вся тугою чорні́є [4, I, 295]

**шарі́тися** – Шарі́лося море від сонця вітання [4, I, 164]

**ясні́ти** – Колись вгорі вона ясні́ла пишно [4, III, 208]

У поетичних текстах зрідка сама Леся Українка ставить наголоси у дієсловах для розрізнення ви-

дових форм дієслова з однаковим фонемним (графемним) складом, де наголос виконує форморозрізнявальну (видорозрізнявальну) функцію. Диференціюються у поезії за місцем наголосу у слові видові форми: *ви́слухати* (док. вид) – *вислуха́ти* (недок. вид), *ви́кликати* (док. вид) – *виклика́ти* (недок. вид), *скли́кати* (док. вид) – *склика́ти* (недок. вид). Авторський наголос, поставлений Лесею у дієсловах недоконаного виду *вислуха́ти* – [4, IV, 178]: Парвус: “Та я не знаю.../ Тільки вислуха́ти, як той поганин ображає бога“ [4, IV, 178], *вислуха́ють* – [4, IV, 33]: А все ж пророкування вислуха́ють [4, IV, 33].

У інших випадках наголос визначається за допомогою контексту: Дієслова недоконаного виду виступають з наголосом – на суфіксі, а доконаного – на префіксі:

*вислуха́ти* – Довго я не хотіла коритись весні, / Не хотіла її вислуха́ти, / тії речі лагідні, знадні, чарівні [4, I, 119]

*ви́слухати* – чому ж ви́слухати не хтів моєї розмови? [4, II, 99]; Ми ж не судити – ви́слухати мали [4, IV, 225].

Авторський наголос поставлений у префіксально-суфіксальному дієслові *виклика́ли* недоконаного виду 3-ої особи множини:

*виклика́ли* – Щодня вони презирством виклика́ли зо дна душі моєї знову звіра [4, IV, 203]

*ви́кликати, ви́кличуть* – Коли співи мої жалібні / Знову ви́кличуть сльози чії [4, II, 39]

У драмі *Руфін і Прісцилла* наголос, позначений Лесею Українкою, зафіксовано у дієслові недо-

конаного виду 2 особи однини – *скликати*: **склика́в** – Ну, добре, а нащо ти склика́в у себе збори [4, IV, 215]. У драматичній поемі *Оргія* поетка двічі підряд поставила наголос у дієсловах недоконаного та доконаного виду – *прислухатись*. Спочатку в дієслові недоконаного виду з наголосом на суфіксі у питальному реченні, а потім у дієслові доконаного виду з наголосом на корені у розповідному реченні: **прислуха́лась, прислу́хатись** – Антей: Ти прислуха́лась? То вже було прислу́хатись / як слід [4, IV, 192]. У інших випадках наголос визначається за контекстом. Отже, з метою правильного розуміння тексту сама Леся Українка зрідка позначала наголоси у дієсловах, адже наголос виконує і смислорозрізнавальну і форморозрізнавальну функції.

Аналіз мовного матеріалу дозволяє зробити висновок, що акцентний тип С найбільш кількісно представлений у поетичному мовленні Лесі Українки дієсловами із суфіксами **-а- (-я-)**, що налічує близько ста зафіксованих в поетичних текстах одиниць, а також репрезентований дієсловами із суфіксом **-ва-** в основі інфінітива, який зберігається в особових формах і три- та чотирискладовими дієсловами з інфінітивною основою на **-і-** та суфіксами **-ю-, -іє-** в основі

теперішнього часу, яких зафіксовано близько тридцяти. Акцентні варіанти зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками і є наслідком еволюційних змін в системі наголосу дієслів та їх функціонування. Суфіксальне наголошування дієслів у поезії Лесі Українки відповідає літературній нормі.

### Bibliography and Notes

1. Винницький Василь, *Українська акцентна система: становлення, розвиток*, Львів: Біблос 2002, 578 с.
2. Винницький Василь, *Про акцентуаційний спосіб словотворення*, "Мовознавство" 2007, Випуск 3, с.12-16.
3. Дудик Петро, *Стилістика української мови*, Київ: Академія 2005, 368 с.
4. Леся Українка, *Зібрання творів: у 12 томах*, Київ: Наукова думка 1975-1978.  
У тексті подаємо в дужках том римськими цифрами і відповідні сторінки.
5. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко), *Український літературний наголос*, Вінніпег 1952, 304 с.
6. Русанівський Віталій, *Дієслово – рух, дія, образ*, Київ 1977, 111 с.
7. Русанівський Віталій, *Закономірність у наголошенні дієслів*, [у:] „Українська мова і література в школі” 1964, Випуск 6, с.16-21.
8. Русанівський Віталій, *Структура українського дієслова*, Київ: Наукова думка 1971, 314 с.

**Oksana Kushlyk**

**THE CONTINUUM OF DERIVATIONAL MEANINGS IN THE SUBSTANTIVE  
ZONE OF A TYPICAL WORD\_FORMING PARADIGM  
FORMED FROM ADJECTIVES ESSIVE VERBS DENOTING  
SUBJECT'S MENTAL STATE IN THE UKRAINIAN LANGUAGE**

Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Оксана Кушлик**

**КОНТИНУУМ СЛОВОТВІРНИХ ЗНАЧЕНЬ СУБСТАНТИВНОЇ ЗОНИ  
ТИПОВОЇ СЛОВОТВІРНОЇ ПАРАДИГМИ  
ВІДПРИКМЕТНИКОВИХ ЕСИВНИХ ДІЄСЛІВ ЗІ ЗНАЧЕННЯМ  
ПСИХІЧНОГО СТАНУ СУБ'ЄКТА В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ**

*Abstract:* In this article the author analyzes the substantive zone formed from adjectives essive verbs denoting subject's mental state in the Ukrainian language. In particular: identifies its structure, determines the choice of the word-formative means which explicit word-formative meanings of derivatives within the boundary of the substantive zone, describes the ability of some derivatives to express additional semantic nuances and clarifies the reasons that cause the level of word-building activity of essive verbs.

*Key words:* word-building paradigm, word-building zone, word-building meaning, word-building formant, essive verbs motivated by adjectives, substantive, derivative

Основоцентричний напрям дослідження, який останнім часом намітився в сучасній українській дериватології, набуває все більшої актуальності. Планомірне вивчення словотвірної спроможності того чи того лексикограматичного класу, а в межах нього – структурно-семантичного типу чи лексико-семантичної групи слів з метою *простежити* взаємозв'язок між смисловими структурами твірної і похідної одиниць, *передбачити* утворення дериватів з певним словотвірним значенням, *установити* інвентар

словотворчих засобів для експлікації його, *виявити* системні відношення (зокрема синоніміїні) між похідними одиницями, *з'ясувати* причини нералізації дериваційної спроможності твірних у деяких семантичних позиціях, *проаналізувати* морфонологічні зміни при поєднанні різного типу фіналей твірних основ зі словотворчими засобами, *відобразити* динаміку словотвірного процесу та *окреслити* певні закономірності дериваційних процесів зумовлює необхідність створення типології словотвору з опертям

на твірну основу як типологізувальний чинник.

Показником словотвірної спроби аналізованого (вершинного) слова є словотвірна парадигма – комплексна системоутворювальна одиниця, що становить сукупність дериватів одного ступеня творення, об'єднаних тотожністю твірної основи [17, 71], [13, 10] і протиставлених словотворчими формантами [5, 29]. В україністиці на основі аналізу структури й семантики словотвірних парадигм уже проаналізовано дериваційний потенціал прикметників [12], іменників [3], [5], [32], окремих лексико-семантичних груп дієслів [14], [37]. Словотвірна спроможність вторинних дієслів, тобто тих, що походять від інших частин мови, ще не була предметом докладного вивчення. У центрі уваги пропонованої студії відприкметникові дієслова на позначення психічних станів суб'єкта.

Психічні стани – це цілісна характеристика психічної діяльності людини за певний період часу, що демонструє своєрідність перебігу психічних процесів залежно від особливостей предметів, відображених явищ дійсності, попереднього стану і психічних властивостей особистості [39, 181]. За підрахунками учених психологів, на сьогодні понад 60 понять називають різні внутрішні стани людини. До них відносять агресію, активність, апатію, бадьорість, байдужість, безнадійність, відчай, впевненість, втому, гнів, депресію, задоволення, незадоволення, нерішучість, песимізм, пригніченість, радість, фрустрацію, тривогу, страх тощо. З огляду на різні критерії, які постають засадничими для їхньої систематизації, у різних класифікаціях виокремлено

неоднакову кількість структурних ланок. Ми не будемо вдаватися до принципів структурування, а, поділяючи думку А. Залізняк щодо використання терміна «стан» як узагальнювального слова для позначення різних способів перебігу внутрішнього життя особистості [17], номінуватимемо прояви інтелектуального, емоційного та волевого станів терміном «психічний стан суб'єкта».

Дієслова, на противагу іншим трьом основним лексико-граматичним розрядам слів – іменникам, прикметникам та прислівникам, є найбільш пристосованими для вираження емоційно-психічних станів [2, 65]. Лінгвісти неодноразово зверталися до проблем, пов'язаних з всестороннім теоретичним осмислення дієслів із цією семантикою. Так, на матеріалі польської мови виконано, зокрема, дослідження Е. Єнджейко та І. Новаковської-Кемпи [51], [52], [53], французької мови – А. Залізняк [17], англійської мови – С. Гладь [10], Н. Позднякової [36], Г. Харкевич [48], російської мови – Н. Арутюнової [1], Т. Булигіної [4], Л. Васільєва [6], А. Камалової [22], Л. Маркосяна [29], С. Мильнікової [33], Т. Смірної [45], І. Чепуріної [49] та ін. Крім цього, низку наукових студій виконано з позицій міжмовного зіставного вивчення різних лексико-семантичних груп, зокрема і дієслів зі значенням психічних станів суб'єкта. Порівняльний аналіз особливостей, параметрів, можливостей цих дієслів в українській та англійській мовах запропонувала Н. Іваницька [19], в українській, німецькій і англійській – П. Драгомирецький [15], в українській та російській – М. Володченков [9].

Україністика теж має значні наукові здобутки в цій царині. Система-

тизовано корпус вербативів на позначення психічних станів [12]; з'ясовано їхню семантику [20], [46]; описано семантико-синтаксичні параметри [28]; окреслено валентісно-інтенційні характеристики [16], [30], [21]; виявлено функціонально-ономасіологічні ознаки [26], [35]; встановлено словотвірні моделі, за якими вони утворені, та визначено продуктивність/непродуктивність творення [7; 46] тощо. Дериваційні можливості аналізованих дієслів ще не були предметом докладного вивчення, що і зумовило актуальність пропонованої студії. Об'єктом у ній постають есивні відприкметникові дієслова сучасної української мови.

Структурно-семантичний тип есивних дієслів, тобто дієслів зі словотвірним значенням «виявляти ознаку, названу твірним прикметником», становить один з трьох типів відприкметникових дієслів. Довгий час його не розглядали як окрему ланку або ж характеризували як кількісно обмежений, бо, на противагу структурно-семантичному типу інхотивних дієслів, тобто дієслів зі значенням «набувати ознаки, названої твірним прикметником» (чи «ставати таким, як визначено твірною прикметниковою основою»), та каузативних, тобто дієслів зі словотвірним значенням «наділяти ознакою, названою твірним прикметником» (чи «робити таким, як визначено твірною прикметниковою основою»), об'єднує відприкметникові деривати малопродуктивних та непродуктивних словотвірних типів [11], [50], [40]. Проте постійний різномірний розвиток мови детермінує необхідність перегляду уже усталеної характеристики. Потреба творення за заданими моде-

лями слів, які б компактніше номінували ті чи ті реалії, адекватно відображали позначуване, активізує продукування есивів в українській мові. Особливо це стосується дієслів на позначення психічних станів суб'єкта відприкметникового походження. Ця лексико-семантична група вербативів є найбільш чисельною з-поміж інших, мотивованих прикметниками, що спричинено відповідною кількістю твірних – ад'єктивів, які виражають внутрішні якості людини (за підрахунками лінгвістів, їх налічується близько 654 одиниць [12, 114]), а також частотою уживання в мовленні.

Вершинні есивні дієслова на позначення психічних станів суб'єкта сформовано від прикметникових основ за допомогою суфіксального та комбінованого (префіксально-суфіксального, суфіксально-постфіксального, префіксально-суфіксально-постфіксального) способів. В українській мові абсолютно переважають вербативи, утворені суфіксальним способом. До основних словотворчих засобів належать форманти **-и-** та **-ува-**, пор.: *бравувати, ворохобити, грубити, досадувати, капризувати, коверзувати, кокетувати, криводушити, легковажити, лукавити, лютувати, марнотратити, марудити, настирити, небалити, ніжити, осоружити, паплюжити, паскудити, пиндючити, понурити, принаджувати, радувати, скнарити* та ін. Інколи від однієї прикметникової основи постають вербативи-дублети, утворені за допомогою обох суфіксів, пор.: *гордити – гордувати, заздрити – заздрувати, злобити – зlobувати, любити – любувати, мудрити – мудрувати, скнарити – скнарувати, хитрити – хитрувати, фальшивити – фальшувати.*

Деякі з новотворів перебувають ще на стадії okazіонального функціонування, хоча, як зазначалось вище, все частіше уживаються в мовленні того чи того автора, пор.: *зловмисити, нахабити, незграбити, нікчемити, прикрити, примітивити, паралітнити, шустрити* та ін., напр.: – *Ні, він не посміє проти гурту нахабити, хоч і поводить ся, як з підданими* (Ф. Роговий); *Це їй безсоромно і просто без правил / Нікчемити інше сердечне життя...* (В. Петрик); *Нехитра ця пісенька про «нас, гідних кращого, нас, найкращих»..., – нас, позбавлених малого натяку на розкаяння і півграми ни зусиль для відповідної духо- і життєзміни – нехитре це завивання, як нічний стогін вовчий, паралітнить і вкопує скраю дороги коня розумінь, і віз спиняється серед лісу, мов сам їздовий захтів зарізу, ввігнувсь і жде його* (Є. Пашковський); – *Модератори, прошу не шустрити, бо цей пост буде з'являться постійно при порушеннях вами або ваших авторів вищевказаного закону* (інтернет-ресурс).

Творення вершинного дієслова від прикметникових основ за допомогою суфіксів **-и-** та **-ува-** часто супроводжується різними морфологічними змінами. Так, регулярним є усічення у прикметниковій основі суфіксального приголосного **/н/** кінця основи, пор.: *ворохобити* (< ворохобний), *каверзувати* (< каверзний), *легковажити* (< легковажний), *марудити* (< марудний), *нахабити* (< нахабний) та ін. Елізія так званого субморфа **-н-** – характерна риса творення відприкметникових есивних дієслів. Поодинокі відбувається чергування голосних, пор.: *лихослівний* > *лихословити* (/і/-/о/), *марнослівний* > *марнословити* (/і/-/о/), та приголосних фонем, пор.:

*дорогий* > *дорозжити* (/г/-/ж/), *радий* > *радіти* (/д/-/д'/).

Останнім часом активізувалося творення відприкметникових есивів за допомогою суфікса **-ича-**, який з'явився під впливом російської мови. Експлікуючи додатковий відтінок невдоволення, цей формант є поширеним засобом для продукування похідних на позначення рис характеру людини, особливостей її вдачі. Усупереч традиційному погляді щодо обмеженої продуктивності словотвірного типу із суфіксом **-ича-** [50, 190], [31, 17], кількість дериватів постійно зростає. Поряд з уже усталеними словами, наприклад, *гріховодничати, інтимничати, модничати, наївничати, насильничати, нахабничати, розпусничати, розпутничати, сентиментальничати, секретничати, скромничати, фамільярничати*, уживаються новотвори, не засвідчені лексикографічними джерелами, пор.: *агресивничати, бездіяльничати, благодунничати, великодунничати, вільнодумничати, двоєдунничати, делікатничати, ехидничати, інтелігентничати, криводунничати, лицемірничати, люб'язничати, малодунничати, манірничати, простодунничати, самовпевничати, толерантничати, фривольничати*.

Поодинокі репрезентовано суфіксальні деривати, які постали за допомогою форманта **-і-**ти, пор.: *безуміти, зловісніти, злорадіти, зухваліти, навіженіти, навісніти, несамовіти, ніяковіти, радіти, скаженіти, шаленіти*. Цей засіб більшою мірою характерний для творення дієслів з інхоативною семантикою. Проте іноді вербативи на **-і-**ти, поряд з основним, можуть розвивати ще одне значення – «виявляти дію, названу твірною

основою», що притаманно есивним дієсловом. Критерієм розмежування позначуваного служить контекст. Так, за даними лексикографічних джерел, дієслова *безуміти*, *скаженіти*, *ніяковіти*, *шаленіти* експлікують обидва значення. Проте докладне опрацювання текстів художніх творів засвідчує витіснення інхоативної семантики і абсолютне переважання есивного значення, напр.: *Вона [Клава] не те що боїться, а яюсь ніяковіє перед цією потужною м'язистою спиною* (Ю. Коваль); *Підбурювана різними державами, шляхта, відчуваючи свою погибель, скаженіла і вирувала, як бурхливе море* (М. Глухенький). Дієслова *злорадіти*, *навіженіти*, *навісніти* і *радіти* передають лише есивне значення, напр.: *В останні дні Харкевич не часто думав про Рудя. Думки були зайняті справою, яку доручили йому. Але, зустрічаючи Рудя, він потай злорадіє і внутрішньо посміхався* (С. Голованівський); *Субудай радіє, як малюк, що зміг догодити джихангіру* (О. Лупій). Низку дієслів із суфіксом **-іти** не засвідчено у лексикографічних джерелах, проте уживання їх у мовленні із семантикою «виявляти ознаку, названу твірною основою» зайвий раз доводить активізацію творення дієслів з есивним значенням, пор.: *зловісніти*, *зухваліти*, *несамовитіти*, напр.: *...щось валяють [собаки] поміж могил, щось шматують – і не можуть поділити. Якись онучі – не онучі, дрантя – не дрантя, вчепилися рвуть, несамовитіють* (Є. Гуцало).

Типову словотвірну парадигму суфіксальних есивних дієслів на позначення психічних станів суб'єкта (близько 130 одиниць) складають в основному дві зони – субстантивна і вербальна. Третю, ад'єктивну зону

представлено лише у словотвірних парадигмах кількох дієслів (зокрема *бридити*, *гидувати*, *гордити*, *досадувати*, *завидувати*, *коккетувати*, *марудити*, *настирити*, *пиндючити*, *принадити*). Поодинокість творення дериватів зі значенням «ознака (якість, властивість) за названим станом (рідше дією)» (зокрема *бридливий*, *гидливий*, *гордливий*, *досадливий*, *завидливий*, *коккетливий*, *шарудливий*, *настирливий*, *пиндючливий*, *принадливий*) не дозволяє дійти висновку про типовість вираження. Відсутність же деад'єктивів у інших словотвірних парадигмах зумовлено компенсацією називання ознаки (якості, властивості) твірним для вершинного дієслова прикметником, семантика яких є певною мірою тотожною і взаємозамінною, пор.: *каверзувати* < каверзний, *капризувати* < капризний, *лукавити* < лукавий.

Метою пропонованої розвідки є виявлення обсягу континууму словотвірних значень субстантивної зони типової словотвірної парадигми відприкметникових есивних дієслів зі значенням психічних станів суб'єкта та установити інвентар словотворчих засобів для їхнього вираження.

Субстантивну зону репрезентовано похідними зі словотвірними значеннями «опредметнений стан (дія)», «результат опредметненого стану (дії)» та «суб'єкт стану (дії)». Виразниками першого значення є суфікси **-нн-(-я)** / **-енн-(-я)** / **-інн-(-я)**, **-н-(-я)**, **-Ø-(-а)**, **-ощ-(-і)**, **-н-(-и)**. Абсолютно переважають деривати, утворені за допомогою суфікса **-нн-(-я)** / **-енн-(-я)** / **-інн-(-я)**, основне призначення якого виконувати транспозиційну функцію, пор.: *бравування*, *гордування*, *дорожіння*, *досадування*, *жирування*, *зави-*



дування, коверзування, капризування, кокетування, любування, лютування, милування, модничання, мудрування, паплюження, паскудження, пустування, радіння, фамільярничання, хитрування, щирування тощо, напр.: *На ті притомлено-сумні тітчині мудрування дядько відмовчувався, похмуро сопів у кутку кухні...* (В. Дрозд); *Сашко Птаха поставився до радіння Галі й Шурки дещо скептично: – Що ж тут такого? – сказав він* (Ю. Смолич); *Святополк, видно, попри всі метання й хитрування, не знайшов собі підпори в киян...* (П. Загребельний). Низку дериватів на позначення опредметненого стану, похідних від вербативів із суфіксом **-ича-**, репрезентовано лише в мовленні, а відтак творення і уживання їх на сучасному етапі розвитку є оказіональним, пор.: *...наївничання не може бути виправдане віровчительно, а погляд на ті самі «царські псалми» як на «світську поезію» неспроможний з погляду історико-культурного* (С. Аверинцев); *Але від тако-го делікатничання імовірність ескалації напруженості на українських кордонах не зникає* (З газети).

Деякі субстантиви паралельно зі словотвірним значенням «опредметнений стан (дія)», набувають додаткового, предметного значення – результату (наслідку) дії, пор.: напр.: *Тяжко й велично упали [філософи] додолу з вершин мудрування* (М. Зеров). У таких випадках суфікс **-нн-(-я)/-енн-(-я)** виражає транспозиційно-мутаційне значення. Іноді ступінь розвитку вторинного значення настільки високий, що дериват перестає виражати первинне, транспозиційне значення і передає лише мутаційне, пор.: *легковаження*, напр.: *Все, що ховалось на дні її душі, витягнули люди*

на прилюдний вид, обкинули поблажливим усміхом *легковаження* найдорожчий її скарб, найціннішу суть її існування (Н. Кобринська).

Другу групу дериватів, яка кількісно поступається першій, утворено за допомогою суфікса **-ощ-(-і)**, який експлікує передусім значення опредметненого стану, пор.: *гордоці, завидоці, заздроці, лютоці, радоці, ревноці, хитроці*, напр.: *Гордоці* дівчини за досягнуті успіхи (інтернет-ресурс), рідше опредметненої дії, пор.: *любоці, милоці, пустоці*, напр.: *Це саме надходить та пора, коли Купала розтрушує *любоці** (М. Стельмах). Більшість дериватів на **-ощ-(-і)**, як і похідні попереднього словотвірного типу, здатні виражати вторинне, предметне значення – почуття людини, напр.: *Гетьманове серце сповнилося *гордоців* – звичайних, людських, маленьких, й саме через те, що звичайних, людських, маленьких, – стало йому особливо затишно* (Ю. Мушкетик); *Йй [Клаві] подобається врода Ніли Микитівни, й вона щоразу змушена гасити в собі глухі *заздроці** (Ю. Коваль). Дериват *грубоці* набув значення «слова, вирази, що супроводжують дію», напр.: – *Та-ак, – перебив Турбай, ледве стримуючись, щоб не наговорити *грубоців** (М. Руденко).

Ще меншу групу похідних сформовано способом нульової суфіксації. Такі деривати в українській мові представлено двома моделями: 1) ДО + **-Ø-**; 2) ДО + **-Ø-(-а)**. Похідні від відприкметникових дієслів на позначення психічних станів суб'єкта постають головню за другою моделлю, пор.: *ворохоба, каверза, марнотрата, нуда, осоруга*, напр.: – *Сьогодні збирається віче... Швидше за все здійсниться *ворохоба* – люди бо налякані й обізлені.*

Вони підуть на Гору вимагати зброї (М. Горностаєва); Червоні кролячі очі [Загнибиди] видавали лукаву душу, єхидні заміри: писарська **каверза** побраталася у них з крамарськими хитрощами (Панас Мирний). Традиційно за віддієслівними іменниками з нульовим суфіксом закріпилося словотвірне значення одиничного акту дії, на основі якого розвивається здебільшого результативне значення [34, 213]. А отже, продуктивність нульсуфіксальних похідних експлікувати вторинне значення порівняно з іменниками на **-нн(-я)/-енн(-я)** зростає, причому часто настільки, що витісняє основне словотвірне значення «опредметнений стан (дія)», напр.: *Досягти такого рівня у прогнозуванні досить важко, але необхідно, бо процес інвестування завжди пов'язаний з великими витратами, і їх **марнотрата** може означати для підприємства крах усієї діяльності (інтернет-ресурс); **Нуда** його [пана] мучила, ніяка, робота не йшла до рук, ніяка думка не клеїлася в голові (І. Франко); А от діти завжди для Ягничка **приваба**, всюди вони йому любі – чи в своєму, чи в чужому порту (О. Гончар).*

Дериват **благовіст**, сформований за першою моделлю, також передає два значення – основне, транспозиційне (напр.: *Дзвоніння перед початком церковної відправи, служби. На дзвіниці чатував старий пасічник Чмель, щоб зустріти молодих урочистим **благовістом** (З. Тулуб)*) та вторинне, мутаційне значення – інструмент виконання дії, напр.: *Ударив **благовіст**, і сальви дужі / Врочисто гримнули (Л. Забашта). Субстантив **безум** більшою мірою експлікує вторинне значення – результат (наслідок) стану, напр.: *А в очах у графа**

***безум**, / Наче іскра блисне з тьми (Л. Первомайський).*

Поряд зі словотвірними типами, у яких словотворчі засоби виявляють особливу чи достатню продуктивність, у дериваційних парадигмах деяких дієслів спостережено похідні, утворені за допомогою малопродуктивних суфіксів, зокрема **-н(-я)**, **-н(-и)**, пор.: *ворохібня, ворохібини*. Особливістю дериватів, сформованих за допомогою названих формантів, є розвиток в них знову ж таки більшою мірою вторинного, предметного значення, що засвідчують і лексикографічні джерела: *ворохібня, ворохібини* – м'ятеж (СУМ Грінч., I, 256), бунт (ВТСУМ, 102).

Деривати зі словотвірним значенням «суб'єкт стану (дії)» формують мутаційні словотвірні типи субстантивної зони. Засобами вираження його в сучасній українській мові є суфікси, які традиційно кваліфікують на: 1) суфікси контекстної експресивності; 2) суфікси власної експресивності [34, 48]. 3-поміж виокремлених суфіксів контекстної експресивності для творення субстантивів від відприкметникових дієслів на позначення психічних станів суб'єкта актуальними є форманти **-ник** і **-тель**. За спостереженням М. Скаб, 80% іменників на **-ник** стосуються невиробничої сфери, решта – виробничої [44, 64]. Досліджуваний нами матеріал є доказом цього, оскільки усі утворені одиниці, позначаючи особливості характеру, волі, вдачі, душевного стану, темпераменту, називають осіб невиробничої сфери, пор.: *безумник, ворохобник, завидник, зловмисник, злорадник, каверзник, капарник, криводушник, лукавник, марнотратник, марудник, нахабник, нікчемник, паскудник,*

підлабузник тощо, напр.: – *І чого він ходить до мене, отой ворохобник?* – промайнула думка в голові Макара Івановича. – *Адже я вже раз «не пізнав» його на вулиці...* (М. Коцюбинський); *З якоюсь жорстокою холодністю бідака приймав ті подарунки як належну платню за труд, не звертаючи жодної уваги на удавану щирість підлабузників* (П. Колесник). Низка дериватів із суфіксом **-ник**, наприклад, *незграбник, паплюжник, пиндючник, привабник, принадник*, не значиться у сучасних лексикографічних джерелах, хоч уживання деяких з них засвідчено у текстах прозових творів українських письменників, напр.: – *Еге, коли б він один, паплюжник, був!* – *На білкуватих очах старого заворушилися колючі іскорки* (М. Стельмах).

Словотвірний тип із суфіксом **-тель** з огляду на книжне походження форманта, а також належність його більшою мірою до типових засобів вираження семантико-синтаксичної функції суб'єкта її характеризується низькою продуктивністю. Лише у словотвірних парадигмах трьох вершинних дієслів виявлено деривати на **-тель**, пор.: *любитель, ревнитель, сквернитель*, напр.: *Митрополит міг тільки радуватися, що цей незбагнений слов'янин, якого давно про себе прозвав не украшателем, а сквернителем храму, нарешті втомився в своїх нестримних вигадках* (П. Загребельний). Часто використання старослов'янських і старокнижних іменників із суфіксом **-тель** є важливим внеском до створення оригінальної системи словесно-художніх засобів викривального, іронічного характеру, напр.: *Не плачте, сироти, вдовиці, / А ти, Аскоченський, восплач / Воутріє на тяжкий глас. / І Хомяков,*

*Руси ревнитель, / Москви, отечества любитель, / О юпкоборцеві восплач* (Т. Шевченко).

Значну частину похідних – назв носіїв внутрішніх (зокрема психічно-емоційних) ознак – становлять лексеми, утворені за допомогою суфіксів власної експресивності. До них відносимо: **-Ø, -Ø(-а), -ун, -ак/-як, -ець, -ій, -к(-а), -к(-о), -агель, -аль, -ан, -ас**.

Деривати, утворені способом нульової суфіксації, постають за двома моделями: 1) ДО + **-Ø**; 2) ДО + **-Ø(-а)**. Серед досліджуваного матеріалу переважають похідні, сформовані за другою моделлю. Виражаючи граматичне значення спільного роду, так звані *nomina communia* здебільшого мають розмовно-просторічний характер, часто з відтінком зневажливості [8, 6], пор.: *завида, заздра, каприза, маруда, настаира, нахаба, нікчема, нуда, паскуда, підлабуза, понура, скнара* тощо, напр.: *Не облишав її своєю увагою й куценький ченчик, тихоплав і маруда, отець Зосима* (О. Ільченко); *Я впивався нігтями в раму... і крізь зуби цідив: – Ти вульгарний нікчема... Ти жалюгідний паскудник... Ти найостанніша на землі худобина...* (Ю. Коваль); *Я, мов неситий скнара, жадно вбираю, всотую все* (М. Бажан). З огляду на своєрідну експресивну конотацію, дослідники називають їх носіями оцінної характеристики і визначають як особу, що «володіє властивістю за дією, схильністю до певної дії» [47, 122]. Причому динамічний аспект сприяє усталенню цієї характеристики як постійної риси особи – незалежно від того, виконує чи не виконує особа в певний момент дію, що характеризує її [47, 122].

Нульсуфіксальний дериват, утворений за першою моделлю, представ-

лено у словотвірній парадигмі лише дієслова *марнотратити*. Семантика похідного *марнотрат* є нейтральною на протигагу словам, сформованим за другою моделлю, що уможливило корелювання зі співвідносним ново-твором на **-ник**, пор.: *марнотрат* – *марнотратник*, напр.: – *Каменем мостять береги, бо стали багатими. – Не так багатими, як марнотратами* (М. Чабанівський) і – *Най йому куратора нададуть, бо він марнотратник. Або най перепише ґрунт на тебе, бо його ще не один ошукає* (Лесь Мартович).

Значно поступається за продуктивністю словотвірний тип дериватів, утворених за допомогою суфікса **-ун**. Похідні із цим формантом об'єднують у кілька тематичних груп, зокрема: 1) субстантиви, що вказують на поведінку суб'єкта, його вчинки, дії, пор.: *жирун, пустун, хитрун*, напр.: – *Прийде на тебе школа! – було кричить наймичка, розсердившись на пустиухлопця* (І. Нечуй-Левицький); 2) субстантиви, що визначають риси вдачі, темперамент людини [34, 55], пор.: *каверзун, капризун, милун*, напр.: *Казка про те, як капризун, вереда і плаксивий, який полюбляв співати арію з опер «Ой, не хочу! Ай, не буду!» і якого діти в садочку прозивають Олексій-Плаксивий зустрівся з чарівником-жартівником Нежурись* (Інтернет-ресурс). На думку В. Олексенка, більшість похідних одиниць із суфіксом **-ун** перебуває на межі літературної мови і розмовного ненормативного мовлення [34, 57].

Такий же експресивно-просторічний характер притаманний дериватам, які постали за допомогою суфікса **-ак/-як-**. Здатність цього форманта експлікувати певну експресивність залежить від семантики твірної осно-

ви. Діяпазон негативної оцінності поширюється від легкої іронії до різкого несхвалення [25, 28], пор.: *хитряк, шустряк* – іронія; *бридак, мудрак* – несхвалення, напр.: *Якби Рдумортих знав, що Викрутець – це лукавець, крутихвіст, лис, шельма, хитряк, крутий, продувна бестія, то нізащо б не пішов до нього в гості* (Інтернет-ресурс); *Задля тих мудраків, що отаке пишуть або про се базикають, є у мене, щоб ви знали, добра схованка... Отака!* – додав він [становий] (Панас Мирний).

Ще одним виразником словотвірного значення «суб'єкт стану» є суфікс **-ець**. Цей засіб використовують для продукування іменників на позначення осіб за особливостями характеру, поведінки, природних нахилів і уподобань. Характерно, що, приєднуючись до твірних основ відприкметникових дієслів на позначення психічних станів суб'єкта, в основному експлікує негативну конотацію, пор.: *безумець, зухвалець, марнотратець, навіженець, недбалець, несамовитець, паршивець, плюгавець, фальшивець*, напр.: *Поки розводився [історик] про вавилонян, ассирійців – ще нічого, а як дійшов до Олександра Македонського, то не знаю, що з ним зробилося. Я спершу подумав: пожежа! Навіженець вискочив із-за кафедри, ухопив стільця та об підлогу ним – шарах! – тільки ніжка в руках зосталася* (В. Шкляр); *Є такий крутило, фальшивець, словоблуд, зустрінеться десь тобі пика така мерзенна, повзуча, що вік би її не бачив, не людина – гидотна* (О. Гончар).

Низка дериватів постає за допомогою суфікса **-ух(а)** на позначення осіб жіночої статі. Щодо словотвірного типу з цим формантом, то в мовознавстві немає однастайности. Одні дослідники вважають, що наймену-

вання жінок на **-ух(а)** мотивуються безпосередньо дієслівними основами [27, 352], [38, 197]. Інші – співвідносять такі деривати з віддієслівними іменниками – назвами осіб чоловічого роду із суфіксом **-ун** [42, 98], [23, 29], [24, 60]. На думку третіх, спільнокореневі іменники чоловічого та жіночого роду в одних випадках перебувають у відношеннях похідності, в інших – у відношеннях кодеривації, тобто є семантично рівноправними величинами, опосередковано пов'язаними через семантику твірного слова [43, 6]. Ми вважаємо суфікс **-ух(а)** модифікатором субстантивного значення в тому разі, якщо є відповідник на позначення чоловічого роду із суфіксом **-ун**, пор.: *капризуха* (< капризун). Якщо ж такого відповідника немає, то є всі підстави кваліфікувати суфікс **-ух(а)** як мутаційний, пор.: *кокетуха*, напр.: *Не любили вони Шовкуна та й саму Христю – кокетуха, та й годі* (Я. Гримайло). Очевидно, це такою ж мірою стосується суфікса **-ул(-я)**, який дублює значення суфікса **-ух(а)**, пор.: *бридуля*.

Поодинокі представлені в сучасній українській мові словотвірні типи із формантами **-ій** (*мудрій*), **-агель** (*мудрагель*), **-аль** (*бридаль*), **-ан** (*безуман*) **-ас** (*бридас*), **-к(-а)** (*кокетка*), **-к(-о)** (*любко*), напр.: – *Краще, коли б... кожен жив у достатках. Так нема ж цього. І ніякі мудрії цього не вимудрують, поки народ сам своєю головою та своїми руками за це не візьметься* (А. Головка); – *Та я вже бачила таких мудрагелів* (А. Свидницький); *Коханням п'яне йде дівча стрічати любка* (Уляна Кравченко).

Аналіз фактичного матеріалу засвідчує кількісне переважання похідних, утворених за допомогою суфіксів

власної експресивності. Причому ці словотвірчі засоби перебувають у відношеннях «повної функціональної ідентифікації, тобто вони взаємозамінні» [41, 17], що спричинює явище синонімії між дериватами, пор.: *бридак – бридаль – бридас*.

Отже, субстантивну зону типової словотвірної парадигми відприкметникових есивних дієслів на позначення психічних станів суб'єкта репрезентовано дериватами зі словотвірними значеннями «опредметнений стан (дія)», «результат (наслідок) опредметненого стану (дії)» і «суб'єкт стану (дії)». Кожне зі словотвірних значень має свій набір словотвірчих засобів, кількість яких може коливатися – від одного до трьох-чотирьох. Так, семантику «суб'єкт стану» у словотвірних парадигмах дієслів *бридити, коверзувати, марнотратити, мудрувати, хитрити*, експлікують по три форманти, пор.: *бридас, бридаль, бридак; каверзник, каверза, каверзун; марнотратник, марнотрат, марнотратець; мудрій, мудрак, мудрагель; хитрун, хитрюга, хитряк*. У словотвірних парадигмах інших дієслів, зокрема *ворохобити, жирувати, заздрити, зловмиснити, зухвалити, капарити, криводушити, настирити, незграбити, нудити, понурити, примітивити, пустувати, ревнувати, сквернити, скнарити, шаленити*, передавати вказану семантику може лише один формант, пор.: *ворохобник, жирун, заздра, зловмисник, зухвалець, капарник, криводушник, настира, незграба, нуда, понура, примітив, пустун, ревнивець, сквернитель, скнара, шаленець*.

Загалом здатність експлікувати усі три словотвірні значення виявила більша частина аналізованих дієслів, що зумовлено, по-перше, потребою

номінувати реалії, пов'язані з психічними станами суб'єкта, по-друге, частотою уживання в мовленні, по-третє, давністю походження, по-четверте, стилістичною нейтральністю, по-п'яте, відсутністю дериватів іншої частиномовної належності із суміжним значенням, які б потенційно слугували дублетами того чи того словотвірного значення.

Вербативи, які відносно недавно з'явилися (деякі з них ще не засвідчені лексикографічними джерелами), пор.: *гріхородити, зловмиснити, злорадіти, зухваліти, лукавити, настирити, нахабити, навіженіти, недбалити, незграбити, паршивити, понурити, несамовитіти, нікчемити, примітивити, скнарити, шаленіти, шустрити*, реалізували лише словотвірне значення «носії стану», що є цілком очевидним: семантика відприкметникових есивів, тобто дієслів зі значенням «виявляти ознаку, названу твірним прикметником», створює передумови для називання того, кому приписується цей вияв станової ознаки. Незаповненість семантичних позицій «опредметнений дієслівний стан» і «результат (наслідок) стану» спричинено компенсацією подібної семантики десубстантивами предметненого якісного стану із типовим суфіксом **-ість**.

### Bibliography and Notes

1. Арутюнова Н., *К проблеме функциональных типов лексического значения*, [в:] Арутюнова Н., *Аспекты семантических исследований*, Москва: Наука 1980, с. 156–249.

2. Бабенко Л., *Лексические средства обозначения эмоций в русском языке*, Свердловск: Издательство Уральского университета 1989, 184 с.

3. Бачкур Роман, *Структура словотвірних парадигм українських назв тварин та рослин*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Івано-Франківськ 2004, 20 с.

4. Булыгина Т., *Ментальные предикаты в аспекте аспектологии*, [в:] Булыгина Т., Шмелёв А., *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*, Москва 1997, с. 151–166.

5. Валюх Зоя, *Словотвірна парадигматика іменника в українській мові*, Київ-Полтава: АСМІ 2005, 356 с.

6. Васильев Л., *Семантика русского глагола*, Москва: Высшая школа 1981, 184 с.

7. Возний Теодозій, *Словотвір дієслів в українській мові у порівнянні з російською та білоруською*, Львів: Вища школа 1981, 187 с.

8. Волинець Галина, *Нульсуфіксація в словотвірній системі українського іменника*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Запоріжжя 2009, 20 с.

9. Володченко М., *Интенционные свойства глаголов внутреннего эмоционального состояния в современном русском языке (в сопоставлении с украинским)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, 10.02.02, Киев 1984, 23 с.

10. Гладь Світлана, *Емотивність художнього тексту: семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англійської прози)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2000, 19 с.

11. Городенська К., *Структура відіменних дієслів*, [у:] Городенська К., Кравченко М., *Словотвірна структура слова (відіменні деривати)*, Київ: Наукова думка 1981, с. 20–108.

12. Грещук Василь, *Український відприкметниковий словотвір*, Івано-Франківськ: Плай 1995, 208 с.

13. Грещук Василь, *Теоретичні засади основоцентричної дериватології*, розділ I, [у:] Грещук В., Бачкур Р. та ін., *Нариси з основоцентричної дериватології / За*

ред. В. Грещука, Івано-Франківськ: Місто НВ 2007, с. 6–38.

14. Джочка Ірина, *Дериваційний потенціал дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, Івано-Франківськ, 2003, 20 с.

15. Драгомирецький П., *Интенционно-валентная структура глаголов состояния (на материале украинского, немецкого и английского языков): автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, 10.02.19, Киев 1991, 16 с.

16. Загнітко Анатолій, *Теоретична граматики української мови. Морфологія*, Донецьк: Донецький Державний Університет 1996, 435 с.

17. Зализняк Анна, *Функциональная семантика предикатов внутреннего состояния (на материале французского языка): диссертация ... кандидата филологических наук*, 10.02.05, Москва 1985, 250 с.

18. Земская Е., *О комплексных единицах системы синхронного словообразования*, [в:] *Актуальные проблемы русского словообразования*, Ташкент 1978, с. 29–35.

19. Іваницька Ніна, *Дієслівні синтаксеми української та англійської мов: парадигматика і синтагматика*, Вінниця 2011, 636 с.

20. Кавера Наталія, *Семантична типологія предикатів стану: дисертація ... кандидата філологічних наук*, Київ 2008, 206 с.

21. Каленич Володимир, *Семантико-синтаксичні параметри речень з одновалентними дієслівними предикатами стану*, [у:] *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Філологія, Вінниця 2009, Вип. 11, с. 122–127.

22. Камалова А., *Лексика со значением состояния в современном русском языке: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, 10.02.01, Донецк 1984, 24 с.

23. Клименко Ніна, *Основи морфеміки сучасної української мови*, Київ 1998, 182 с.

24. Ковалик Іван, *Питання іменникового словотвору в східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами*, Львів: Видавництво Львівського університету 1958, 153 с.

25. Корольова В., *Суфіксація як репрезентант негативної оцінки в назвах осіб української мови*, [у:] *Дослідження з лексикології і граматики української мови: Збірник наукових праць / Ред. А. Поповський*, Дніпропетровськ 2012, Вип. 11, с. 23–31.

26. Кость І., *Механізми вербалізації емоційного стану людини в українському прозовому тексті*, [в:] *Учёные записки Таврического национального университета им. В. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*, Том 24 (63), 2011, № 4, Ч. 2, с. 279–284.

27. *Курс сучасної української літературної мови / Ред. Л. Булаховський*, Київ 1951, Т. 1, 519 с.

28. Леута Олександр, *Структура і семантика дієслівних речень в українській літературній мові*, Київ: Такі справи 2008, 208 с.

29. Маркосян Л., *Семантика и синтаксис предикатов состояния: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, 10.02.01, Москва 1985, 28 с.

30. Масицька Тетяна, *Грамматична структура дієслівної валентності*, Луцьк: Вежа 1998, 207 с.

31. Мельник Ірина, *Відприкметникова дієслівна морфологічна транспозиція*, "Українська мова" 2012, № 2, с. 11–23.

32. Микитин Оксана, *Структурно-семантична типологія словотвірних парадигм іменників у сучасній українській мові: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, Івано-Франківськ 1998, 20 с.

33. Мьльникова С., *О глаголах чувств в современном русском языке*, [в:] *Eadem, Лексико-семантические группы глаголов*, Иркутск 1989, с. 61–79.

34. Олексенко Володимир, *Словотвірні категорії іменника*, Херсон: Айлант 2005, 336 с.

35. Парасюк Тетяна, *Функціонально-ономасіологічний аналіз дієслів на позначення емоційних станів у сучасній українській літературній мові*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Львів 2005, 20 с.

36. Позднякова Наталія, *Лінгвостилічні та композиційні засоби передачі емоційного стану людини в художньому тексті (на матеріалі англійської прози XIX століття)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.04, Київ 1997, 26 с.

37. Пославська Наталія, *Структура і семантика словотвірних парадигм дієслів із семою руйнування об'єкта*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Івано-Франківськ 2006, 20 с.

38. Потиха З., *Современное русское словообразование*, Москва: Просвещение 1970, 384 с.

39. *Психические состояния*: Хрестоматія, Санкт-Петербург 2000, 512 с.

40. Пузік Андрій, *Відприкметникові дієслова у німецькій, англійській та українській мовах*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.17, Донецьк 2000, 21 с.

41. Рембецька Ольга, *Взаємодія словотворчих засобів із семантико-синтаксичною функцією суб'єкта*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Кіровоград 2004, 19 с.

42. Родніна Л., *Суфіксальний словотвір іменників*, [у:] *Словотвір сучасної української літературної мови*, Київ: Наукова думка 1979, с. 57 – 118.

43. Семенюк Світлана, *Формування словотвірної системи іменників з модифікаційним значенням жіночої статі в новій українській мові*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Запоріжжя 2000, 20 с.

44. Скаб М., *Розвиток назв діяча на -ник в українській мові*, [у:] *Культура слова*, Київ: Наукова думка 1985, № 33, с. 63–67.

45. Смирнова Т., *Семантическая структура предложений с предикатами состояния*: диссертация ... кандидата фи-

лологических наук, 10.02.02, Харьков 1986, 164 с.

46. Сорочан Ольга, *Лексико-семантичні групи відприкметникових дієслів (семантичний та функціональний аспекти)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2005, 18 с.

47. Третьевич Л., *Про словотвірну семантику віддієслівних іменників з нульовими суфіксами в сучасній українській мові*, [у:] *Словотвірна семантика східнослов'янських мов*: збірник статей / відп. ред. М. Жовтобрюх, Київ: Наукова думка 1983, с. 120 – 129.

48. Харкевич Галина, *Відображення стану тривоги персонажа в англійській художній прозі : семантико-когнітивний та нарративний аспекти*: автореферат дисертації .. кандидата філологічних наук, 10.02.04, Київ 2007, 20 с.

49. Чепуріна Інна, *Емотивні дієслова як база іменного словотвору (семантико-функціональний аспект)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.02, Сімферополь 2003, 20 с.

50. Юрчук Л., *Суфіксальний дієслівний словотвір*, [у:] *Словотвір сучасної української літературної мови*, Київ: Наукова думка 1979, с. 171–210.

51. Jędrzejko E., Nowakowska-Kempna J., *O uczuciach i ich objawach w aspekcie semantyki leksykalnej*, [w:] "Przegląd Humanistyczny", nr 7-8, 1985, s. 81–90.

52. Jędrzejko E., Nowakowska-Kempna J., *Semantyczna struktura predykatów uczuć a konstrukcje pytajne*, [w:] "Polonica" X, 1984, s. 149 – 157.

53. Jędrzejko E., Nowakowska-Kempna J., *Próba charakterystyki predykatów uczuć*, [w:] "Prace Językoznawcze UŚI", nr 10, 1985, s. 28.

## Abbreviations

ВТСУМ – Великий тлумачний словник української мови / Ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2009, 1736 с.

СУМ – Грінченко Борис, *Словарь української мови*, Том 1-4. Київ, 1958–1959.





# History

**Tetiana Holdak**

## **THE ORGANIZATION OF SHEVCHENKO'S FESTIVE EVENINGS IN PRZEMYŚL IN THE SECOND HALF OF XIX – EARLY XX CENTURY**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies  
of the Ukrainian National Academy of Sciences, Ukraine

**Тетяна Голдак**

## **ПРОВЕДЕННЯ ШЕВЧЕНКОВИХ ВЕЧОРНИЦЬ У ПЕРЕМИШЛІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Abstract:* The article traces the course of the celebrations Shevchenko's festive evenings in Przemyśl in the second half of XIX – early XX century. The source base articles were from Ukrainian newspaper "Dilo", "Ruslan", "Meta" and the documents from the Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv. Except of details, it also gives a broad panorama of the festive evenings. We consider participation in them the high school and school children.

*Keywords:* Przemyśl, Taras Shevchenko, festive evenings, memory, young people

Відзначення Шевченкових роковин, було не тільки вшануванням його пам'яті, але й тим чинником, довкола якого об'єднувалася національна культура українського населення Перемишля. Адже у своїй творчості він відобразив саме ті думки та настрої, які були важливими у житті українців того часу. У другій половині ХІХ – початку ХХ ст. чи не єдиною книжкою в більшості українських сільських хат був "Кобзар", із якого вчили напам'ять вірші, вчилися читати.

На сьогодні необхідне об'єктивне детальне дослідження цієї події національного значення. Серед авторів, які описують початки захоплення творчістю Тараса Шевченка у Перемишлі другої половини ХІХ ст. можна

виділити Євгена Грицака, Володимира Пилиповича та Віктора Петрикевича. Культ поета в Галичині до Першої світової війни розглянув у своїй статті Богдан Загайкевич. Проте ці наукові дослідження не деталізують святкування у навчальних закладах міста першої половини ХХ ст. Тому ми намагатимемося розкрити особливості проведення Шевченкових вечорниць у Перемишлі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Завдяки родинним, товаришким та торговельним взаєминам між півдавстрійською Галичиною і підросійською Україною відбувався обмін книжками, рукописами та іншими культурними надбаннями. Зокрема на початку ХІХ ст. до Галичини потра-

пляли твори українських письменників та учених з Наддніпрянщини [22, 253]. Серед них, звичайно, були і поезії Тараса Шевченка, під впливом яких університетська і старша гімназійна молодь почали організовувати таємні гуртки “Громади”, які постали у Львові, Тернополі, Перемишлі, Станіславові, Самборі і Коломиї. На зібраннях молодь читала українські видання, твори Шевченка, тим самим розвиваючи свій національний світогляд [22, 255]. Загалом до смерти поета у Галичині його твори знали лише невеличкий гурток людей, що був пов’язаний з першими діячами галицького національно-культурного відродження. А сам культ Шевченка у Перемишлі можна сказати розпочинається щойно по його смерті [28, 7].

Поширення культу Шевченка і популяризація його імені через організацію вечорниць по всіх містах Галичини відбувалося нерівномірно. Це залежало здебільшого від гуртка ідейних людей, не раз від конкретних діячів. Першим містом у Галичині, де були влаштовані вечорниці на честь Шевченка, став Перемишль [28, 40]. Тут ще перед 1863 роком молодий гімназійний учитель Михайло Полянський уперше познайомив учнів із творами Тараса Шевченка. Ще більше зусиль у справі поширення творів поета серед молоді перемишльського громадянства доклав професор Анатоль Вахнянин, який від жовтня 1862 року був вихованцем перемишльської духовної семінарії, а від грудня 1863 до 1865 року вчителював у перемишльській гімназії як “суплент” (заступник учителя) [1, 329].

1863 року в Перемишлі А. Вахнянин заснував “Студентську громаду”, що складалася з учнів старших класів

гімназії та вихованців місцевої духовної семінарії [2, 316]. Його ж зусиллями 26 лютого 1865 року відбувся перший на західноукраїнських землях Шевченківський концерт в залі “Під Провидінням”, на якому прозвучали вірші Т. Шевченка та інших авторів [27, 81]. Загалом за часів перебування проф. Анатоль Вахнянина в Перемишлі (1863–1865) культ Тараса Шевченка ширився через гімназійну “Громаду” між перемишльським громадянством. Він залучив до цієї справи о. д-ра Г. Гинилевича, ректора духовної семінарії, який дозволив членам “Громади” збиратися в музеї семінарії (у будинку капітули), де потайки щосуботи влаштовували декламаторські пополуднівки, на яких учні декламували твори Шевченка та інших поетів і ознайомлювалися з новою українською літературою [1, 331-332].

Коли А. Вахнянин виїхав із Перемишля, місто частково почало втрачати інтерес до Шевченка. Так тривало аж до 70-х рр. XIX ст., коли в перемишльській гімназії з’явилися професори Є. Желехівський і Д. Гладилович, які знову розбудили захоплення творами Т. Шевченка. У 1871/72 навчальному році відбувся гімназійний вечір пам’яті Шевченка в Перемишлі, мабуть, перше в Галичині у державному закладі. Із цієї нагоди товариство “Руська бесіда” запропонувало своє приміщення для проведення свята на пошану Шевченка, де зібралися не тільки учні гімназії, а й запрошені гості. Із промовою виступив проф. Д. Гладилович, а потім урочистість продовжили співи і декламації.

Того ж року (1872) відбувся й другий громадський концерт пам’яті Тараса Шевченка, на якому проф. Желехівський виголосив промову про

Шевченка як поета й громадянина. Наступного навчального (1872/73) року учні перемишльської гімназії плянували знову влаштувати концерт, однак директор гімназії о. Тома Полянський (українець) не дозволив. Тоді учні організували таємне поминання Шевченка в кімнаті готелю, але про це довідалася дирекція гімназії, й учнів було покарано кількогодинним карцером.

У наступних роках Шевченківські свята відбувалися у приватних помешканнях учнів. Наприкінці 1870-х рр. не було проведено навіть таких скромних концертів, і молодь ходила тільки на громадянські концерти на пошану Т. Шевченка. Але й цих концертів було мало, тому що в Перемишлі, запанувало москвофільство, а відомо, що саме москвофіли найбільш підживляли пошану до Шевченка і до його творів та зводили на поета наклепи, адже розуміли силу Кобзарєвого слова [1, 332-333].

Отже, перші концерти, присвячені Т. Шевченкові, які влаштувала гімназійна молодь, сягають 1872 року, щойно відкриття української гімназії дало молоді можливість організувати відкриті вечори для широкої аудиторії. Відзначали річницю смерти поета. Програма концертів складалася з святкових промов, авторами яких були учні старших клас, у художній частині деклямували твори поета, складали до слів Тараса Шевченка, звучали музичні твори європейських клясиків. Учні складали навіть багаточисельні музичні ансамблі, хори та драматичні гуртки. Запрошували також виконавців з-поза школи. Такі концерти завершувалися зазвичай виступом директора, а серед слухачів часто бували представники україн-

ського духовенства: Костянтин Чехович та Йосафат Коциловський. Схожі концерти проводили в ліцеї українського Інституту для дівчат (створений 1895 року). Літературні, музичні й художні зацікавлення української гімназійної молоді формувалися під впливом відомих мистців та культурних діячів, освітян кінця ХІХ – початку ХХ ст., які в цей час працювали в українських середніх школах Перемишля [29, 13].

Святкування Шевченківських вечорів знову починається щойно з 1893 року. Тоді, 11 березня, молодь гімназії Перемишля влаштувала концерт на честь поета [25, 30]. 4 березня 1895 року заходами товариств “Руська бесіда”, перемишльський “Боян” та філії “Просвіти” в Перемишлі було організовано музичний вечір у пам’ять 34-х роковин смерті Тараса Шевченка [3].

17 березня 1900 року, відзначаючи чергові роковини смерті Т. Шевченка, перемишльська українська молодь зібралася на вечорниці в залі гімназії. Вхід був безплатним за запрошеннями, однак приймали добровільні внески на спорудження пам’ятника Шевченкові [4]. Кілька концертів організувала громадськість у квітні. Зокрема 5 квітня у пам’ять поета перемишльський “Боян” за участі товариства “Руська бесіда”, філії Просвіти, Народного дому, Товариства руських (українських – Т. Г.) жінок, Селянської ради, Бурси ім. св. Миколая влаштував в залі магістрату в Перемишлі святковий вечір [5]. Окрім музичної програми, було представлено і декляматорську майстерність М. Негребецької у прочитанні уривка з Т. Шевченка *Лічу в неволі дні і ночі*. Проте публіки зібралася на вечорі порівняно мало. Огля-

дач зауважував, що основний глядач – учениці Руського (українського – Т. Г.) Інституту для дівчат і гімназійна молодь [6].

Святкування також влаштували учениці Руського інституту для дівчат в Перемишлі 7 квітня 1900 року. На це свято було запрошено небагато гостей, тому що цей рік був перехідним для інституту, було набрано велику кількість учениць, тривало будівництва ще одного крила інституту. Серед запрошених тільки покровитель інституту — владика Чехович, учителі і “виділові”. Очевидно, особливе захоплення викликало те, як інститут приготувався до вечора: “Довгий, широкий коридор було прибрано смерекою, образами і коврами. В одному кінці подіюм, на нім бюст Шевченка серед зелені гарно прибраний, а з обох сторін бюста дві інститутки у гарних народних костюмах стояли з *Кобзарями* в руках непорушно мов статуї і додавали життя цілому образіві. Всі були одягнуті в червоні народні костюми. Серед зелені була всипана наче могила, а на ній сидів, як би воскреслий сам Тарас Шевченко” [7]. Особливо активно відзначало місто сорокові роковини смерті поета. Гімназійна молодь зібралася 9 березня 1901 року, обравши для цього зал “Сокола” [8, 3]. Руські учениці перемишльської жіночої семінарії відзначали уперше Шевченкові роковини у своїй школі. Це була неабияка подія в житті українського жіноцтва, адже до цього часу руські (українські – Т. Г.) дівчата у польських чи утравістичних школах ще ніколи не вдавалися на таке відверте маніфестування своєї «руськості» [11].

Через декілька днів, 21 березня 1901 року, чи не вперше для широ-

кої публіки (досі всі концерти були тільки для запрошених) таке ж свято влаштував Руський інститут для дівчат. Зібралася публіка не тільки з Перемишля, а й з довколишніх місцевостей. Добріна програма привернула багато цікавих, які хотіли побачити, як інститутки її виконають [9]. Розпочала вечорниці учениця 8 класу Д. Бесідничка, яка у промові звернула увагу на той вплив, який мала поезія Кобзаря на українців. Вдалими називають виконання музичної частини програми [10]. Водночас у квітні руські (українські) народні товариства в Перемишлі влаштували в залі Руського інституту для дівчат поминальні вечорниці у пам’ять 40-х роковин смерті Т. Шевченка [12].

У березні (31) 1902 року, відзначаючи сорок перші роковини, Руський дівочий інститут у Перемишлі влаштував у великому залі власного будинку вечорниці [37, 46], [13]. Такі ж святкування 25 травня 1902 року руські товариства провели в залі Руського інституту для дівчат [14].

Уже традиційно у березні 1904 року молодь українсько-руської гімназії у Перемишлі влаштувала щорічний вечір пам’яті [37, Арк. 90]. У жовтні того ж року було закінчено будівництво Народного дому, а в листопаді у Перемишлі відбулося урочисте посвячення. Як цього прагнули й передбачували засновники, упродовж багатьох років він був справжнім вогнищем нового національно-культурного життя. Передусім Народний дім дав прихисток майже всім українським громадським установам і товариствам, які розвивали тут свою економічну та культурно-освітню діяльність. Серед іншого проводили тут і вечори.

У його залі в березні (27) 1906 р. пройшов вечір, влаштований українською гімназійною молоддю. Як і в попередні роки, звучали твори українських та іноземних авторів, декламації Шевченка [38, Арк. 9-10]. Наступним було святкування вже у грудні (7) цього ж року вихованками Руського інституту [37, Арк. 125]. Кожний концерт, кожні вечорниці знаходили відгук на сторінках преси. Особливу активність у цьому аспекті виявила газета "Діло", огляд подій культурного життя з'являвся на сторінках газети "Руслан". Активно прилучалося до організації вечорів прогресивне перемишльське жіноцтво. Зазвичай програма передбачала вступне слово на пошану Кобзаря, декламування його віршів, виступи хорових колективів та сольні номери. Звучали твори українських композиторів та світова класика. Це підносило престиж української музики в контексті світової. Важливо, що, окрім професійних співаків, інструменталістів та хорових колективів, до яких сміливо можна зарахувати хори "Бояна", перемишльські інституції, освітні установи представляли власні мистецькі сили — декламаторів, співаків, піяністів.

Скажімо, до сорок шостих роковин смерти поета учні гімназії влаштували вечорниці (8 березня 1907 року) у приміщенні Народного дому [38, Арк. 37]. А 6 квітня 1907 року заходом українок-семінаристок (жіночу семінарію засновано 1870 року) відбулися Шевченкові вечорниці, на яких хори виступили під диригентурою о. Копка [15].

У березні 1908 року з успіхом пройшов шевченківський концерт, прибуток із якого призначався для незаможної молоді міста [16]. Організатори з

Руського (українського) ліцею запросили численних слухачів на твори Рихарда Вагнера, В. Моцарта, Ф. Колесси, М. Лисенка, П. Ніщинського, І. Біликовського, прозвучав відомий романс російського композитора К. Вільбоа "Моряки". Як звичайно, не обійшлося без віршів Т. Шевченка [38, Арк. 65]. Такі ж вечорниці організувала читальня "Просвіти" в залі Народного дому [17]. І вже майже наприкінці 1908 року (17 грудня) у великому залі Народного дому українська молодь влаштувала ще одні вечорниці [38, Арк. 80-81]. У ліцеї Руського інституту для дівчат в Перемишлі свято Шевченка відзначили 13 березня 1909 року [23, 39].

1910 року (8 березня) знову відбулося свято – молодь Руської гімназії в Перемишлі влаштувала у пам'ять Т. Шевченка концерт [39, Арк. 3]. Газета "Руслан" розмістила на своїх сторінках відгук, відзначивши передусім величавість убранства залу Народного дому та велику кількість артистів і глядачів, готових гідно вшанувати пам'ять Кобзаря [30].

Зауважмо, що гостем кількох вечорів був єпископ К. Чехович, який підтримував українців та особливо опікувався жіночою семінарією. На одному з таких вечорів (12 березня) семінаристки зібрали свідоме жіноцтво та старше покоління перемишльців [31]. Того ж року інституції Перемишля ще провели кілька вечорів, запропонувавши велику програму.

На урочистостях 17 березня 1910 року широко представлено музику М. Лисенка, Й. Кишакевича та В. Матюка. Газета "Руслан" схвально відгукнулася про цей та наступний концерти [32], [39, Арк. 17], однак цілком інакше висвітлювала цю подію "Діло", роз-

містивши не дуже схвальні, критичні відгуки на всі виступи у Перемишлі [18].

Наступні урочистості відбулися 1911 року. Це були п'ятдесяті роковини з дня смерти великого поета, які молодь вирішила відсвяткувати дуже велично, з багатою програмою. Спочатку їх відзначали 4 березня учениці українського ліцею Перемишля в залі Руського інституту для дівчат [40, Арк. 16-17]. Згодом – 9 березня у “Народному домі” відбувся концерт, який організувала молодь української гімназії Перемишля [40, Арк. 36-38]. Окрім того, 26 березня було організовано загальну урочисту ходу на честь Т. Шевченка, у якій, зокрема, активну участь узяла молодь гімназії [24, 74].

Тогочасна преса – газета “Руслан” – засвідчує, що молодь міста виявляла неабияку активність. Їхні концерти завжди викликали зацікавлення, адже і жіночий інститут, і чоловіча гімназія покладалися передусім на власні сили. Прекрасні концерти 4 та 9 березня (останній у приміщенні Народного дому) не залишили нікого байдужим. Удостоїв чести відвідати захід архипастир Костянтин. За звичаєм на таких урочистостях виголошували промову про життєвий та творчий шлях поета. Цього разу йшлося про Шевченка і молодь, народ і свободу [33].

Щорічні вечори, що були присвячені річниці смерти Кобзаря, об'єднали українців Перемишля 21 березня 1912 року в Народному домі. Вони були влаштовані молоддю української гімназії Перемишля [41, Арк. 25], а наступні 8 березня 1913 року – в залі Руського інституту для дівчат – ученицями українського ліцею [41, Арк. 59-60]. Із нагоди 52 роко-

вин смерти Т. Шевченка у Перемишлі 11 березня 1913 року молодь перемишльської української гімназії організувала концерт, що отримав розголос у пресі [34].

Звичайно, найбільш урочистими в Перемишлі 1914 року були святкування 100-річчя з дня народження поета. Розпочалися вони організованим 7 березня молоддю української гімназії концертом у залі Народного дому [42, Арк. 14]. Наступний день урочистостей продовжили учениці українського ліцею [42, Арк. 110], які зібрані кошти передали на ювілейний стипендіальний фонд імені Тараса Шевченка, призначений для незаможних учениць. 9 березня в будинку чоловічої гімназії відкрито Шевченкове погруддя [29, 14].

На цьому святкуванні не завершилися, а продовжилися вже 24 березня 1914 року в залі Народного дому заходами всіх українських товариств Перемишля святковим концертом з нагоди сотих роковин уродин Т. Шевченка – за участі перемишльського Товариства “Боян” [19]. У цьому ж приміщенні 29 березня товариство українських робітників “Воля” також за участі “Бояна” організувало такий самий захід. Кошти з обох вечорів призначалися на стипендію ім. Т. Шевченка [42, Арк. 39].

Як повідомляла газета “Руслан” (від 26 березня 1914 року) Шевченкове свято збіглося з освяченням прапора товариства “Сокола”. Освячення проводив о. Мітрат Подолинський. Після кількох промов, в місті розпочався величавий і небувалий досі похід під проводом д-ра Б. Загайкевича. Півтора тисячі представників товариств “Сокіл” та “Січ” із прапорами, шкільна молодь та інтелігенція йшли



вулицями міста. Це був добре організований похід, який засвідчив зростання національної свідомості українців. Увечері відбувся концерт на честь Т. Шевченка [35].

Саме у цей час, як свідчить преса (від 3 червня 1914 р), було вирішено одну з вулиць міста назвати іменем Шевченка та відкрити пам'ятну дошку, однак в останню мить радник завідувачки ради Лянікевич відмовив у дозволі, мотивуючи тим, що "ся справа належить до компетенції міської ради" [36].

Перша світова війна змінила статус українського населення Перемишля. Події війни майже зупинили творчу діяльність українських товариств, проте були такі події та дати, яких українська громада не могла оминати. Це передусім роковини Т. Шевченка. Незважаючи на початок Першої світової війни місто й далі вшановувало пам'ять великого поета, зокрема у червні 1915 року молодь влаштувала концерт на його честь, запросивши спеціальних гостей: віцепрезидента Державної Ради Ю. Романчука, крайового шкільного інспектора І. Копача, директора місцевої школи Ф. Гінця, а також директора А. Алиськевича та радника суду Л. Левицького [26, 29-30]. Наступного 1916 року українська гімназія в Перемишлі вшановувала 55 роковини смерті Т. Шевченка – 23 березня [20].

6 квітня 1916 року в залі Народного дому Перемишля Товариство перемишльський "Боян" за участі всіх українських товариств відзначало шевченківські дні. Оркестр 9-го полку піхоти відіграв австрійський і німецький гимни, звучали пісні у виконанні чоловічого, жіночого і мішаного хорів. Увесь дохід

із цього концерту призначався для Українських Січових Стрільців та хворих жовнівів цісарсько-королевської армії в перемишльських шпиталях [43, Арк. 9], [21]. Упродовж року в залах Перемишля учнівська молодь організувала кілька вдалих концертів [Див.: 43, Арк. 10, 20-21.]. І в наступні роки війни освітні товариства намагалися відродити та підтримати національну самосвідомість, проводячи шевченківські святкування, підтримуючи поезією та музикою національний дух. Вечори відбувалися в залі Народного дому, в українському ліцеї, в Інституті для дівчат. Практично в усіх концертах, які організувала українська молодь, виступали учні та викладачі навчальних закладів [Див.: 43, Арк. 29, 42, 44, 66, 70-71]. Під час польсько-української війни 1919 р. польська влада Перемишля не дозволила влаштувати щорічних святкувань.

Як бачимо, усі заходи зі святкування Шевченкових вечорів організувала самотужки громада міста. Найбільше до цього процесу долучалася молодь, яка навчалася в українських освітніх закладах Перемишля. Із власної ініціативи вони влаштовували музичні вечори, на яких звучали твори не лише Шевченка, але й вітчизняних і європейських авторів. Користь від таких вечорів була значною, адже вони відігравали важливу виховну роль у формуванні духовності та належності до української культури. Талановиті діти, демонструючи свої вміння, залучалися до процесу національного самоствердження українців Галичини, який проходив на зламі XIX-XX ст.

## Bibliography and Notes

1. Грицак Євген, *Початки культу Тараса Шевченка в Перемишлі*, [у:] *Idem, Вибрані українознавчі праці*, Перемишль 2002, с. 327-335.

2. Грицак П., *Спогади, листування, публіцистика*, [у:] "Перемиська бібліотека" Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі, Том Х, Перемишль 2006, с. 316.

3. "Діло" 1895, Ч. 49, Львів, с. 2.

4. "Діло" 1900, Ч. 51, с. 3.

5. "Діло" 1900, Ч. 61-62, с. 4.

6. "Діло" 1900, Ч. 71, с. 2.

7. "Діло" 1900, Ч. 82, с. 2.

8. "Діло" 1901, Ч. 41, с. 3.

9. "Діло" 1901, Ч. 52, с. 3.

10. "Діло" 1901, Ч. 57, с. 2.

11. "Діло" 1901, Ч. 58, с. 2.

12. "Діло" 1901, Ч. 73, с. 3.

13. "Діло" 1902, Ч. 73, с. 3.

14. "Діло" 1902, Ч. 102, с. 3.

15. "Діло" 1907, Ч. 74, с. 3.

16. "Діло" 1908, Ч. 61, с. 3.

17. "Діло" 1908, Ч. 76, с. 3.

18. "Діло" 1910, Ч. 69, с. 4.

19. "Діло" 1914, Ч. 63, с. 6.

20. "Діло" 1916, Ч. 110, с. 2.

21. "Діло" 1916, Ч. 88, с. 3.

22. Загайкевич Богдан, *Культ Шевченка в Галичині до Першої світової війни*, [у:] *Тарас Шевченко. Збірник доповідей світового конгресу української вільної науки для вшанування сторіччя смерті патрона НТШ / Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка / Ред. В. Стецюк, Б. Кравців, Нью-Йорк-Париж-Торонто: Накладом Наукового товариства ім. Шевченка в ЗДА 1962, с. 253-262.*

23. *Звіт дирекції ліцея руского інститута для дівчат в Перемишлі з правами державних шкіл за рік шкільний 1908/1909*, Перемишль 1909.

24. *Звіт дирекції ц. к. гімназії з руским викладовим язиком в Перемишлі за рік шкільний 1910/1911. – Перемишль, 1911.*

25. *Звіт дирекції Цісарсько королівської гімназії з рускою викладовою мовою*

*в Перемишлі за шкільний рік 1912/1913, Перемишль 1913.*

26. *Звіт управи гімназійних наукових курсів з українською викладовою мовою у Відні, III., ул. Радецького, ч. 2, за шкільний рік 1914/1915*, Відень 1915, с. 29-30.

27. "Мета", Львів 15.03.1865, № 3, с. 81.

28. Петрикевич В., *Історія культу Шевченка серед гімназійної молодіжи*, [у:] *Звіт Дирекції ц. к. гімназії з рускою викладовою мовою в Перемишлі за шк. рік 1913/1914*, Перемишль, с. 5-68.

29. Пилипович Володимир, *Культ Шевченка у Перемишлі*, "Перемиські дзвони", Перемишль 1992, №3 (березень), с. 12-15.

30. "Руслан", Львів 1910, Ч. 48, с. 3.

31. "Руслан", Львів 1910, Ч. 49, с. 3.

32. "Руслан", Львів 1910, Ч. 55, с. 3.

33. "Руслан", Львів 1911, Ч. 61, с. 3.

34. "Руслан", Львів 1913, Ч. 59, с. 2.

35. "Руслан", Львів 1914, Ч. 115, с. 2.

36. "Руслан", Львів 1914, Ч. 121, с. 3.

37. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 129, Арк. 46, 90, 125.*

38. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 130, Арк. 9-10, 37, 65, 80-81.*

39. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 131, Арк. 3, 17.*

40. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 132, Арк. 16-17, 36-38.*

41. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 133, Арк. 25, 59-60.*

42. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 134, Арк. 14, 39, 110.*

43. *Центральний державний історичний архів України у Львові, Ф. 309: Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів, Оп. 1, Спр. 135, Арк. 9, 10, 20-21, 29, 42, 44, 66, 70-71.*

Roman Tarnavskiy

**ADAM FISCHER'S HABILITATION AT LVIV UNIVERSITY:  
BACKGROUND, COURSE, RESULTS**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Роман Тарнавський

**ГАБІЛІТАЦІЯ АДАМА ФІШЕРА У ЛЬВІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ:  
ПЕРЕДУМОВИ, ПЕРЕБІГ, РЕЗУЛЬТАТИ**

*Abstract:* Considerable attention is given to the formation of scholar's ideology. On the basis of scholar's archive documents there was an attempt to characterize his biography (up to 1924) with the accent on habilitation of receiving the right to teach at Lviv University. A. Fischer's habilitation reasons, procedure and results are been analyzed here. The role of Yan Chekanovsky's as a chairman of the department of ethnology and anthropology at nominating A. Fischer an associate professor of the department previously mentioned is commented. It is demonstrated how A. Fischer's habilitation impacts the development of Slavonic ethnology at Lviv University. This article describes A. Fischer's pedagogic activities during 1921–1924, up to the formation of an independent department of ethnology headed by A. Fischer.

*Keywords:* ethnology, Lviv University, habilitation, Adam Fischer, associate professor, ethnography, folklore

Постать Адама Фішера є надзвичайно відомою серед слов'янських народознавців, зокрема польських та українських. Більшість досліджень з традиційної культури слов'янських етносів не обходиться без використання його праць. Науковий доробок ученого був і нині є об'єктом дослідження багатьох учених, зокрема, польського етнолога Юзефа Гаєка, що був учнем А. Фішера, сучасного українського народознавця Романа Кирчіва [3]. Попри це, у життєписі А. Фішера й досі є багато невисвітлених моментів і неточностей (найбільше це стосує-

ся періоду до 1924 р., тобто до часу, коли А. Фішер очолив у Львівському університеті Катедру етнології та Етнологічний інститут).

Метою нашої статті на основі архівних документів Адама Фішера докладно охарактеризувати його становлення як етнолога, з акцентом на габілітації й педагогічній діяльності на Катедрі антропології та етнології Львівського університету.

Упродовж 1910–1912 років у Львівському університеті існувала Катедра етнології під керівництвом відомого польського етнолога та мовознавця, професора Станіслава

Цішевського [6]. Проте, зважаючи на конфлікт С. Цішевського з керівництвом університету, воно ще наприкінці 1911 року зверталось до на той час уже знаного антрополога та етнографа Яна Чекановського з пропозицією очолити Катедру етнології замість Станіслава Цішевського. Проте, зайнятий роботою над другим томом своєї праці *Дослідження у межиріччі Нілута Конго (Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet)*, учений відмовився. Він дав свою згоду лише в 1913 році, після чого його життя до літа 1941 року було тісно пов'язане з Львівським університетом [5].

У 1913 році Ян Чекановський очолив у Львівському університеті Катедру антропології та етнології, а також Антропологічно-етнологічний інститут. Упродовж 1913–1921 років він був єдиним викладачем катедри, відповідаючи за читання лекційних курсів і проведення практичних занять для студентів такого навчального відділення Філософського факультету, як “Антропологія та етнологія”. Їхня тематика у цей час полягала, насамперед, у питаннях загальної антропології, з 1917 р. – ще й антропології поляків. Ян Чекановський читав курси *Антропологія, Вступ до антропології, Загальна антропологія, Біологічно-антропологічні питання, Вступ до антропології Польщі*, а також керував антропологічним лабораторіюмом та антропологічними (антропологічно-статистичними) семінарами (згодом ще й біометричними вправами), на яких студенти практикувалися в опрацюванні антропологічних матеріалів. Щодо викладання етнології у межах Катедри антропології та етнології, то до по-

чатку 1920-х років воно обмежувалося лекційними курсами Яна Чекановського, які впродовж 1913–1917 років стосувалися проблем загальної етнології, насамперед, етнографії Африки (*Етнографія, Етнографія Океанії, Етнографія Африки, Антропологія та етнографія Африки, Етнологія та етнографія Африки*), адже Я. Чекановський спеціалізувався на цій тематиці як польовий етнограф. Натомість з 1917/1918 навчального року вчений розпочав читати курси *Вступ до антропології та етнографії Польщі, Вступ до етнографії Польщі* [7, 19], [8, 19], [9, 19], [10, 20], [11, 18], [12, 20], [13, 19], [14, 20], [15, 20], [16, 21], [23, 17], [24, 18], [25, 18].

Зважаючи на велике педагогічне навантаження, яке певною мірою ставало на заваді його науковій діяльності, Ян Чекановський планував розширити Катедру антропології та етнології, залучивши до роботи доцента, який би спеціалізувався саме на етнологічних дисциплінах. Головною кандидатурою на цю посаду був Адам Фішер.

Адам Роберт Фішер народився 7 червня 1889 р. у Перемишлі в родині Альфреда Фішера та Анни з дому Жураковських. У 1899 р. він закінчив польськомовну Львівську народну школу св. Ельжбети, після чого навчався у польській Третій гімназії імені Стефана Баторія у Львові. Закінчивши вісім класів цього навчального закладу, Адам склав необхідні іспити. Зважаючи на їхні добрі результати (наука релігії – “відмінно”, латинська мова – “добре”, грецька мова – “добре”, польська мова – “відмінно”, німецька мова – “відмінно”, географія та загальна

історія – “відмінно”, математика – “відмінно”, фізика – “відмінно”, натуральна історія – “відмінно”, філософська пропедевтика – “відмінно”), 27 травня 1907 р. А. Фішер отримав атестат зрілості (тобто склав матуру) з відзнакою, що дало йому право запису на навчання в університеті [2, 16–17].

Для університетських студій майбутній учений обрав Філософський факультет Львівського університету, на якому навчався з 1 жовтня 1907 р. по 30 червня 1912 р. Тут він слухав лекції таких професорів, як Ян Болоз-Антоневич, Вільгельм Брухнальський, Станіслав Цішевський, Броніслав Дембінський, Юзеф Калленбах, Ян Каспрович, Броніслав Кручкевич, Ян Лукасевич, Едвард Порембович, Казімеж Твардовський, Мсціслав Вартенберг, Ріхард Марія Вернер, Йозеф Шатц, а також відвідував практичні заняття, якими вони керували, зокрема, етнографічний конверсаторіум під керівництвом С. Цішевського [2, 8], [17].

Етнологією А. Фішер зацікавився саме у Львівському університеті. Однак через те, що професор тодішньої катедри етнології С. Цішевський, через конфлікт з керівництвом університету та поганий стан здоров'я, не проводив систематичних занять, він змушений був займатися дотичними до етнології темами на семінарі Е. Порембовича. Тут, досліджуючи, насамперед, давню романську літературу, А. Фішер написав низку розвідок, за його словами, “з ділянки порівняльного фольклору”. А в 1912 р., на підставі роботи Хуан Руїс, *protoіерей Іму* (*Juan Ruiz et Arcipreste de Hita*), при-

свяченій життю та творчості відомого еспанського поета та священика XIV віку, він отримав у Львівському університеті ступінь доктора філософії (DPh) з романської філології та історії мистецтва (промотор Е. Порембович) [2, 4].

Ще на початку XX ст. А. Фішер став працівником Національного інституту імені Оссолінських у Львові, де впродовж багатьох років по чергово обіймав посади стипендиста (1908–1910), асистента (1910–1916), скриптора (1916–1920) та віце-кустоша (1920–1921; за іншими даними – до 1924 р.). З вересня по листопад 1920 р. майбутній учений перервав свою роботу в цій установі на час служби у польському війську [1, 1 зв, 36–37], [2, 25–27]. Згодом, у 1927 р. А. Фішер опублікував працю *Національний інститут імені Оссолінських. Нарис історії* (*Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Zarys dziejów*) [19], де описав виникнення, діяльність та роль цієї наукової установи.

Ще будучи працівником Національного інституту імені Оссолінських у Львові, в 1916 р. А. Фішер одружився на Ользі Яніні Козак; 1917 р. у сім'ї Фішерів народився син Владислав [1, 41].

Щодо початку наукової діяльності Адама Фішера у галузі етнології, то з 1909 р. він опублікував низку розвідок народознавчого спрямування (за його словами, “з етнології”), що отримали схвальні відгуки у британських (*Folklore*, 1911), німецьких (*Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 1911) та чеських (*Český lid. Národopisný Věstník Československý*, 1911) народознавчих журналах, у тому числі, від відомого польсько-

го мовознавця та історика культури Александра Брюкнера. Важливою подією у житті А. Фішера як етнолог-початківця стало те, що 1910 р. він отримав посаду секретаря Народознавчого товариства у Львові та редактора його друкованого органу – журналу *Lud* [2, 26–26 зв.].

З метою наукового стажування та вивчення закордонних етнологічних матеріалів, упродовж 1908–1911 років А. Фішер перебував у Відні, Празі, Будапешті, Римі та Берліні. В 1913 р. він отримав стипендію австрійського Міністерства освіти для подальших етнологічних студій, що дало йому змогу з 16 квітня по 15 серпня 1913 р. навчатися за спеціальністю “Етнологія та етнографія” на філософському факультеті Берлінського університету імені Фрідріха Вільгельма. Тут Адам Фішер слухав лекції відомого релігієзнавця та сінолога Яна Якоба де Гроота з етнографії китайців, А. Брюкнера зі слов’янської діалектології та провідного тодішнього австрійського антрополога, етнографа та археолога, знавця народів Африки та Океанії Фелікса фон Люшана зі спеціальної антропології (фізичної, психологічної, соціальної). Також А. Фішер відвідував семінар (тема “Антропологія литовців”) і лекції зі загальної етнології, які Ф. фон Люшан проводив у Торгівельній Академії Берліна. Загалом, упродовж наступних років (до 1924 р.), А. Фішер навчався у багатьох музейних і наукових інституціях Західної Європи, здобувши ґрунтовну етнологічну освіту [1, 3, 13–16], [2, 26 зв.].

З ранніх праць А. Фішера варто назвати, насамперед, невеликі розвідки з історії етнологічної

науки (Зигмунт Глогер (*Zygmunt Gloger*, Lwów, 1910), Ігнаци Любич-Червінський. *У соту річницю першої етнографічної монографії* (*Ignacy Lubicz Czerwiński. W setną rocznicę pierwszej monografii etnograficznej*, Lwów, 1911), Крашевський як етнограф (*Kraszewski jako etnograf*, Lwów, 1912), Гуро Коллонтай, перший методик польської етнографії (*Hugo Kołłataj, pierwszy metodyk etnografii polskiej*, Lwów, 1912), Оскар Кольберг (*Oskar Kolberg*, Warszawa, 1914)), фольклору (*Переміни переказу про Дон Жуана у загальній літературі* (*Przemiany podania o Don Juanie w literaturze powszechej*, Lwów, 1909), *Народний пісенник Порембовича* (*Ludowy piosennik Porębowicza*, Lwów, 1909), *Мотив відквітаючої гілки* (*Wątek odkwitającej gałęzi*, Lwów, 1909) та *Про мотив відквітаючої гілки* (*Do wątku odkwitającej gałęzi*, Lwów, 1910), *Казка про Кракуса* (*Baśń o Krakusie*, Lwów, 1910)) та ін.

За словами професорів Львівського університету, сучасників А. Фішера, його наукові праці народознавчої тематики можна розділити на дві групи – до наукового стажування у Берліні та після нього. З праць першої групи, до розвідки *Польські народні вистави* (*Polskie widowiska ludowe*, Lwów, 1916), видно, що їх писав “вихованець романістичного семінару”, який основну увагу зосереджував на фольклорі, недооцінюючи географічні та історичні аспекти явищ. Така позиція найчіткіше проявилася у розвідці *Ex oriente lux? Про східне походження народних мотивів* (*Ex oriente lux? O wschodnim pochodzeniu motywów ludowych*. Warszawa, 1914). Згодом, уже на основі габілітаційної роботи

про поховальні звичаї поляків, А. Фішера можна вважати прибічником культурно-історичної наукової школи. Ця зміна наукового світогляду відбулася як під впливом знань, почерпнутих у Берліні, так і завдяки подальшому самовдосконаленню А. Фішера як ученого-етнолога. Для більшості його праць 1920–1930-х років, присвячених народній культурі, притаманна вже порівняльно-типологічна методика (порівняння етнографічних явищ досліджуваного народу зі схожими елементами культури інших народів) [2, 9–10], [3, 562–563].

У 1916 році молодого народознавця обрали членом Берлінського антропологічного товариства, згодом, у 1920 р. – членом Фізіографічної комісії Варшавського наукового товариства та Історико-філософського відділення Наукового товариства у Львові, а з 1921 р. – Антропологічної комісії Польської академії наук у Кракові. Це стало свідченням визнання Адама Фішера у тодішніх наукових колах як перспективного вченого (на 1925 р. він мав уже близько 70 друкованих праць, серед яких були невеликі за обсягом брошури, статті, повідомлення та рецензії) й надихнуло його на спробу здобути право викладання етнологічних дисциплін у вищих навчальних закладах Другої Речі Посполитої, зокрема в Університеті Яна Казимира у Львові [2, 9, 14, 18–20].

Я. Чекановський був добре знайомий з А. Фішером завдяки Народознавчому товариству у Львові. Саме ці вчені в 1916 р. спільними силами відновили активну наукову діяльність товариства, яке з 1911 р.

перебувало у стагнації. Через нестачу коштів у 1913 р. Народознавче товариство у Львові певний час навіть локалізувалося у помешканні А. Фішера. Наприкінці 1913 р. бібліотеку та збірки товариства перенесли до Антропологічно-етнологічного інституту Львівського університету. Згодом, 30 червня 1917 р. на XVII загальній нараді Народознавчого товариства у Львові обрали його нове керівництво: президент Вільгельм Брухнальський (професор польської філології Львівського університету), віце-президент Ян Чекановський та секретар Адам Фішер. У 1919 р. Народознавче товариство у Львові стало членом Асоціації польських наукових товариств у Львові, а з 1921 р. друкований орган товариства *Lud* (його продовжував редагувати А. Фішер) став вважатися офіційним органом Польського етнологічного товариства (щоправда, його й надалі видавало Народознавче товариство у Львові) [22].

Клопотання щодо своєї габілітації з етнології, завдяки сприянню Я. Чекановського, А. Фішер розпочав 11 лютого 1921 р. Уже 6 квітня, за поданням Я. Чекановського, рада Філософського факультету Львівського університету відкритим голосуванням одноголосно ухвалила допустити А. Фішера до габілітації й обрала для цієї справи комісію у складі професорів Я. Чекановського, В. Брухнальського, Е. Порембовича, філологів-полоністів Анджея Гавронського та Генрика Улашина, історика Яна Птасьніка. Вони мали розглянути необхідні документи: метрику про хрещення, копію атестату зрілості, копію докторського диплому, автобіографію, свідоцтво

про навчання за кордоном – залікову книжку з Берлінського університету та свідоцтво про роботу на семінарі професора Ф. фон Люшана, список найважливіших праць А. Фішера, виданих окремими книжками чи опублікованих у часописах, програму майбутніх лекцій і досліджень з етнології та наукові розвідки, подані А. Фішером, зокрема його габілітаційну роботу *Поховальні звичаї польського народу. Етнологічна монографія (Zwyczajy pogrzebowe ludu polskiego. Monografia etnologiczna)* [2, 6, 15–15 зв.], [21]. У ній дослідник комплексно проаналізував поховальну обрядовість поляків: розглянув народні уявлення про смерть, у тому числі, пов'язані з демонологією; навів прикмети, за якими можна передбачити смерть; проаналізував уявлення про померлих, час і способи винесення тіла покійного з будинку і пов'язані з цим звичаї та обряди; роль вогню, води та так званої “жертви” в поховальній обрядовості, етап власне поховання, оплакування померлого, специфіку поховання померлих неприродною смертю та інше. Особливу увагу А. Фішер звернув на пошанування померлих, свята на їхню честь [21].

Оцінка експертної комісії щодо габілітаційної роботи А. Фішера була високою. Рецензенти наголошували на тому позитивному моменті, що він зробив не лише етнографічний опис досліджуваного явища (поширений у багатьох тодішніх наукових розвідках), а й вдався до порівняння поховальної обрядовості поляків з подібними звичаями та обрядами, поширеними на теренах проживання інших слов'янських етносів (насамперед українців), а також балтів,

германців і кельтів [2, 9–10]. Згодом, у 1930 р., відомий український фольклорист і етномузикознавець Філярет Колесса в своєму дослідженні *Вірвання про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядовості* писав про згадану працю А. Фішера таке: “Автор уперше зібрав у повну цілість польські похоронні обряди, які порівнює з такими ж обрядами інших, передусім слов'янських народів, а при тім подає доволі широкий огляд (повноти не можна тут вимагати) і групування українських похоронних обрядів, що може послужити вихідною точкою для спеціальної студії в сьому напрямі” [4, 9–10]. Наголосимо, що проблематику поминальної обрядовості, зокрема зі залученням українського етнографічного матеріалу, А. Фішер заторкнув й у своїй пізнішій праці *Свято померлих (Święto umarłych)* [18].

На основі аналізу праці *Поховальні звичаї польського народу* експертна комісія випрацювала подання допустити А. Фішера до габілітаційної дискусії, яке винесла на розгляд ради Філософського факультету 13 липня 1921 р. (засідання тривало з 17<sup>30</sup> до 18<sup>30</sup>). Члени ради одноголосно схвалили його й на цьому ж засіданні відбулася габілітаційна дискусія А. Фішера. Я. Чекановський запитав його про розвиток наукових методів в етнології, етнографічні провінції Океанії та Африки, мовну класифікацію народів Океанії та Індонезії, а також про польські дослідження з ділянки історії народної культури. Наступним узяв слово В. Брухнальський, якого цікавила інформація про культ померлих, польський фольклор і його



зв'язки з іншими ділянками народознавства. Е. Порембович, а також музиколог Адольф Хибінський запитали А. Фішера про ареалогію народних пісень, їхні мелодії та тексти. Після обговорення Я. Чекановський виніс на розгляд ради факультету питання про затвердження габілітаційної дискусії А. Фішера як такої, що відбулася, й допущення вченого до виголошення у суботу 16 липня о 12 годині габілітаційної лекції на тему *Етнологія та її зв'язок зі суміжними науками (Etnologja i jej stosunek do nauk pokrewnych)*. Ці пропозиції Я. Чекановського були одногосно ухвалені [2, 11–12 зв.].

16 липня 1921 р. о 12 годині 15 хвилин розпочалося засідання Ради Філософського факультету Львівського університету, на якому А. Фішер виголосив свою габілітаційну лекцію *Етнологія та її зв'язок зі суміжними науками*. Її зміст можна відтворити на основі статті А. Фішера *Значення етнології для інших наук (Znaczenie etnologji dla innych nauk)*. У ній учений розглянув історію виокремлення етнології як окремої наукової дисципліни, проаналізував такі терміни, як “раса”, “народ” і “культура”, зупинився на різниці між термінами “етнологія” та “етнографія”, охарактеризував відношення етнології до фольклору та народознавства, історії культури, інших гуманітарних наук, зокрема до історії (в тому числі, таких її напрямів, як історія заселення, первісна історія, історія релігії, історії літератури та мистецтва), сходознавства, мовознавства, класичної філології, соціології, юриспруденції, етнічної психології, а також відношення етнографії до географії та країнознавства [20].

Після виголошення А. Фішером габілітаційної лекції слово взяв Я. Чекановський, який зазначив, що прочитана лекція відповідає усім вимогам габілітаційних лекцій. Він виніс на розгляд ради пропозицію надати А. Фішеру право викладання етнології та звання доцента етнології Львівського університету, а також звернутися до академічного сенату з проханням прийняти цю ухвалу й надіслати її Міністру віровизнань та освіти для затвердження. Пропозицію Я. Чекановського прийняли та одногосно схвалили. Декан факультету – геолог професор Зигмунт Вейберг привітав А. Фішера та о 13 годині закрав засідання ради [2, 11 зв.].

Хоча Міністерство віровизнань та освіти Другої Речі Посполитої затвердило габілітацію А. Фішера 12 жовтня 1921 р., доцентом Катедри антропології та етнології Львівського університету він вважався вже з 23 вересня 1921 р. (по 14 травня 1924 р., коли був номінований надзвичайним професором, що означало створення у Львівському університеті окремої Катедри етнології) [1, 7], [2, 32]. До обов'язків А. Фішера належало читання лекцій з етнології та етнографії слов'янських етносів, а також проведення для студентів етнологічних семінаріїв (практичних занять), які він власне й започаткував. Тематика лекційних курсів А. Фішера на початку 1920-х років була такою: *Культура польського народу на тлі культури сусідніх народів, Казки польського народу, Слов'янська демонологія, Календарні звичаї польського народу* тощо. Натомість Я. Чекановський, як уже зазначалося, крім курсу *Загальної антро-*

пологиї, повернувся у своїх лекціях до загальноетнологічної тематики (*Вступ до етнографії Африки, Етнічна антропологія, Етнічна антропологія (Азія та Європа)*), розпочав разом з старшим асистентом Броніславом Росінським (посів цю посаду в 1921 р.) проведення краніологічних та антропометричних вправ і практичних вправ в антропологічній робітні, об'єднаних з антропологічним семінаром, а також читання курсів *Вступ до біометрії з вправами та Вступ до антропометрії* [26, 27], [27, 22], [28, 3], [29, 23–24].

На основі викладеного матеріалу можна стверджувати, що на керіваній Ян Чекановським Катедри антропології та етнології Львівського університету до 1921 р. тематика етнологічних дисциплін полягала, насамперед, у проблемах загальної етнології, й лише згодом до неї долучили етнографію Польщі (включно з етнографією населення Західної України). Розуміючи важливість розвитку слов'янської етнографії Ян Чекановський прагнув до розширення катедри введенням посади викладача-етнолога. Саме завдяки старанням цього професора, доцентом Катедри став Адам Фішер, становлення якого як етнолога відбулося, насамперед, завдяки сприятливому науковому середовищу Львова (існуванню Народознавчого товариства у Львові) та закордонним стажуванням у провідних народознавчих центрах Європи, зокрема, у Берліні. З приходом на Катедру антропології та етнології Львівського університету Адама Фішера, одним з провідних напрямів етнологічної науки в університеті стала слов'янська етнографія.

## Bibliography and Notes

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 194 (*Особова справа професора Адама Фішера*), 82 арк.
2. Державний архів Львівської області, Ф. 26, Оп. 5, Спр. 1956 (*Особова справа професора Адама Фішера*), 167 арк.
3. Кирчів Роман, *Українська тема в народознавчій парадигмі Адама Фішера*, "Народознавчі зошити" 2011, № 4, с. 561–575.
4. Колесса Філарет. *Вірвання про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядовості* / Післямова К. Колесси, [в:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Львів 2001, Т. ССXLII: *Праці Секції етнографії і фольклористики*, с. 7–86.
5. Тарнавський Роман, *Антропології кафедра*, [в:] *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка: У 2 томах*, Т. I: А–К, / Голова Видавничої ради І. Вакарчук, Львів: Львівський Національний Університет імені Івана Франка 2011, с. 147–148.
6. Тарнавський Роман, *Станіслав Цішевський: життєпис, наукові праці та педагогічна діяльність*, "Народознавчі зошити" 2013, № 2, с. 279–288.
7. С. К. *Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowym 1913/14*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1913, 49 s.
8. С. К. *Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu letnim 1913/14*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1914, 50 s.
9. С. К. *Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowym 1914/15*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 51 s.
10. С. К. *Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów*

w półroczu zimowiem 1915/16, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 50 s.

11. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu letniem 1915/1916, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1916, 22 s.

12. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowiem 1916/17, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1916, 26 s.

13. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu letniem 1916/1917, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1917, 25 s.

14. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowiem 1917/18, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1917, 25 s.

15. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu letniem 1917/1918, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1918, 26 s.

16. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowiem 1918/1919, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1918, 26 s.

17. Fischer Adam Robert. *Index Lektionum* [y:] Фонду Музею Львівського національного університету імені Івана Франка, 34 арк.

18. Fischer Adam, *Święto umarłych*, Lwów: Muzeum im. Dzieduszyckich 1923, 75 s.

19. Fischer Adam, *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Zarys dziejów*, Lwów: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1927, 96 s.

20. Fischer Adam, *Znaczenie etnologii dla innych nauk*, [w:] *Lud*: Organ Polskiego

towarzystwa etnologicznego, wydawany przez Polskie towarzystwo ludoznawcze we Lwowie, Serja II, Rok 1922, T. XXI, s. 81–92.

21. Fischer Adam, *Zwyczaje pogrzebowe ludu Polskiego. Monografia etnologiczna*, Lwów: Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1921, 439 s.

22. *Historia Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego*, Web. 25.06.2013. <[http://www.ptl.info.pl/?page\\_id=102](http://www.ptl.info.pl/?page_id=102)>.

23. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w półroczu zimowiem roku akademickiego 1919/20*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1919, 24 s.

24. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w półroczu letnim (3-cim trimestrze) 1919/1920*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1920, 23 s.

25. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w 1 i 2 trzymestrze roku akademickiego 1920/1921*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1920, 24 s.

26. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w trzymestrze I–II roku szkolnego 1921–1922*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1921, 32 s.

27. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w 3 trzymestrze roku akademickiego 1921–1922*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1922, 28 s.

28. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w I i II trzymestrze roku akademickiego 1922–1923*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1922, 36 s.

29. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Program wykładów w III trzymestrze roku akademickiego 1922–1923*, Lwów: Związkowa drukarnia we Lwowie 1923, 35 s.

**Maryana Starosta**

**THE FIRST EXPEDITION OF THE FOLK AND ETHNOGRAPHY  
DEPARTMENT OF IVAN FRANKO LVIV STATE UNIVERSITY**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Мар'яна Староста**

**ПЕРША ЕКСПЕДИЦІЯ КАФЕДРИ ФОЛЬКЛОРУ Й ЕТНОГРАФІЇ  
ЛЬВІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* In the article, on the base of archives and published sources, the preparation, course and the results of the first ethno-folk expedition under the leadership of the folk and ethnography department of Lviv State University named after Ivan Franko is analyzed. It took place in Volyn in July, 1940. The participants of the expedition were the members of the department: Yaryna Nestiuk, Henryk Perls, Kalistrat Dobrianskyi, and the student of the Polytechnical Institute – S. Hornytskyi. During the expedition 11 Volyn settlements were investigated. As a result, a lot of folk materials were collected. Among them approximately 30 ethnographical materials, 120 drawings, 70 photographs were contributed to the Museum of Ethnography that functioned at the above mentioned department.

*Keywords:* the folk and ethnography department, the ethno-folk expedition, Volyn, Yaryna Nestiuk, Adam Fischer

Одним із засадничих завдань створеної у жовтні 1939 року Катедри фольклору й етнографії Львівського державного університету імені Івана Франка було проведення фольклористично-етнографічних експедиційних досліджень. Такі збирацькі поїздки були вкрай необхідними для утвердження катедри як серйозної навчально-наукової інституції. Тож уже незадовго після її створення у липні 1940 року була споряджена і перша польова мандрівка. Тереном для дослідження обрали Волинь.

Втім, незважаючи на таку важливу подію у історії становлення та

розбудови кафедри, й досі нема спеціальних досліджень цієї теми. У науковій літературі можна віднайти лише окремі згадки про цю поїздку – вкажемо на статті Василя Івашківа та Руслана Марківа *Біля витоків української фольклористики у Львівському університеті* [8] та Романа Тарнавського *Формування колективу кафедри фольклору й етнографії Львівського університету під керівництвом Філарета Колесси* [15]. Джерельною базою пропонованого дослідження стали рукописні матеріали, які зберігаються у Львівських архівах, зокрема архіві

Львівського національного університету імені Івана Франка, Державному архіві Львівської області та Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові.

Наприкінці XIX та в першій половині XX ст. нерідко організували та проводили наукові експедиції для вивчення фольклору й етнографії окремих регіонів України, а також збору експонатів для музейних етнографічних колекцій. Тому на середину XX століття було вироблено певні правила та засади проведення таких поїздок.

Завідував Катедрою фольклору й етнографії з дня її відкриття відомий фольклорист, етнограф, композитор і літературознавець академік Філарет Колесса. У час підготовки до експедиції він захворів і його обов'язки тимчасово виконував професор Адам Фішер, який безпосередньо займався й питаннями організації цієї збирацької мандрівки. На той час А. Фішер уже був знаним етнографом і фольклористом, багаторічним дослідником слов'янської, насамперед польської, традиційної культури, секретарем і довголітнім членом "Towarzystwa Ludoznawczego". А. Фішер з 1921 року займав посаду доцента Катедри етнології філософського факультету Львівського університету, а з 1 вересня 1934 по 31 серпня 1935 року був призначений деканом Філософського факультету цього ж університету [8, 20]. З відкриттям Катедри фольклору й етнографії А. Фішера запросили на посаду професора новоствореної катедри і вже у першому семестрі (з 1 жовтня по 15 січня 1939 року) він викладав такі дисципліни, як етнографія Європи, етнографічні лекції й семінари, а в другому – (з 15 січня по 1 черв-

ня 1940 року) ще й польський, французький та німецький фольклор [5, 5].

А. Фішер хоч і мав фольклористичні зацікавлення, та на кафедрі радше завідував тим відтинком її діяльності, який був пов'язаний з етнографічними дослідженнями. Тож не випадково саме йому за ініціативи його катедральних колег і за наказом ректора було доручено створити при Катедрі фольклору й етнографії Етнографічний музей (на базі колишнього Етнографічного музею при Етнологічному інституті) та Архів для зберігання рукописних матеріалів, експонатів прикладного та декоративного мистецтва, у тому числі й багатої іконографічної збірки [5, 1]. Така структура при Катедрі фольклору й етнографії, на думку, А. Фішера, була дуже доречною, оскільки експонати мали б служити "до науково-дослідної та педагогічно-навчальної роботи кафедри. Ясно, що поглядне пояснення при допомозі оригінального експонату полегшує й покращує присвоєння студентом знання, які він зараз одержує на лекції" [5, 5].

Очевидно, саме А. Фішер і визначив ті основні завдання, які мала вирішити запланована експедиція. Оскільки це була новостворена кафедра, її працівників цікавило формування належної навчальної бази для студентів, а тому й необхідно було поповнити катедральний музей новими експонатами. З цього приводу А. Фішер писав, що навчання необхідно проводити "в такому напрямку, щоб студентів зацікавити фольклором й етнографією й усамнитися їх з дослідно-наукової роботи в цій ділянці" [5, 2]. Окрім викладацької роботи, члени катедри працювали над різними науковими темами, тому участь у такій

збирацькій поїздки давала їм багатий польовий джерельний матеріал і для власних студій.

До експедиції ретельно готувалися. Як було заведено в подібних наукових інституціях, напередодні відбулося обговорення організації та проведення поїздки. На трьох засіданнях кафедри: 16 травня, 24 травня та 3 липня 1940 року було визначено маршрут поїздки, продумано плян праці в терені, врешті визначено і основну мету подорожі: “Наукові досліді з ділянки етнографії й фольклору Волині та збирання зразків для Етнографічного музею Львівського Державного університету” [11, 1]. Проводив засідання та керував підготовкою до експедиції А. Фішер, а всі рішення візував Ф. Колесса [11, 2].

До складу експедиційної групи входили асистент кафедри Ярина Нестюк, старший лаборант Генрик (Генах) Перльс, викладач Калістрат Добрянський та студент Політехнічного інституту С. Горницький [11, 1]. Усі вони були вихованцями проф. А. Фішера, писали магістерські роботи ще на Катедрі етнології Львівського університету.

На посаду асистента кафедри фольклору й етнографії Ярина Нестюк була призначена у січні 1940 року, а за сумісництвом вона була й науковим співробітником Етнографічного музею при кафедрі (1939–1941) [2, 11]. Викладач розробляла тему *Етнографічна бібліографія західних областей України від 1919 до 1939 року* (згодом відома під назвою *Бібліографія фольклору та етнографії західних областей України від 1916 до 1939 року*), а також працювала над розвідками *Культ дерева у слов'ян, Етнографічні досліді на Волині та Народна ветери-*

*нарія (годівля та терапія)* [1, 2]. Серед її зацікавлень було й вивчення традиційної культури Волині.

Одночасно з Я. Нестюк, у січні 1940 року посаду лаборанта кафедри зайняв Г. Перльс. Дослідника цікавили питання, здебільшого пов'язані із польською літературою та фольклором. Серед його праць – *Культура давньої Польщі у повістях Адама Креховецького, 3 досліджень фольклору в польській літературі та Вуж у віруваннях польського народу* [8, 21]. Працюючи старшим лаборантом на Катедрі фольклору й етнографії, він прибирав матеріали для дослідження *Звірята в народних віруваннях* [5, 3].

Учнем А. Фішера, як сказано вище, був і Калістрат Добрянський, який на той час уже мав певні дослідницькі здобутки. Він був членом “Towarzystwa Ludoznawczego” у Львові. Ще у студентські роки К. Добрянський друкувався на сторінках наукового видання товариства “Lud”, яке у 1912-1939 роках редагував А. Фішер [9, 320]. Викладаючи в університеті, К. Добрянський одночасно виконував обов'язки наукового секретаря і бібліотекаря Львівського відділу Інституту українського фольклору Академії Наук УРСР, а з грудня 1940 року працював у секторі фондів цього ж інституту [13, 4].

Що стосується студента Політехнічного інституту С. Горницького, то ні його повного імені, ні мети його експедиційної поїздки з'ясувати не вдалося. Можна лише припускати, що він брав участь у експедиції як збирач-аматор або допомагав у вирішенні різних побутових проблем.

Відповідно до мети, завдань та особливостей експедиції у процесі підготовки до поїздки проводилась

робота над укладанням питальника. Цією працею також керував Адам Фішер, очевидно, не без участі членів експедиції. Однак остаточну редакцію питальника затверджував Філярет Колесса.

Аналізуючи квестіонар, варто зазначити, що його укладачі добре продумали перелік засадничих питань, які належало з'ясувати у ході експедиції. Було 21 основних блоків питань, кожен з яких включав низку конкретних запитань. Дослідники намагалися зібрати інформацію передусім про речі, які стосувалися щоденного побуту селян і були їм необхідні для життя, як, скажімо, вогонь і вода. Окрім запитань про те, яким чином здобувають воду чи викрешують вогонь, науковці передбачили низку питань, пов'язаних і з народними звичаями та обрядами, зокрема, як вогонь і вода використовуються в обрядах, віруваннях тощо.

Були у квестіонарі й питання щодо збирацького промислу: які продукти диких рослин та диких тварин використовують і для чого, які частини рослин збирають, які рослини призначаються для лікування тощо.

Окремі блоки складала питання, пов'язані з мисливством (ловлею птиці, полюванням із собаками, зброєю та іншими способами), риболовлю (тут учасників експедиції цікавили народні назви місцевих риб, її ловля, звичаї, які супроводжують цей процес), скотарством (місцеві пестливі назви свійських тварин, скотарське знаряддя при випасі худоби, пастуші обряди), бджільництвом (описи вуликів, знаряддя для виробу вулика, магічні практики в годівлі бджіл).

Блок запитань квестіонара стосувався і хліборобства: які є хлібороб-

ські заняття навесні, влітку, восени, взимку; хліборобські знаряддя для обробки землі; роди збіжжя; поділ праці на полі між жінкою та чоловіком; гори й городці при хатах і таке інше.

Низка окремих запитань стосувалася зберігання їжі (способи охорони рослинних і тваринних продуктів від гниття, вогкості, вогню та злодіїв; особливості квашення та соління), приготування їжі (які страви готували; як це пов'язано з порами року; давні способи випікання хліба та магічні практики; обрядове й святочне печиво; приготування страв у час голоду та ін.), переробки рослинних і тваринних матеріалів (теслярство, стельмахівство, солярство, бондарство).

Найбільшим за обсягом був блок запитань, пов'язаний з народними ремеслами. Фольклористів-етнографів передусім цікавило те, чи були в тому чи іншому населеному пункті фахівці-ремісники, якою була організація ткацького промислу; кошикарства, гончарства. Були передбачені питання стосовно харчового ремесла: пекарства, молочарства, візництва, олійництва тощо. Та найбільше запитань стосувалося гончарства (як випалювали цеглу, гасили вапно; який виробляли посуд; чи були якісь магічні практики при випалюванні посуду тощо). Очевидно, дослідники, наперед визначивши маршрут, добре знали куди їдуть. Вони сплянували спеціальну зупинку на два дні у селі Залібівка Здолбунівського району Рівненської області, відомому своєю гончарною глиною, а відтак зустрічалися з майстрами для того, щоб глибше дослідити народне гончарство [11, 1].

У спеціальні блоки були об'єднані запитання, що стосувалися одягу, взуття, постелі, будівництва, хатньої

обстановки, способів пересування та народної гігієни.

Оскільки координатор експедиції Адам Фішер був передусім етнографом, то й учасниками експедиції були здебільшого його учні, які, судячи з назв їхніх досліджень, також вивчали радше етнографію, а тому сформульовані питання у квестіонарі були переважно етнографічного характеру. Водночас низка питань торкалася й традиційної духової культури. Дослідників цікавили звичаї, традиції, а також магічні дії, які використовували місцеві жителі при обрядах, що були характерними для даного регіону.

Експедиція розпочалася 8 липня і тривала по 27 липня 1940 року. Правдоподібно, керівником збирацької мандрівки була Я. Нестюк. Такий висновок впливає з того, що саме вона після завершення поїздки написала досить докладне *Звідомлення з наукової етнографічної експедиції в область Рівенську за час від 8. 07. – 27. 07. 1940 рр.*, у якому описала основні етапи дослідницької мандрівки, починаючи від підготовки до поїздки та завершуючи переліком здобутків експедиційної команди. До звіту дослідниця додала квестіонар “з картою шляху експедиції” [11, 2], відшукати яку, на жаль, не вдалося.

У звіті А. Фішера, датованому 24 жовтнем 1940 року, йшлося про те, що “наукова експедиція катедри в місяці липні 1940 року досліджувала народну культуру (матеріальну та духовну) Волині в регіонах: Берестечко, Дубно, Мізоч, Рівне, Александрії в ось таких селах: Мерва, Кутрів, м. Берестечко, Повча, Збитинь, Замлинь, Лобачівка, Залібовка, Антопіль, Кустинь, Любомірка – себто експедиція перейшла Волинь від південної границі з Галичиною до північної з Поліссям” [5, 3].

Цей же маршрут, лише значно докладніше продубльовано у звіті про експедицію Я. Нестюк: “Дня 8 липня експедиція виїхала зі Львова автобусом до Радехова. З Радехова поїхали до Мерви (рай. Берестечко), де проводили дослідження протягом 3-ох днів. Базою була Мерва, звідки обнялося дослідженнями с. Кутрів та м. Берестечко. З Мерви посунулася експедиція на північ через Вовковию до Повчі (рай. Верба). І тут експедиційна праця тривала 3 дні (12-15 липня). З с. Повча експедиційний тур пройшов на північ через Дубно до Збитиня (рай. Дубно), де зупинились на 1 день (з 16 по 17 липня). Опісля експедиція посунулася до с. Залібовка (рай. Дубно) (18-19 липня), де досліджували народне гончарство. А з с. Залібовка приїхали до Замлиня (рай. Мізоч) (19-20 липня). Далі експедиція рушила до с. Тайкур (рай. Рівне), де досліджували народні традиції протягом 2-ох днів (20-22 липня). Опісля, через Рівне поїхали до Антополя (рай. Рівне) (22-24 липня). А звідси вже вирушили до Кустиня (рай. Александрія), де пробули 1 день (24-25 липня). З с. Кустинь поїхали в с. Любомірка (рай. Александрії) (25 по 26 липня), яка знаходиться на етнографічному пограниччі Волині та Полісся. А вже з 26 липня з с. Любомірка експедиція повернулася до Львова” [11, 1]. При порівнянні з сучасним адміністративно-територіальним підпорядкуванням перелічених населених пунктів Волині можна побачити певні зміни, які стосуються як назв низки сіл, де проходила експедиція 1940 року, так і їхнього підпорядкування<sup>2</sup>.

Проаналізувавши маршрут етнографічної експедиції, можна констатувати, що учасникам поїздки вдалося дослідити досить значну за обсягом



територію, зокрема збирачі обстежили терени центральної частини історико-етнографічної Волині, яка на півночі межує з Поліссям, а на півдні – з Галичиною. За менше ніж три тижні дослідники прозондували традиційну культуру міста Берестечка та десяти сіл чотирьох районів Волині: Горохівського району Волинської області, Дубнівського, Здолбунівського та Рівненського районів Рівненської області.

Прикметною особливістю експедиції стало її географічне плянування. Етнографічна поїздка на Волинь мала характерні ознаки експедицій розвідкового типу, а методика обстеження території нагадувала принцип кущово-гніздового дослідження, яке практикували збирачі Етнографічної комісії Наукового Товариства імені Т. Шевченка ще на початку ХХ століття, зокрема Осип Роздольський і Філярет Колесса [7, 73-76].

Як уже йшлося, після повернення з експедиції Я. Нестюк склала звіт про поїздку та її результати. Загалом, за оцінкою збирачів “експедиція досягнула поставлену собі мету. Зібрала етнографічні і фольклорні матеріали згідно з зложенням квестіонаром” [11, 1]. Аналізуючи здобутки експедиції, А. Фішер зазначав: “Зібрані експедицією матеріали (з ілюстраційного 120 рисунків, 70 знімків) буде опрацьовано членами катедри й опубліковано в Наукових записках Л[ьвівського] Д[ержавного] У[ніверситету]” [5, 1].

Крім того, під час експедиції було закуплено близько 30 музейних експонатів [11, 1], які, за повідомленням А. Фішера, представляли “собою залишки старої народної культури – рідкісні вже сьогодні скази народного творчства з ділянки: рільництва

(виключно з дерева рало, солом’яні сіялки, серпи, бурульки до в’язання снопів, борони); загальногосподарської (солом’яники на зерно, коромисла, виключно з дерева старі січкальні); народного гончарства – кераміки; народного меблярства; ноші – ціла низка різноманітних вишивок” [5, 4].

Дещо докладніший опис та паспортизацію зібраних експонатів подала Я. Нестюк. Дослідниця зазначила села, з якого походить той чи інший експонат, а інколи й уточнила, що це за предмети: “с. Мерва – солом’яний капелюх, довбешка (для розбивання землі), дерев’яна коновка, бочілка на воду; с. Повча – ходаки, плетений кошук, кресало, зразки вишивок та ряден; с. Збитин – рало, січкальні, заступ, берулька, плетена коробка, сільничка, мірка; с. Залібівка – 4 експонати з кераміки, плетені трапці, веретено, кошук; с. Замлинь (сьогодні с. Стеблівка) – рало, січкальні; с. Тайкури – крісло; с. Кустинь – борона, ярмо, берулька, серп, мірка на сирівку, солом’яник, коромисло” [11, 1-2].

Усі привезені експонати були заархівовані та поповнили фонди Етнографічного музею катедри. У роки Другої світової війни Львівський університет не працював, а намагаючись зберегти експонати катедрального музею, Ф. Колесса організував їх передачу до фондів Львівського українського етнографічного музею. У Приватному архіві Ф. Колесси зберігається документ, датований березнем 1942 року, за яким академік передав музейні експонати катедри на той час керівнику згаданого музею Роману Герасимчуку. Засвідчили цю передачу Я. Нестюк та О. Гура [14, 1-6].

Після війни Ф. Колесса мав намір повернути експонати до катедраль-

ного музею. У *Плянї роботи Катедри фольклору й етнографії* на другий семестр 1946/1947 навчальний рік було намічено: “Перебрати музей катедри від Етнографічного музею”. Однак через низку об’єктивних (загальна політична ситуація, поступове згортання народознавчих студій, негласна підготовка до закриття катедри) та суб’єктивних (хвороба професора) причин ця задумка не була реалізована. Сьогодні долю цих експонатів (де знаходяться і чи збереглися взагалі) з’ясувати не вдалося.

Матеріяли, зібрані на Волині, не тільки поповнили музей, а й використовувалися в наукових студіях працівників катедри. Так, на основі відомостей, зібраних під час експедиції, Я. Нестюк написала статтю *Етнографічні дослідження на Волині у 1940 р.* [1, 2]. Не виключено, що згромаджений в експедиції матеріал було використано в дослідженні Г. Перльса *Звірята в народних віруваннях* [10, 2]. Врешті й стаття К. Добрянського *Лісові звірята в українських народних віруваннях*, надрукована в грудні 1940 року в американській газеті “Свобода” [6, 3], як виглядає, теж базувалася на матеріалах з експедиції.

Здобутки липневої експедиції 1940 року спонукали продовжити вивчення народної культури Волині і наступного, 1941 року. У поїздку збиралися вирушити Я. Нестюк та Г. Перльс. Дослідницька мандрівка мала відбутися з 15 червня по 15 липня 1941 року. Була обрана й територія для дослідження – села Волинської та Львівської областей. Для проведення експедиції була згода керівництва університету та виділені кошти для фінансування дослідження. У кошторисі були передбачені витрати на фототехніку,

виготовлення графічних рисунків, транспорт, проживання та харчування членів експедиції, закупівлю музейних експонатів. Кошторис експедиції складав 5900 карбованців, з яких 3000 карбованців було виділено для Я. Нестюк та 2900 для Г. Перльса. Докладніших даних про те, чи бодай розпочалася запланована експедиція (до початку советсько-німецької війни 22 червня 1941 року вона мала би тривати вже тиждень) наразі відшукати не вдалося [3, 7].

Дослідження народної культури Волині було продовжено вже після війни, хоча й не зусиллями працівників кафедри. Співробітники відділу етнографії Львівського філіялу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) Академії Наук України та Етнографічного музею у Львові провели низку дослідницьких експедицій на Волинь, зокрема на терени Рівненської та Волинської областей з грудня 1948 року обстежували Роман Герасимчук, Катерина Матейко, Мустафа Козакевич, Софія Маленька, Ірина Гургула та інші [4, 121].

Символічно, що в липні 2010 року, фактично через 70 років після проведеної у липні 1940 року експедиції Катедри фольклору й етнографії, в селах Мерва, Кутрів та місті Берестечко Горохівського району Волинської області провели польові дослідження народної культури волинян учасники фольклористично-етнографічної експедиції Катедри української фольклористики імені академіка Ф. Колесси Філологічного факультету (керівники Святослав Пилипчук та Богдана Олейко) та Катедри етнології історичного факультету (керівники Роман Сілецький та Володимир Галайчук) Львівського національного університету

імені Івана Франка, тобто катедр, які продовжили традиції Ф. Колесси та його колег.

Отож, експедиція на Волинь влітку 1940 року стала першою збирацькою мандрівкою Катедри фольклору й етнографії Львівського університету. Під час експедиції в одинадцяти населених пунктах було призбирано щонайменше 30 етнографічних експонатів, які збагатили фонди Етнографічного Музею, що діяв при кафедрі, зроблено 120 малюнків, 70 світлин, здобуто чимало науково-дослідницької інформації. Збирацька поїздка започаткувала традицію проведення навчально-дослідницьких фольклористично-етнографічних мандрівок, які успішно проводяться й сьогодні на народознавчих кафедрах Львівського національного університету імені Івана Франка.

### Bibliography and Notes

1. *Архів Львівського національного університету ім. І. Франка*, Ф. Р-119, Опис 1, Справа 403: *Списки професорсько-викладацького складу на кафедрах з зазначенням тем їх наукових робіт*, 20 арк.

2. *Архів Львівського національного університету ім. І. Франка*, Ф. Р-119, Опис 1, Справа 404: *Списки професорсько-викладацького складу на кафедрах з зазначенням окладу*, 54 арк.

3. *Архів Львівського національного університету ім. Івана Франка*, Ф. Р-119, Опис 1, Справа 412: *Перелік наукових відряджень на 1941 р. ЛДУ ім. І. Франка*, 39 арк.

4. Гілевич Ігор, *Експедиційне дослідження Полісся в повоєнний період (1944 – поч. 1960-х рр.)*, [у:] *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету: Збірник наукових праць*, Львів 2008, Вип. 9, с. 116-128.

5. *Державний архів Львівської облас-*

*ти*, Ф. Р-119, Опис 3, Справа 193: *Фішер Адам. Звіт про роботу Кафедри фольклору й етнографії ЛДУ ім. І. Франка за 1939/40 рр.*, 8 арк.

6. Добрянський Калістрат, *Лісові звірята в українських народних віруваннях*, "Свобода", Джерзі Ситі, Рік XLVIII, Ч. 281, 03.12.1940, 4 с.

7. Довгалюк Ірина, *Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок*, Львів, 2000, 154 с.

8. Івашків Василь, Марків Руслан, *Біля витоків української фольклористики у Львівському університеті "Міфологія і фольклор"*, Львів, 2010, № 3-4 (7), Липень-грудень, с. 18-26.

9. Кирчів Роман, *Зв'язки українських учених з "Towarzystwem Ludoznawczym"*, [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 2009, вип. 48, с. 317-325.

10. *Приватний Архів академіка Ф. Колесси у Львові*, Папка 88: *Кафедрі етнографії Московського Державного університету від Кафедри фольклору та етнографії Державного університету ім. І. Франка*, 10 арк.

11. *Приватний Архів академіка Ф. Колесси у Львові*, Папка 88: *Нестюк Ярина. Звідомлення з наукової етнографічної експедиції в область Рівенську за час від 8.07.-27.07.1940 рр.*, 2 арк.

12. *Приватний Архів академіка Ф. Колесси у Львові*, Папка 88: *Нестюк Ярина. Квестіонар*, 5 арк.

13. *Приватний Архів академіка Ф. Колесси у Львові*, Папка 88: *Протокол засідання відділу Інституту фольклору Академії Наук УРСР у Львові від 2 червня 1941 року*, 8 арк.

14. *Приватний Архів академіка Ф. Колесси у Львові*, Папка 88: *Список музейних експонатів, які перебирає український Етнографічний музей з музею при Кафедрі фольклору та етнографії Львівського університету*, 6 арк.

15. Тарнавський Роман, *Формування колективу Кафедри фольклору й етнографії Львівського університету під керівництвом Філарета Колесси: Рукопис*, 18 с.

**Dmytro Tytarenko**

**THE DESTINY OF BOOKS IN UKRAINE DURING THE NAZI OCCUPATION  
(THE AREA OF MILITARY ADMINISTRATION)**

Donets'k Law Institute, Ukraine

**Дмитро Титаренко**

**ДОЛЯ КНИЖКИ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ  
ПІД ЧАС НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ  
(ЗОНА ВІЙСЬКОВОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ)**

*Abstract:* In the article on the basis of Ukrainian and German archives there are characterized the peculiarities of Nazi policy towards libraries and book collections in the Eastern regions of Ukraine, which were under military control. Special attention is focused on the role and place of the book in the spiritual life of local people.

*Keywords:* Nazi occupation, libraries, military administration, the spiritual life

Період нацистської окупації став часом реалізацій різного роду підходів стосовно організації духового простору населення на території України. Вони зумовлювалися не лише концептуальними установками керівництва III Райху стосовно неповноцінності слов'янської культури, але й особливостями політики органів воєнного та цивільного управління, пропагандистських структур, позицією органів місцевого самоврядування, діями місцевої громадськості тощо. До певної міри це проявилось в ставленні до книжкових фондів та бібліотечних устнов. Проте попри те, що доля книжок та бібліотек на окупованій території останніми роками знайшла відображення в роботах як

українських, так і зарубіжних дослідників [1, 146-163], [2], [3], [5, 281-304], [22, 285], недостатньо дослідженими залишаються питання, пов'язані з особливостями політики нацистів у цій сфері на теренах зони військової адміністрації, до складу якої входили Чернігівська, Сумська, Харківська, Сталінська (нині – Донецька) та Ворошиловградська (нині – Луганська) області, роллю книжки в духовому житті місцевого населення. Саме цим і зумовлюються завдання пропонованої розвідки.

Війна проти Советського союзу розглядалася нацистським керівництвом не лише як військове протистояння, але й як ідеологічна та світоглядна боротьба. Це зумовило особливу увагу до бібліотек, які не

лише концентрували в собі значний обсяг інформації, що стосувався «східного» простору, але й виступали засобом поширення ворожих нацистам світоглядних установок. Бібліотечні фонди на окупованій території стали об'єктом пильної уваги ряду структур та відомств, які почали свою роботу вже незабаром після окупації міст України. Серед них була зондеркоманда «Потсдам» батальйону Кюнсберґа, що підпорядковувалася Міністерству закордонних справ нацистської Німеччини, оперативна команда VI відділу «О» Головного управління імперської безпеки, уповноважені Пруської державної бібліотеки та шефа військових архівів тощо, відділ пропаганди вермахту U, Оперативний штаб райхсляйтера Розенберґа тощо. Саме остання інституція найбільшою мірою визначала ідеологію, тактику і стратегію пограбування та використання культурних та наукових установ на окупованій території, в тому числі й на теренах зони військової адміністрації. Одним із ключових в діяльності відомства Розенберґа стало виокремлення і наукове дослідження найважливіших фондів бібліотек та архівів, вивезення їх до Німеччини для організації Бібліотеки Вищої школи, Східної бібліотеки Розенберґа. Це мало всебічно забезпечити дослідження різноманітних питань щодо окупованих територій та народів, які на них проживали [5, 285-286].

На теренах зони військової адміністрації найактивніше робота із відбору літератури для фондів Східної бібліотеки проводилася у бібліотеках Харкова, який був одним з найважливіших науково-освітніх

та культурних центрів на окупованій території СРСР. Влітку 1942 року для організації допомоги робочій групі Оперативного штабу Розенберґа було створено загальноміську бібліотечну комісію («комісію по очищенню бібліотек»). члени якої брали участь у відборі в бібліотеках міста видань «небажаних» авторів, передусім письменників-комуністів, єврейських письменників, українських та зарубіжних літераторів єврейського походження; складали звіти про свою діяльність; проводили пошук «цінних видань з наук і техніки» та «антикварних унікумів». Відібрана література була включена до «спецфонду», який надалі плянувалося відправити до Німеччини з метою поповнення фондів Східної бібліотеки Розенберґа [6, 8-10].

Попри те, що стратегія ставлення до бібліотечних фондів визначалася відомством Розенберґа, органи військової адміністрації теж мали можливість визначити свою позицію щодо бібліотечних фондів та наукових інституцій. Так, у розпорядженні від 31 жовтня 1941 р. командування групи армій «Південь», констатуючи факти знищення зібрань, бібліотек, небезпеку їх руйнування внаслідок несприятливих природних умов, наголосило на особливій значущості цих зібрань та бібліотек для «німецького Райху та вермахту». Це зумовлювалося тим, що в них «знаходяться досі невідомі дані про структуру територій та населення, які, ймовірно, мають значення навіть для теперішнього ведення війни...» [21, 15]. У документі містилася вимога уникати зайняття приміщень бібліотек та наукових інституцій службами та військови-

ми частинами; у тих випадках, коли цього уникнути було неможливо, наголошувалося на необхідності збереження зібрань та бібліотек від непотрібного плюндрування.

Попри те, що лінія на збереження виявленої «більшовицької» літератури неодноразово підтверджувалася як безпосередньо органами військової адміністрації, так і представниками інших зацікавлених структур, зокрема Оперативного штабу Розенберга, реалії далеко не завжди відповідали розпорядженням, наказам та інструкціям. Серйозною проблемою, з якими зустрілися практично всі бібліотеки на окупованій території, стало фізичне руйнування їх приміщень та фондів унаслідок бойових дій, варварського ставлення до книжок з боку окупантів. Великих втрат книжковим фондам завдала практика використання книжок як палива, особливо в умовах зими 1941 – 42 років, з боку окупантів. У деяких випадках книжковий фонд знищувався майже вщент. Так, в Маріуполі в філії Центральної бібліотеки, який розташовувався на заводі Ілліча, налічувалося близько 50 тис. книжок. Після окупації міста в приміщення філії було завезено книжки ще з 6 дрібніших бібліотек, які використовувалися як паливо взимку. Кількість книжок у цій філії восени 1942 р., через рік після окупації Маріуполя, становила лише близько 4,5 тисяч примірників [17, 52].

Хрестоматійним прикладом, що його було широко використано в советській пропаганді військового часу, є ситуація із частиною книжкових фондів Харківської бібліотеки ім. В. Короленка. У ноті народного

комісара закордонних справ ССРСР В'ячеслава Молотова від 27 квітня 1942 р., в якій констатувалися факти варварського ставлення до бібліотек, зазначалося: «...Окупанти, розгромивши бібліотеку ім. В. Короленка у Харкові, замостили брудну вулицю книжками з цієї бібліотеки – для зручності проїзду німецьких автомобілів...» [1, 162].

Заради справедливості слід визнати, що в ряді випадків бібліотечні фонди «розбиралися» (це досить часто можна розглядати як своєрідний евфемізм слова «розграбовувалися») місцевим населенням, особливо під час вакханалії мародерства в умовах безвладдя та хаосу після поспішної евакуації органів советської влади і напередодні вступу німецьких військ. Надалі населення окупованих територій використовувало розібрані книжки для опалення, як обгортковий папір та матеріял для виготовлення цигарок.

У тих випадках, де бібліотеки хоча б формально збереглися, керівництво ними (на рівні органів місцевого самоврядування) здійснювали відділи освіти та культури місцевих міських та районних управ. І хоча функції цих допоміжних ланок управління на окупованій території були досить обмежені, все ж таки вони вирішували низку проблем забезпечення якщо не функціонування бібліотек як культурно-просвітницьких закладів, то, принаймні, часткового збереження книжкових фондів. Складнощі поновлення роботи бібліотек, очевидно, не в останню чергу зумовлювалися і розмежованістю функцій між різними, відповідальними за їх діяльність, структур. Так, питання відкриття

та закриття, управління та фінансування бібліотек і читалень формально входило до сфери компетенції місцевих комендатур, у той час як організація та фахове забезпечення підлягало відділові пропаганди У та його структурам [21, 63].

За ситуацій, коли питання діяльності бібліотек вирішувалися за участю представників Оперативного штабу Розенберга, доля книжкових скарбів з точки зору їхнього фізичного збереження могла скластися краще. З метою протидії самочинним вилученням літератури бібліотеки постачалися спеціальними наклейками, які інформували про те, що приміщення знаходиться під охороною Оперативного штабу Розенберга [16, 11-12]. У тих випадках, коли це не могло бути гарантією самочинного проникнення сторонніх цивільних чи воєнних осіб, керівник міг використовувати одержане ним від гарнізонного коменданта посвідчення. Якщо і це не допомагало, керівництво бібліотеки мало звертатися по допомогу до найближчої ортскомендатури чи до фельдждан-дармерії [16, 7].

Очевидно, що успішність функціонування бібліотек багато в чому залежала від уваги до них з боку місцевої влади, і, насамперед, фінансування. У деяких місцях занепад бібліотечної сфери може бути пояснений браком коштів на утримання навіть елементарної охорони, у інших – як, наприклад, у Чернігові, бібліотеки мали змогу закуповувати літературу, оправи книжок у палітурнях, ремонтувати приміщення, замовляти меблі [9, 30]. Співробітниками бібліотек у Харкові було зроблено спроби придбання книжкових

фондів державних та відомчих бібліотек, які припинили своє існування, цінних особистих зібрань, які залишилися без догляду через смерть або евакуацію своїх власників [3, 9].

Використання бібліотек за їх прямим призначенням в умовах окупації розглядалося як один із засобів, який міг бути корисним у справі «заспокоєння» окупованої території. Безумовно, при цьому мала бути виключена будь-яка можливість використання бібліотек з метою, яка б суперечила основним принципам політики щодо населення окупованих східних областей. Передусім йшлося про цензуру. Найдетальніший перелік цензурних обмежень містився у Циркулярі № 1 для бібліотек, виданому в травні 1943 р. Харківською робочою групою ERR. Загалом видаватися на абонемент чи для користування в читальні могла лише література, видана до 1917 року. З літератури, виданої після 1917 року, дозволялося використання лише перевидань письменників, що закінчили свою письменницьку діяльність до 1917 року, а також спеціальна наукова література (за винятком біології, філософії, географії та історії, включно із історією літератури та мистецтва). Щоб одержати на абонемент літературу, допущену для користування лише в читальні, читач мусив одержати особливий дозвіл від Оперативного штабу Розенберга. Слід відзначити, що вимоги цензурного контролю поширювалися й на німецьких військовослужбовців. Зокрема зазначена інструкція містила категоричну заборону видавати німецьким військовослужбовцям на абонемент або для користування в читальні

німецькі книжки, що вийшли після 1917 року на території Советського союзу або за кордоном, за винятком книжок, що їх було видано в Німеччині після 30 січня 1933 р. [16, 8].

Спроби поновлення повноцінної роботи бібліотек було здійснено у Харкові, Юзівці (назва м. Сталіно (нині – Донецьк) під час німецької окупації), Бахмуті (нині – Артемівську), Чернігові, Слов'янську, низці інших населених пунктів, хоча процес цей дуже затягнувся у часі. Так, незважаючи на те, що питання поновлення роботи бібліотеки в Юзівці обговорювалися у місцевій пресі ще в лютому 1942 р., лише наприкінці березня 1943 р. бібліотека змогла прийняти перших своїх відвідувачів [4]. У липні 1943 р. її фонди налічували 124 тис. томів; з них 44 тис. були перевірені та дозволені до використання. Була передбачена видача книжок як на абонемент (близько 14 тис. томів), так і до читального залу (близько 30 тис. томів) [19, 119]. Безумовно, що першочергова увага з боку пропагандистських структур приділялася можливості використання бібліотеки саме у пропагандистських цілях. Саме тому вона постійно постачалася пропагандистськими матеріалами: газетами, брошурами, листівками. Були й спроби поповнення власне книжкового фонду бібліотеки. Так, у серпні 1943 р. «Пропаганда-штаффель Сталіно», враховуючи незначну кількість німецькомовної літератури у бібліотеці, надав їй у розпорядження 2 ящики книжок (хоча, на жаль, відомостей про кількість томів та зміст літератури немає) [20, 144]. Досить великою – близько 74200 томів із загального числа

в 134200 – була кількість книжок, призначених для видачі в міській бібліотеці Чернігова (станом на липень 1942 р.) [17, 22].

Як правило, формування фондів бібліотек, які функціонували, відбувалося шляхом концентрації у них літератури з інших бібліотек, які були зруйновані, розграбовані або зайняті військами чи іншими установами. Значна кількість літератури надходила із навчальних закладів, які здебільшого припинили свою роботу під час окупації. Поповнення фондів бібліотек відбувалося також шляхом придбання книжок у приватних осіб, систематичної купівлі газет та журналів, одержання примірників друкованої продукції з друкарень (там, де вони функціонували) [9, 30]. Видання, які потрапляли до категорії «політично шкідливих», мали бути вилучені, запаковані в скрині та зберігатися в закритому приміщенні [11, 2]. На необхідності збереження обов'язкових примірників літератури навіть такого типу наголошувалося в документах, що визначали функції відділу пропаганди У [21, 63]. Надалі література такого роду могла використовуватися лише пропагандистськими підрозділами [6, 33].

У той же час кроки, які здійснювалися з метою відбору політично небажаної літератури, не завжди демонстрували свою високу ефективність і не забезпечували стовідсоткового «зачищення». Частина видань, шкідливих з ідеологічного погляду, було знищено, проте частина книжок могла потрапити до утилю і згодом бути використаною у господарських цілях, зокрема як обгортковий папір, пролонгуючи таким



чином для населення перебування в рамках советського ідеологічно-пропагандистського механізму. Як показує аналіз документів окупаційного часу, що зберігаються в архівах, частина неповністю заповнених сторінок видань, зокрема титульних сторінок книжок, зворотних сторінок фотоілюстрацій широко використовувалася і в діловодстві, що було хоча й небажаним, але абсолютно природним кроком в умовах хронічного браку паперу.

Проте попри такий остракізм щодо бібліотечних фондів, інколи бібліотеки ставали тими установами, які полегшували роботу інших інституцій, зокрема нечисленних навчальних закладів, які ще функціонували, постачаючи їх необхідною літературою [6, 4]. У деяких бібліотеках було організовано роботу абонементу, яким часом користувалися навіть військовослужбовці окупаційних військ. Щоправда, випозичені книжки досить часто назад не поверталися [1, 152].

Безумовно, одним із основних показників, за допомогою якого характеризується діяльність бібліотек, їхня роль в житті підокупаційного суспільства, є інформація про кількість книговидач або відвідувачів. На жаль, недостатня репрезентативність джерел, що збереглися, відсутність можливостей для здійснення компаративного аналізу, апелюючи до недостатньо повних даних довірливої бібліотечної статистики значно ускладнює можливість відповіді на це питання. Втім відомо, що читацька активність у Юзівці влітку 1943 р. доходила до 100 осіб на день в одному лише читальному залі [19, 119]; є інформація про те, що за період з 1 квіт-

ня до 25 травня 1943 р. Чернігівська міська бібліотека здійснила видачу 270 книжок [9, 30].

Більш проблемним для влади був контроль за літературою, що знаходилася на руках у мешканців. З боку окупаційної адміністрації був здійснений ряд заходів щодо вилучення «політично шкідливої» літератури в цивільних жителів, при цьому акцент було зроблено на необхідності добровільної її здачі. У суспільній свідомості закарбувався досить стійкий стереотип про те, що володіння забороненою літературою несло пряму загрозу життю тих, хто її переховував. Досить показовими в цьому плані є спогади одного з жителів окупованої Юзівки В. Єфремова, який, намагаючись похвалитися довоєнним подарунком – книжкою, приніс її водієві-італійцю, з яким щойно познайомився: «Достал эту книгу, приношу ему. А она красивая такая. Он думал, что это альбом. Открывает альбом, а там Маркс. Он закрывает книгу, берет меня за руку – веди домой. Я привожу, мать как глянула. Приходит вооруженный. Что он сделал? Показывает книгу: «Пу-пу-пу». Убьют за эту книгу... Ну покажи я эту книгу жандармам, допустим. Все, всей семье [конец]» («Взяв я цю книжку, приніс йому. А вона така гарна. Він подумав, що це альбом. Відкриває альбом, а там Маркс. Він закриває книжку, бере мене за руку – веди додому. Я привів – мати як гляне! Приходить озброєний. Що він зробив? Показує книжку: «Пу-пу-пу». Уб'ють за цю книжку... Якщо б я показав цю книжку жандармам, наприклад. Усій сім'ї [кінець]» – *рос.*) [12].

Безумовно, володіння советською політичною літературою було

небезпечним для власників, хоча, очевидно, що у більшості випадків прямої загрози життю осіб, в яких виявляли подібного роду літературу, це не несло. Так, згідно з наказом старости містечка Нові Млини Батуринського району Чернігівської області на мешканку Н. Буру було накладено штраф у 200 крб. за нездані своєчасно твори Владіміра Леніна та Іосіфа Сталіна [8, 89].

Драматично склалася доля советської навчальної літератури, що була відносно легким (з погляду охоплення та проведення необхідних цензурних заходів) комплексом. Згідно з розпорядженнями окупаційної адміністрації доступ до неї мав бути обмежений. У якості аргументу щодо необхідності конфіскації цих книжок, як впливає з досить типового в цьому пляні наказу голови міської управи Чернігова Є. Азарова, виступала теза про їх «...нацькування та комуністичний зміст» [10, 116]. Масштабність завдань, необхідність узгодженої позиції в пляні обмеження «негативних більшовицьких впливів» зумовила те, що в деяких містах, зокрема у Харкові та Юзівці, було створено спеціальні навчально-методичні комісії, які визначали параметри використання того чи іншого навчального посібника. Вказівки, що містили перелік внесення необхідних змін, згодом тиражувалися та розсилалися на місця, де місцевий педагогічний склад мав проводити відповідну роботу. Попри те, що значну кількість навчальної літератури було вилучено, потреба забезпечення шкіл, що відкривалися, навчальною літературою, зумовила використання і старих советських

підручників. Силами вчительського персоналу шкіл навчальна література була піддана своєрідному препааруванню, яке передбачало вилучення окремих сторінок, заклеювання або заштриховування певних вправ, задач, ілюстрацій тощо. В одному з випадків було застосовано навіть поліграфічні можливості: в Харкові, здійснюючи цю роботу над *Букварем*, ряд сторінок вилучили і замінили на віддруковані в друкарні нові [7, 26].

Загалом за умов окупації книжка виконувала і важливу комунікативну функцію, допомагала утворити певне інтелектуальне середовище, а в деяких випадках навіть могла посприяти (завдяки самому фактові наявності) формуванню якщо не симпатії, то, принаймні, поваги до її власника з боку окупанта [13]. Наявність книжок у домі інколи сприяла руйнації сформованих нацистською пропагандою усталених стереотипів про духову неповноцінність, відсталість місцевого населення.

Населення на окупованій нацистами території, досить часто стикалося з випадками варварського ставлення до книжок з боку окупантів. Це, враховуючи своєрідний культ книжки, знань у довоєнному советському суспільстві, ставало своєрідним культурним шоком для місцевої людности, закарбувавшись в пам'яті покоління, що пережило війну [14], [15, 381-406]. Проте навіть за умов окупації потяг до друкованого слова, яке як ніколи в цих умовах відіграло релаксаційну роль, залишився. Це знаходило свій прояв в тому, що багато хто з місцевих жителів збирав, міняв або навіть купував, незважаючи на несприятливий,

навіть для зятятих бібліофілів час, книжки. Особливо активною в цьому пляні була молодь, яка, як найбільш чисельна в довоєнний час категорія читачів, раптом опинилася в умовах відсутності звичних та доступних широкому загалу бібліотек.

Для населення книжки ставали не лише джерелом проведення дозвілля та одержання позитивних емоцій, таких важливих за умов екстремального воєнного повсякдення. Досить часто вони допомагали йому одержати корисну інформацію з різних аспектів господарської діяльності, як, наприклад, рослинництво, миловаріння або розведення кролів [7, 47]. Безумовно, книжка зробила свій внесок у реалізацію власних стратегій виживання під окупаційної людности.

У деяких населених пунктах були відкриті книжкові магазини, що торгували переважно букіністичною літературою, хоча вибір книжок там не був надто великим. Наприклад, у Сталіно було три таких магазини [19, 119], один магазин діяв у Маріуполі [17, 53], дві книжкові крамниці функціонували в Харкові [18, 249-250]. У той же час усвідомлення небезпеки продажу через неконтрольовані ринки та комісійні крамниці літератури, що не відповідали стандартам благонадійности, зумовило прийняття з плином часу в деяких містах, як, зокрема, в Харкові, застережних заходів щодо продажу книжок [18, 249-250].

Попри те, що логіка війни та умови окупаційного режиму передбачали обмеження доступу до друкованого слова, під час окупації в ряді міст Східної України, зокрема в Харкові, Маріуполі, Слов'янську

було видано низку книжок. Як правило це були підручники для шкіл, молитовники або ілюстровані видання з місцевими краєвидами, призначені, в першу чергу, для продажу німецьким військовослужбовцям. Літературою ідеологічно-пропагандистського характеру мешканці забезпечувалися пропагандистськими структурами вермахту.

Час відступу німецьких військ, реалізація ними тактики «випаленої землі», жертвами якої ставали і установи культури, трагічно відбився на долі книжки, яка стала вже вдруге заручником і жертвою реалізації такої політики. Лише самовідданість бібліотекарів-фахівців і просто небайдужих людей, які розуміли значення книжки, допомогла врятувати рештки книжкових фондів, що ще залишалися в нечисленних бібліотеках.

Загалом книжка на окупованій території Східної України, ставши об'єктом колоніальної, грабівницької політики окупантів, прикладом нехтування духовними потребами місцевого населення, все ж таки, до певної міри, хоча і в спотвореному окупацією вигляді, зберегла своє значення в якості соціокультурного феномену. З одного боку це зумовлювалося позицією місцевої громадськості та органів цивільного самоврядування, зацікавлених в організації певного культурного простору, з іншого – діями прагматично налаштованих представників органів військової адміністрації та наукових інституцій III Райху. Попри те, що друковане слово зустрічалося з рядом суттєвих цензурних обмежень і використовувалося з метою поширення вигідних режимів ідеологем

та постулатів, книжка на окупованій території для місцевого населення, за умов браку інших можливостей, стала важливим елементом організації та проведення дозвілля, засобом збереження власної ідентичності.

### Bibliography and Notes

1. *Бібліотека в історичному просторі трьох епох: до 125-річчя Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Короленка*, Харків 2011, 239 с.

2. *Бібліотеки Києва під час нацистської окупації. (1941–1943). Дослідження. Анотований покажчик. Публікація документів*, Київ 2004, 810 с.

3. *Бібліотечні фонди Харкова в роки Другої світової війни. Доля культурних скарбів України під час Другої світової війни: архіви, бібліотеки, музеї*, Вип. 2, Київ 1997, 102 с.

4. "Донецкий вестник", 26.03.1943.

5. Дубровіна Л., Онищенко О., *Бібліотечна справа в Україні в ХХ столітті*, Київ 2009, 530 с.

6. *Державний архів Донецької області*, Ф. Р. 1595, Оп. 1, Спр. 1.

7. *Державний архів Донецької області*, Ф. П-2, Оп. 31, Спр. 17.

8. *Державний архів Чернігівської області*, Ф. Р-1429, Оп. 1, Спр. 28.

9. *Державний архів Чернігівської області*, Ф. Р. 3004, Оп. 1, Спр. 111.

10. *Державний архів Чернігівської області*, Ф. Р-3456, Оп. 1, Спр. 78-а.

11. *Державний архів Чернігівської області*, Ф. Р. 4206, Оп. 1, Спр. 2.

12. *Інтерв'ю із В. Єфремовим, 1933 р. н. (м. Донецьк, січень 2011 р.)*, [у:] *З особистого архіву автора статті*.

13. *Інтерв'ю із М. Саєнко-Полончук, 1928 р. н. (м. Донецьк, січень 2005 р.)*, [у:] *З особистого архіву автора статті*.

14. *Інтерв'ю із З. Ченік-Мітрофановою, 1929 р.н. (м. Донецьк, лютий 2005р.)*, [у:] *З особистого архіву автора статті*.

15. *Опыт нацистской оккупации в Донбассе: свидетельствуют очевидцы*, Донецк 2013, 464 с.

16. *Центральний державний архів вищих органів влади України*, Ф. 3636, Оп. 1, Спр. 21.

17. *Центральний державний архів вищих органів влади України*, Ф. 3676, Оп.1, Спр. 225.

18. *Центральний державний архів вищих органів влади України*, Ф. 3676, Оп.1, Спр. 231.

19. *Bundesarchiv-Militärarchiv*, RH 20-6/301.

20. *Bundesarchiv-Militärarchiv*, RH20-6/683.

21. *Bundesarchiv-Militärarchiv*, RH 22/205.

22. Heuss Anja, *Kunst- und Kulturraub: eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2000, 385 S.





# Cultural Studies

Olena Syroyid

**SPIRITUAL SONG IN RECORDS AND OBSERVATION  
OF ERAZM IZOPOL'SKYI**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Олена Сироїд

**ДУХОВНА ПІСНЯ В ЗАПИСАХ І СПОСТЕРЕЖЕННЯХ  
ЕРАЗМА ІЗОПОЛЬСЬКОГО**

*Abstract:* The article is dedicated to the problem of functioning and interpretation of Ukrainian spiritual songs of literary origin in folk environment. The records of Erazm Izopol'skyi from the first half of the XIX century on the ground of later noted variants are considered here. These comparatively early transformed samples testify the process of adaptation of the literary work into the folk repertory. The interest is also taken in Erazm Izopol'skyi's observation about the phenomenon of spiritual song in Ukrainian oral tradition.

*Keywords:* spiritual song, transformation, interpretation, functioning, lirnyk repertory

Одне з джерел для вивчення рецепції духовної пісні української усної традиції до середини XIX ст. – віленський часопис *Athenaeum*. Серед дописувачів знаходимо ім'я Еразма Ізопольського, про якого знаємо порівняно мало, але достатньо, щоб усвідомити загадковість і нестандартність цієї постати. Священик з Білої Церкви виразно засвідчив свою любов до української фольклорної спадщини кількома працями, в яких помітний інтерес до багатьох жанрів народної творчості [18, 86 – 87], [32, 12 – 17]. Еразм Ізопольський замислювався також і над явищем духовної пісні в усній традиції. Цій темі присвячено розділ *Śpiewy religijne*

*chrześcijańskie* його студій *Badania podań ludu* [31].

Еразм Ізопольський зробив одну з перших спроб загальної характеристики жанру: “*Śpiewy religijne chrześcijańskie ukraińskiego ludu, są niektóre bardzo piękne i zajmujące, tak pod względem myśli, jak i samego układu...*” (“[Серед] релігійних християнських пісень українського народу деякі є дуже гарними й цікавими як із погляду думок, так і самої будови...” – пол.) [31, 49]. Автор не мав сумніву, що духовні пісні, зокрема у лірницькому репертуарі, наприклад, про Матір Божу, про Святого Миколая та інших Святих, – твори духовних осіб [31, 51]. Однак, на його дум-

ку, достатньо і того, щоб авторський твір увійшов до народної пам'яті, аби вважати його народним. Деякі релігійні пісні, за його словами, особливо популярні – вони легко пригорнулися до свідомости простих людей, які їх повторюють [31, 51, 53]. У коментарях Еразм Ізопольський пише про свій досвід зіставлення текстів писемних зі списаними “просто з уст лірників”, який дав йому можливість спостерегти, “*із ci wieszczce ukraińskiego ludu, łatwiej niż całą pieśń, przejmują z niej te zwrotki które bardziej do ich duszy przystają, i które rzeczywiście są piękniejsze od opuszczonych w pamięci*” (“що ці пророки українського народу, швидше ніж цілу пісню, сприймають з неї ті звороти, які є їм більш до душі, і які насправді є кращими, ніж забути ними” – *пол.*) [31, 56]. Визнаючи за лірниками добре чуття поезії, він радить перевірити це спостереження на більшій кількості творів, а до того ж побачити всю характерність переключень в устах неписьменних співаків [31, 56]. Важливо, що публікація містить зразки християнської піснетворчості, цілком свідомо зафіксовані з усної традиції.

Першим подано варіант коляди *Виді Бог, виді Творець – Ой видит Бог, видит Творець* – зі села Попудня Липовецького повіту [31, 49 – 50]<sup>1</sup>. Писемний оригінал, за Михайлом Возняком, з-перед середини 60-тих рр. XVIII ст. [7, 17] – увійшов до рукописних збірників Івана Пашковського [6, 79], Омеляна Калужняцького [8, 97; 9, 396–397] та ще принаймні до п'яти пізніших, які з'явилися на

світ аж до початку XX ст. включно [8, 121, 129, 142, 147, 159]. Пісня потрапила у відредагованому вигляді й до *Богогласника* (№ 6) [2]. Текст коляди, який надрукував Е. Ізопольський, з виразними ознаками фольклоризації, що виявляється передусім у мовних особливостях та інших, загалом незле переосмислених деталях, має більше спільного зі списками рукописів середини XVIII ст., ніж з тим текстом, який згодом вміщено в *Богогласнику*. Однак окремі фрагменти трансформованого зразка підштовхують до думки на користь впливів антології. Активне розповсюдження коляди *Виді Бог, виді Творець* насамперед у писемному вигляді підтверджують і варіанти з трьох російських рукописних збірників межі XVIII – XIX ст., відомих Петру Безсонову [17, 106–108], і той варіант, що потрапив до *Білоруських народних пісень* Павла Шейна [1, 399–400].

“Свідоцтва популярности” коляди серед простого люду Михайло Возняк вбачав у записах Оскара Кольберга, Павла Чубинського, а також тих, що вмістив до свого збірника Петро Безсонов [6, 79], [8, 97].

Оскар Кольберг у 1862 році побував на Волині. Його зразок зі села Більче зафіксований разом з мелодією [33, 392]<sup>2</sup>, що має тут основне значення – запис нотного тексту був для Кольберга легшою справою, ніж словесний запис, бо на той час він української мови ще майже не знав. Наспів значно відрізняється від того, що знаходимо в *Богогласнику*. Загалом він простіший. Водночас не можна наполягати на суто народному походженні цього зразка чи на повній

<sup>1</sup> Село Попудня знаходиться неподалік від Монастирища, де народився Еразм Ізопольський (зараз це Черкаська область) [32, 12].

<sup>2</sup> Село Більче зараз належить до Рівненської області.



його самостійності щодо писемного оригіналу.

Ще один варіант коляди – *Видить Бог, видить Творець* – приносить *Волинь* Тадеуша Ежи Стецького, видана у Львові 1864 року [36, 97–98]. Це єдина коляда, яку подав автор у розділі про зимову обрядовість. Такий вибір пов'язаний, очевидно, зі задіяністю твору в народному репертуарі. Запис здійснено значно раніше, ніж опубліковано, і швидше, ніж запис О. Кольберга. Це цікавий для дослідження трансформований приклад, який багато чим нагадує приклад Е. Ізопольського, хоч, найімовірніше, зафіксований пізніше і, можливо, якраз тому з більшими перекрученнями змісту.

Доповнюють картину мандрівки коляди й записи з Білорусі, Росії [17, 108–110]. Попри всі ознаки фольклоризації, іноді вельми колоритної та відповідної до місць побутування, тексти помітно виявляють своє українське походження.

Павло Чубинський подав одинадцять варіантів: *Бачивъ же Богъ, бачивъ Творець* та інші [29, 358–365]. І цього, на думку М. Возняка, було би достатньо, щоб зрозуміти, наскільки відомою була коляда [9, 397]. Щоправда, останній зразок – передрук з *Волині* Т. Є. Стецького [29, 364–365], [36, 97–98], ще три – без вказівки на місце запису [29, 362, 363–364], решта – засвідчують неабияку популярність твору в 1869–1870 роках на території теперішніх Чернігівської, Вінницької, Одеської, Житомирської, Хмельницької областей України [29, 358–362, 362–363]. Словом, немов у калейдоскопі, відкриваються найрізноманітніші деталі трансформації, що їх Павло Чубинський намагався

зафіксувати дуже ретельно. І навіть незрозуміло-чудернацько-забавні форми лише скріплюють думку про невгамовну цікавість і любов до різдвяного книжного твору.

Таким чином, серед багатьох доказів активного походу коляди – запис Е. Ізопольського *Ой видит Бог, видит Творець* наразі залишатиметься порівняно раннім, порівняно близьким до писемного оригіналу, а водночас вже виразно фольклоризованим зразком авторського вірша.

Щасливо склалася також доля *Пісні Пресвятій Богородиці Чудотворній Почаївській* або *Пісні про Матір Божу Почаївську*, як її назвав або сам Еразм Ізопольський, або невідомий лірник, з уст якого текст потрапив на сторінки віленського журналу [31, 53–54]. Е. Ізопольський коментує свій запис: “*Kilka innych pieśni o Matce Boskiej Poczajowskiej znajdowałem w nabożnych Poczajowskich książeczkach, powyższej jednak drukowanej nie zdarzyło mi się czytać, powszechnie znana jest jednak od Lirników*” (“Кілька інших пісень про Почаївську Матір Божу я знайшов у набожних почаївських книжечках; наведеної вище друкованою, однак, мені не доводилося читати; вона ж, однак, повсюдно відомою є від лірників” – *пол.*) [31, 54]. Отже, записувач засвідчив вагу твору в репертуарі народних співців, а разом з тим не знав, що писемний оригінал *Пасли пастири овци на горі* насправді вже був опублікований до того часу і не раз.

Поява пісні пов'язується з періодом не давнішим, ніж остання чверть XVIII ст. Мелодію взято від іншої пісні про образ Почаївської Богородиці – *Вселенная, вся страны, земляне* [23, 16–18, 82–84, 108–110, 117–121],

[22, 149–153, 244]. Приблизно в 80-ті чи 90-ті роки XVIII ст. у Почаєві окремо видрукували латинкою *Pieśń Preświaty Bohorodycy Czudotwornoj Poczaiewskoy – Pasty Pastyry owcy na hori* [35]<sup>3</sup>. Увійшла пісня і в книгу *Гора Почаївська*, зокрема у випуск 1803 року разом з наспівом [12]<sup>4</sup>, що сприймається як варіант вже згаданого. Видавці Холмського й Почаївського *Богогласників* кінця XIX – початку XX ст. вважали за потрібне ввести твір до цих збірників [30, 135], [4, 82–87], [3, 92–96], [5, 56–59]<sup>5</sup>.

Віршовані тексти у всіх названих випадках ідентичні. До них можна приєднати ще і списки з рукописів, а часом і тих джерел, які мають на меті ознайомити читача з народним репертуаром. У *Матеріялах* М. Воз-

<sup>3</sup> Відділ рідкісної книги Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Національної Академії Наук України. Про видання див. зокрема працю Юрія Медведика [22, 166].

<sup>4</sup> Фонди Відділу рідкісної книги Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Національної Академії Наук України. Цей почаївський стародрук описувала Софія Щеглова [30, 39–40].

<sup>5</sup> Ці збірники і їх перевидання описала Софія Щеглова [30, 133–146]. Зараз важко щось певне сказати про долю тих *Богогласників*, бо невеликі зусилля їх розшукати принесли скромні результати. Нічого не вдалося знайти ні у львівських фондах, ні у фондах Державної історичної бібліотеки України при Києво-Печерській Лаврі, де саме у Лаврській друкарні видали Холмський *Богогласник* і зробили пізніше ще кілька його передруків. У Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського наразі виявлено лише окремі перевидання, зокрема і ті, які С. Щегловій не були відомі, як, скажімо, десяте видання Холмського *Богогласника*, яке вийшло в Москві у 1916 році [3] чи Почаївський *Богогласник* з 1908 року [5]. Отже, присутність пісні *Пасли пастири овици на горі* на сторінках Холмського і Почаївського *Богогласників* межі XIX та XX ст. засвідчують і дані С. Щеглової, і знайдені у київських фондах примірники.

няка описано три співаники, до яких увійшла пісня *Пасли пастири* – з кінця XVIII – початку XIX ст. Один з них сягає середини 30-тих років XIX ст. [8, 125, 153, 154], [10, 516–518]. Чи то з рукописів, чи то з друкованих видань потрапили тексти до зібрання П. Безсонова [16, 686–688], Кольбергівського *Покуття* [34, 265–267], львівської *Зорі* [25], *Холмського народного календаря* [26, 176–177].

Опубліковані мелодії здебільшого не повторюють одна одну. О. Кольберг, подаючи книжний вірш “od Halicza” [34, 265 – 267], відсилає до “дідівського” наспіву [34, 286], що виник, очевидно, під впливом писемного, народившись із “висмикненого” звідти мотиву. Мелодія з *Холмського народного календаря* [26, 191–192] виказує значно розширений амбітус, більшу простоту й виразність. Близький їй варіант зустрічаємо в збірнику Омеляна Вітошинського [24, 44–45], де поряд наведено також наспів вже зовсім іншого плану до того самого тексту [24, 43–44].

Попри все, вистачає й трансформованих прикладів пісні *Пасли пастири*, щоб переконатися в уважному ставленні до неї в народному середовищі. Звичайно ж, не треба забувати про псалму *Ой зійшла зоря вечорова*, яка тут завжди претендуватиме на роль найголовнішого і найулюбленішого твору про Почаївське Чудо 1675 року. Тільки цій пісні програватиме творіння невідомого поета. Вірш, присвячений одній події, передає переживання Об’явлень різного часу: і XIII ст., і початку XVII ст. Конкретизація деталей не завжди має історичний характер і може провокувати несподівані перекручення змісту. Невідомо, наприклад, чому згадується лише ві-

второк, якщо облога почалася в неділю, а найголовніше сталося в середу. Невипадково цей акцент часто опускається у процесі фольклоризації.

Автор вважав за потрібне вказати, з якого боку рухалися турки. Від того “постраждало” українське місто Збараж, бо, очевидно, пісня *Пасли пастури* мала ширшу популярність, ніж та географічна назва чи відомості про неї серед неписьменних простих людей. Тому й виник цілий ряд “загадкових” топонімів, що промовляють за якийсь начебто турецький, далекий, похмуро-таємничий “враж град” [27, 225]: “Бараж” [21, 435; 20, 2], “Баград-град” [28, 160] або ще інші.

У чималому писемному оригіналі вороже військо зображене в стані страху, сум’яття, втечі. І якраз ця картина здебільшого зазнавала значних скорочень у народних інтерпретаторів, хоч усі вони сподобали собі традиційний літературний мотив – “с коней падають, карки ламають”, який ревно оберігали й донесли чи не у всіх трансформованих варіантах майже незмінним<sup>6</sup>. Але якщо й траплялися зміни, то такі, що лише живили загальний колорит твору, наприклад, “втручанням” місцевого фразеологізму, як це помічаємо в записі від кобзаря Павла Братиці: “зъ коней падали, корка лишали” (тобто “втікали”) [13, 47].

Кобзар чи лірник міг мати у репертуарі й дві Почаївські псалми: *Ой зійшла зоря* та *Пасли пастури* [27, 199–200, 225–226]. Окремі співці комплювали фрагменти цих пісень у єдиний зразок [21, 435–436]. Живучість писемного твору в усній традиції підтверджує збирацька спадщина

<sup>6</sup> Цей мотив проник навіть до тексту іншої пісні – улюбленої народної псалми *Ой зійшла зоря вечорова*, див. запис Володимира Гнатюка від лірника Якова Златарського [11, 31].

не надто сприятливих для функціонування жанру 70-тих років ХХ ст. з Берестейщини [19, 314–315, 344–345], свідченням такого факту є й матеріали сучасних польових студій зокрема Сокальщини<sup>7</sup>.

Отож, на тлі великої кількості варіантів “з народних уст” виділяються насамперед записи Оскара Кольберга з-під Городенки на Покутті [34, 264–265], Павла Чубинського з Черкащини [28, 160] і значно раніший з-поміж них Еразма Ізопольського без вказівки на місце запису [31, 53 – 54].

Варіант О. Кольберга 1870-х або найдалі 1880 року зафіксований у Ясеніві Пільному разом із цілком самостійною мелодією з виразними ознаками так званого “лірницького” стилю: амбітус у межах зменшеної кварти, “сплетена” з різних конфігурацій звуків тетраходу, де найнижчий звук завжди вимагає висхідного розв’язання. У спадаючому вигляді тетраход з’являється при закінченні двовірша, а якщо виникають повторення, скажімо, останньої фрази, то щоразу повторюється і цей мелодичний зворот.

Вірш *Пасли пастури* набув на Покутті вигляду вельми колоритного. Не програють йому і трансформовані тексти, які опублікували П. Чубинський та Е. Ізопольський. Попри різні локальні прикмети, помітно, що фольклоризація мала спільні тенденції у різних регіонах. З-поміж іншого,

<sup>7</sup> У селі Жужіль (недалеко від Белза, за совецької влади перейменоване на Жужеляни) Сокальського району Львівської області 17 серпня 2012 року авторові вдалося зробити два записи пісні *Пасли пастури*, що виказують сучасне її функціонування на цій території принаймні з двома цілком різними наспівами, а також виявити словесний текст твору з ознаками трансформації, зафіксований у місцевому рукописному збірнику початку 80-тих років ХХ ст.

це яскраво засвідчує введення до розповіді образу Архангела Михаїла, бо після Святого Миколая особливо популярним в Україні був Архангел Михаїл, Верховодитель Небесного Воїнства.

Образ Архангела Михаїла постає в характерній динаміці. Коли у давнішому варіанті Е. Ізопольського Матір Божа промовляє до християн: “Свят Михаїл з військом скоро там поспіє” [31, 53], у П. Чубинського “Святъ Мыхайль зъ мечемъ йде, мечемъ їхъ побъе” [28, 160], то за найпізнішим, мабуть, покутським варіантом, участь Святого Михаїла є особливо розгорнутою:

Бо Светий Михаїл  
з войском поступає,  
турків і татарів  
сам їх побиває [34, 265].

Треба наголосити, що Е. Ізопольський – попередник багатьох фольклористів, які фіксували і фольклорний, і трансформований матеріал з усної традиції. Його зразок лірницької псалми виявляє цікаві деталі “вживання” книжного твору в народний репертуар. Зазвичай цей процес у часовому та просторовому русі набуває все більших і більших обертів. А щоб приглянутися до явища ближче, побачити різні моменти, включно з тим, що в авторському оригіналі залишилося незайманим, подамо повний текст: усі звуки, склади, слова, рядки змінені, замінені, а іноді й цілком нові відзначено та виділено. Простежено також переставляння й опущення окремих строф та більших частин вірша:

Пасли пастирі **вівці**<sup>8</sup> на горі,  
Виділи Матер Божу на скалі,  
На **тій**<sup>9</sup> скалі **Сліди**<sup>10</sup> знати,

<sup>8</sup> У писемному зразку: “пастири овци”.

<sup>9</sup> той

<sup>10</sup> Стопку

**З ней дают воду брати**<sup>11</sup>.  
**В різних хоробах всіх очищає**<sup>12</sup>,  
**Присвята Діва**<sup>13</sup> Марія,  
**Ікона Єй в Почаєві**<sup>14</sup>,  
Чуда Свої<sup>15</sup> над чудами  
Показала<sup>16</sup> над турками,  
**Днесь там била**<sup>17</sup>  
І всіх побідила<sup>18</sup>.  
**З Збаража града**<sup>19</sup> в Почаєв прийшли,  
Много народу христیان **найшли**<sup>20</sup>,  
**Стали браму штурмувати,**  
**Хотіли в неволю Христіан забрати,**  
**Не дала їм Божая Мати**<sup>21</sup>.  
\_В монастирі<sup>22</sup> плачут, ридають,  
**Крижом упадають, Матер Божу**  
**благають**<sup>23</sup>.  
**Ах! Змилуйся Божая**<sup>24</sup> Мати,  
Не дай же нам **пропадати**<sup>25</sup>,  
**В вічну нас неволю туркові**  
**забрати**<sup>26</sup>.

<sup>11</sup> Цей рядок замість таких у писемному варіанті:

Где стояла Божя Мати,  
З Ней воду берут,  
всім вірним дают.

<sup>12</sup> Новий рядок.

<sup>13</sup> О Пречистая Діво

<sup>14</sup> Где в Почайові Ікона Твоя

<sup>15</sup> Твої

<sup>16</sup> Показалась

<sup>17</sup> Новий рядок замість: “Бо Твоя Сила”.

<sup>18</sup> всіх побідила (без І).

<sup>19</sup> града Збаража

<sup>20</sup> знайшли

<sup>21</sup> Ці три рядки нові замість чотирьох у писемному зразку:

Зачали ся уганяти,  
Як би могли всіх достати.  
Раду складають,  
всі ся змовляють.

Наступна строфа опущена, зате вона з’являється пізніше, відразу після згадки про Святого Михаїла.

<sup>22</sup> А в монастирі

<sup>23</sup> Русі подносят крижом падають

<sup>24</sup> Змилуй же ся Діво

<sup>25</sup> погібати

<sup>26</sup> “В нещасной долі, турков неволі”. Після цього рядка пропущено строфу:

За еден бо день з турецкой землі,  
Стал в Почайові чернець з неволі,

**А над Монастиром відомо стала**<sup>27</sup>,  
**Матер Божая всіх укривала**<sup>28</sup>,  
 Не бійтеся<sup>29</sup> христіане **недопущу**  
**бісурман**<sup>30</sup>

**Свят Михаїл з військом скоро**  
**там поспіє**<sup>31</sup>.

**Турки, татари**<sup>32</sup> браму облягли,  
**І вже законника**<sup>33</sup> главу **ізняли**<sup>34</sup>,  
**Несут главу – в руцях стята**<sup>35</sup>  
**Поклон оддає Іконі Свята**<sup>36</sup>,  
**А ще не вірит турок проклятий**<sup>37</sup>.  
**А вже на нас турок кругом ступає**<sup>38</sup>,  
**І бісурман**<sup>39</sup> стріли як дощ **випускає**<sup>40</sup>,  
**І вганяє все**<sup>41</sup> з мечами,  
**Бере глави над**<sup>42</sup> плечами,  
**З коней падає, карки ломає**<sup>43</sup>.

У працю Е. Ізопольського ввійшли й такі зразки, які в писемних джерелах

---

Матер Божую благати,  
 Жеб схотіла розогнати,  
 Злих бісурманов, махометанов.

<sup>27</sup> Божая Мати всім ся з'явила

<sup>28</sup> І Омофором вірних покрила

<sup>29</sup> бойтеся

<sup>30</sup> Не возмут вас бісурмане

<sup>31</sup> Новий рядок замість: "Во свої руки, в тяжкій муці".

<sup>32</sup> В вівторок рано

<sup>33</sup> Законникови (без **І вже**).

<sup>34</sup> істяли

<sup>35</sup> Он взяв несе свою главу

<sup>36</sup> Матці Божой дає славу

<sup>37</sup> Новий рядок замість: "Пред Образ паде, дух свой предаде". Ця строфа (останніх п'ять рядків) перенесена сюди (див. примітку 21) на місце іншої, опущеної:

Іов Зелізо пред Марією,  
 Стал на повітру всім видимою,  
 Просит Пані Монархині,  
 Не опускай тей Святині,  
 Яко Царица, і Владичица.

<sup>38</sup> Турки татари сімло ступають

<sup>39</sup> На гору

<sup>40</sup> пускають

<sup>41</sup> Уганяються

<sup>42</sup> Замість: "Мають стрільби за".

<sup>43</sup> "С коней падають карки ламають". Рядок з передостанньої строфи. Перед ним і після нього великі пропуски. І це характерно для багатьох фольклоризованих варіантів, про що вже йшла мова.

трапляються рідко, а в усному побутуванні мають локальний характер. Пісня до преп. Йова Зеліза *Із млада возлюби Бога Зелізо блаженний* належала Почаївському збірникові українських та польських духовних пісень 90-тих років XVIII ст. (№ 52) [15]<sup>44</sup>, хоч, як можна припустити, була створена передусім для спеціального видання, присвяченого Преподобному, яке вийшло друком у Почаєві 1791 року (Арк. [146–166])<sup>45</sup>. Православні Почаївські *Богогласники* початку ХХ ст. передруковували твір, змінюючи останню строфу – рядок "церквам соєдинение" перетворився на "церквам благостояніє" [30, 145], [5, 95–99]. Зваживши на все, можна зробити висновок про особливе значення публікації Е. Ізопольського [31, 54–55].

Книжний текст тут дуже зредукований (залишено тридцять рядків з дев'яносто шести), однак справді виявляє смак лірників у відборі строф. У своїй оптимальній кількості й послідовності, позначені ще іншими слідами трансформації, вони окреслюють лаконічний, а водночас не позбавлений повноти та цілоти образ улюбленого не лише в монастирському середовищі подвижника:

**Ізмолоду влюблен в Бога**<sup>46</sup>

Желізо блаженний,

**Родом з землі**<sup>47</sup> галицкой,

**Іовом нареченний**<sup>48</sup>,

<sup>44</sup> Зараз цей стародрук зберігається у фондах Відділу рідкісної книги Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України. Помітно пошкоджений. Про видання див. праці Михайла Возняка [6, 60–64, 67–69], [9, 391], а також дослідження Юрія Медведика [22, 162–166].

<sup>45</sup> Зберігається у фондах Відділу стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. Вернадського [14].

<sup>46</sup> Із млада возлюби Бога

<sup>47</sup> Рожденний в землі

<sup>48</sup> Іоан наречений

**З всего мира**<sup>49</sup> отлучися,  
Родителей **отричися**<sup>50</sup>,  
В десять літ з дому **уходит**<sup>51</sup>  
І в монастир **приходит**<sup>52</sup>.  
Ангелский образ **восприяв**,  
Іовом<sup>53</sup> нареченний,  
В монастирі Угорниках **скоро**<sup>54</sup>  
постриженний,  
Дванадцятото<sup>55</sup> літа  
Отрекся **він** світа<sup>56</sup>,  
А дошедши<sup>57</sup> літ **совершенства**  
Взійшов на степінь **священства**<sup>58</sup>.  
**З Угорників**<sup>59</sup> Константин, князь і  
пан Острогский,  
**Просит Іова в Ігумени**<sup>60</sup> – в  
монастир Дубенський –  
**Монастиром добре правит**<sup>61</sup>,

<sup>49</sup> Мира сего

<sup>50</sup> удалися

<sup>51</sup> В десять літ із дому ізиде

<sup>52</sup> приде

<sup>53</sup> восприя Іов

<sup>54</sup> тамо

<sup>55</sup> Дванадцятото

<sup>56</sup> “Отречесея сего світа”. Після цього рядка пропущено:

Інок зіло іскуснійший,

Сей бі Іов юнійший.

Живя посреди братіи, всім на ползу бяше,  
В великом смиреніи Христу работаше.

<sup>57</sup> Дошедше (без А).

<sup>58</sup> “Взиде на степень священства”. За цим рядком у писемному варіанті йшло ще чотирнадцять, які тут опущені:

По многом отрицаниї,

Во своем смиреніи.

Благодатию от сили в силу восхождаше

Славити Бога всім сердцем усердно желаше,

Подобяся Серафиму,

Прият на ся честну Схиму.

Труд ко трудом прилагаа,

Подвиг усугубляа.

Оттол Бог славящаго начат прославляти,

Добродітелное Єго Житіє являти.

І велможи притекаху,

Ползу души приемляху,

Житієм Єго учими

В добродітель приводими.

<sup>59</sup> Оттуду проси

<sup>60</sup> І послан за Ігумена

<sup>61</sup> Добрі монастир правляше

**В книгах Святу Церков славит**<sup>62</sup>,  
**Такого Бога Мати**<sup>63</sup>

**Зволит Церкві водза дати**<sup>64</sup>.

**Іов** многими трудами тіло **ізмогає**<sup>65</sup>,

Із Апостолом язви Христові **ношає**<sup>66</sup>,

Он і з миром **посилає**<sup>67</sup>,

Болящого **ізціляє**<sup>68</sup>

Ігумена **Дарофтея**<sup>69</sup>

Монаха і **рея**<sup>70</sup>.

**В час**<sup>71</sup> Збараской войны **видя**<sup>72</sup>

над церквою

**Молящийся з** \_ **поклоном пред**

**Приснодівою**<sup>73</sup>,

**Би бісурман**<sup>74</sup> **побідила,**

**А Обитель сохранила**<sup>75</sup>.

<sup>62</sup> “Книги церковни писаше”. Далі пропущено десять таких рядків:

Боліє літ двадцяти

Ізволіл ся труждати.

Єгда нача о Нем слава проходити всюду,

Не восхоті славим бити, отиде оттуду.

Приде тщася утаїти,

В Горі Почаєвской скрити,

Но там паче прославися,

Всей Вселенній откряся.

Зане і ту от іноков ізбран бисть воскорі

Почаєвским Ігуменом в Чудотворной Горі.

<sup>63</sup> Такогоаго Богомати

<sup>64</sup> “Ізволила вожда дати”. Після цього опущено двадцять шість рядків.

<sup>65</sup> Многими трудами тіло свое ізмождаше

<sup>66</sup> І с Апостолом Язви Христови ношаше

<sup>67</sup> Он і с миром посилаєт

<sup>68</sup> Болящаго ісціляєт

<sup>69</sup> Доситея

<sup>70</sup> іерея

<sup>71</sup> Во время

<sup>72</sup> видін

<sup>73</sup> Молящася с низким поклоном пред Приснодівою

<sup>74</sup> безсурмян

<sup>75</sup> Далі пропущено десять таких рядків:

Бисть скоро уволнение,

Врагов побїждение.

Жену сановиту Анну от біса ізбави,

Пред ковчегом біс, сотрясши, свободну остави,

Владислава начат бити

Жезлом, уча не хулити.

Убуждјесе вопіяше

Не буду глаголаше.

Кто толко с вірою в бідах к нему прихождаше,

Не тощ помощи Божия воспяте **отхождаше**.

Отче Святий молим тя всі<sup>76</sup>

Покой **миру** іспроси<sup>77</sup>.

Еразм Ізопольський звернув увагу і на пісні про св. Миколая та записав від лірника одну з них, не надто поширену [31, 51–52].

Таким чином, розглянуті записи дають підставу стверджувати, що Еразмові Ізопольському належить особлива заслуга у записуванні українських духовних пісень та у виявленні ознак “вживання” книжного твору в народний репертуар.

### Bibliography and Notes

1. *Бѣлорусскія народныя пѣсни* / Сборникъ П. В. Шейна, Санкт-Петербургъ: Типографія Майкова 1874, 566 с.

2. *Богогласник*, Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 1790, [296] арк.

3. *Богогласникъ*, Издание десятое Холмскаго православнаго Свято-Богородицкаго Братства безъ перемѣны съ 9 изданія, Москва: Типо-лит. Т./Д. “И. Ефимовъ, Н. Желудкова и Ко” 1916, 140 с.

4. *Богогласникъ*, Издание четвертое Холмскаго православнаго Свято-Богородицкаго Братства, вновь исправленное и дополненное, Київ: Друкарня Києво-Печерської Лаври 1889, 126 с.

5. *Богогласникъ*, Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 1908, 122 с.

6. Возняк Михайло, *З культурного життя України XVII – XVIII вв.*, [у:] *Записки Наукового товариства імени Шевченка*, Том CVIII, Львів: З друкарні НТШ 1912, с. 57–102.

7. Возняк Михайло, *З культурного життя України XVII – XVIII вв.*, [у:] *Записки Наукового товариства імени Шевченка*, Том СІХ, Львів: З друкарні НТШ 1912, с. 10–38.

8. Возняк Михайло, *Матеріяли до історії української пісні і вірші*, [у:] *Українсько-руський архив*, Том ІХ, Львів: З друкарні НТШ 1913, с. 1–240.

9. Возняк Михайло, *Матеріяли до історії української пісні і вірші*, [у:] *Українсько-руський архив*, Том Х, Львів: З друкарні НТШ 1914, с. 241–480.

10. Возняк Михайло, *Матеріяли до історії української пісні і вірші*, [у:] *Українсько-руський архив*, Том ХІ, Львів: З друкарні НТШ 1925, с. 481–589.

11. Гнатюк Володимир, *Лірники*, [у:] *Етнографічний збірник*, Т. II, Львів: З друкарні НТШ 1896, с. 1–73.

12. *Гора Почаевская*, Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 1803, [114] арк.

13. Горленко Василій, *Кобзари и лирники*, “Кіевская Старина” 1884, Январь, с. 21–50.

14. Доситей іером., *Житіє блаженнаго о[т]ца нашего Іова Жельза*, Почаїв: Друкарня Успенського монастиря [1791], [16] арк.

15. [Збірник українських та польських духовних пісень], [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 90-ті рр. XVIII ст.], [56] арк., (Титульний аркуш не зберігся).

16. *Кальки перехожіе* / Сборникъ стиховъ и изслѣдованіе П. Безсонова, Часть I, Выпускъ 3, Москва: Въ Типографіи А.Семёна 1861, с. I – IV, 525 – 824, I – IV.

17. *Кальки перехожіе* / Сборникъ стиховъ и изслѣдованіе П. Безсонова, Часть II, Выпускъ 4, Москва: Въ типографіи Бахметева 1863, XLVIII + 252 с.

18. Кирчів Роман, *Український фольклор у польській літературі (період Романтизму)*, Київ: Наукова думка 1971, 274 с.

19. Климчук Федір, *Фольклорні матеріали з-під Біловезької Пуці*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Випуск 31, Львів: Видавничий центр ЛНУ 2003, с. 313–354.

20. Малинка Александр, *Лирникъ Ананій Гомынюкъ*, “Кіевская Старина” 1898, Томъ LXIII, с. 1 – 8.

<sup>76</sup> Всі

<sup>77</sup> “Покой нам у Христа іспроси”. У писемному зразку вкінці є ще два рядки, які тут відсутні: Церквам соединеніє,  
Всім вірним спасеніє.

21. Малинка Александр, *Лирникъ Евдокимъ Мыкитовычъ Мокровизъ*, "Кіевская Старина" 1894, Томъ XLVI, с. 434 – 444.

22. Медведик Юрій, *Українська духовна пісня XVII – XVIII століть*, Львів: Видавництво УКУ 2006, 324 с.

23. *Пісні до Почаївської Богородиці*: Перевидання друку 1773 року / Транскрипція, коментарі і дослідження Юрія Медведика, Львів: Місіонер 2000, 148 с.

24. *Пѣснопѣнія Богогласника Холмскаго народно-церковнаго роспѣва* / Въ четырехголосной гармонизации Е. Витшинскаго, Leipzig: Inst. lith. de C. G. Röder, G.m.b.H. 1910, 55 с.

25. *Пѣснь Пресвятѣй Богородици Чудотворнѣй Почаевскѣй*, [у:] Зоря 1880, Число 9, с. 121.

26. *Пѣснь Пресвятой Богородицѣ Почаевской*, [у:] *Холмскій народный календарь на 1885 годъ*, Київъ: Въ Типографіи Кієво-Печерской Лавры 1884, с. 176–177, 191–192.

27. Сперанскій Михаил, *Южно-русская пѣсня и современные ея носители*, [у:] *Сборникъ Историко-Филологическаго общества при Институтѣ князя Безбородко въ Нѣжинѣ*, Томъ V, Київъ: Типографія И. И. Чоколова 1904, с. 97–230.

28. Чубинскій Павло, *Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край*, Томъ первый, Выпускъ первый, Санктъ-Петербургъ:

Типографія В. Безобразова и комп. 1872, XXX+224 с.

29. Чубинскій Павло, *Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край*, Томъ третій: Народный дневникъ, Санктъ-Петербургъ: Типографія В. Безобразова и К°. 1872, II + VIII + 486 + II с.

30. Щеглова Софія, *Богогласникъ*: Историко-литературное изслѣдование, Київъ: Типографія Университета Св. Владимира 1918, 344 с.

31. Izopolski Erazm, *Badania podań ludu. II. Śpiewy religijne chrześcijańskie*, [w:] *Athenaeum* 1843, Tom piąty, s. 49–60.

32. Kasjan Jan Mirosław, *Usta i pióro: Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1994, 175 s.

33. Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, Tom 36, Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza 1964, ss. XII+452.

34. Kolberg Oskar, *Pokucie*, Tom II, Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1883, ss. IV+300.

35. *Pieśń Preświatiy Bohorodycy Czudotwornoj Poczaiewskoy. Pasły Pastyry owcy na hori*, [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 80–90-ті роки XVIII ст.], [2] арк.

36. Stecki Tadeusz Jerzy, *Wołyń*, Tom I, Lwów: Druk i nakład Zakładu Nar. im. Ossolińskich 1864, ss. XII+280.





**Mariya Yevhenyeva**

**CHARACTERISTICS OF ZINOVIIY SHTOKALKO'S MUSICAL STYLE  
(ON THE EXAMPLE OF EPIC GENRE COMPOSITIONS)**

Ternopil National Pedagogical University, Ukraine

**Марія Євгенєва**

**ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКА  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЕПІЧНОГО ЖАНРУ)**

*Abstract:* The article deals with the analysis of Zinoviyy Shtokalko's musical style in terms of epic genre compositions, as well as consideration of the artist's original dramaturgy features and texture-harmonic means that are closely related to vocal pictorialism. In epics of Zinoviyy Shtokalko, based on centuries-old traditions of Ukrainian kobza, creates his own musical style primarily developing the highest level of performance skills playing the bandura. Also an innovative composition is dramatic interpretation of bandura-player epic genres. Using melodic traditions and folkloral verbal texts in the performance of outstanding harpers, he creates original works that tend to have thematic, harmonic and impressive integrity. Shtokalko was also a pioneer in the genre of epic interpretation of kobzar

*Keywords:* musical texture, texture-harmonic means, intonation technique, vocal and pictorial equipment

У численному репертуарі Зіновія Штокалка, що складає кілька сотень одиниць, значне місце займають твори епічного жанру – думи та билини (старини). Виконання цих творів вимагає не тільки великої професійної майстерності, але й як слушно зазначає С. Вишневська, “відповідної внутрішньої інтелігентності та розумової культури, які дозволяють передати правду історичного підтексту та осягнути висоти їх духового змісту” [1, 100]. Іншими словами, сміливість інтерпретації такого серйозного та глибокого пласту народної кобзарської традиції можна порів-

няти із композиторською творчістю у великих симфонічних та оперних жанрах. Зіновій Штокалко, володіючи непересічним музичним талантом, шляхом наполегливої праці, постійного самовдосконалення досягнув найвищого рівня майстерності у реставрації, інтерпретації та виконанні дум і билин. Про це неодноразово говорили музичні критики, бандуристи-реставратори кобзарської творчості, слухачі та представники широкого загалу.

Українське сучасне бандурознавство робить лише перші кроки у вивченні й осмисленні багатогранної

творчості З. Штокалка. Музичний доробок мистця вивчався як в українському, так і зарубіжному музикознавстві. Аналізу творчого портрета бандуриста на сьогодні вже присвячено декілька окремих публікацій як в Україні, в тому числі й автора цієї роботи, так і за кордоном. Так, В. Дутчак досліджувала жанрову типологію репертуар З. Штокалка [4]. Окремим аспектам звукозаписувальної діяльності З. Штокалка присвячені розвідки А. Горняткевича [2], С. Максимюка [9], В. Мішалова [12], Т. Лазуркевича [7].

Окрім звукозаписів чотирьох дум *Про козака Голоту*, *Про Олексія Поповича*, *Про Озівських братів* та *Про Марусю Богуславку*, виданих у Нью-Йорку у 1970 році фірмою “Сурма” [9, с. 193-199], відомі любительські власні звукозаписи З. Штокалка, зроблені протягом 50-60-х років у домашній студії мистця. Вони стали джерельним матеріалом для видання аудіоальбому *Відлуння століть...* [5, 20-21]. На компакт-диску зібрані усі “крупні форми” бандуриста: разом із вище зазначеними думами, тут вміщено билини *Про Іллю Муромця і Соловія Розбійника*, *Про Добриню та Про Святослава*.

Збереглися також два авторські нотні записи дум *Про Олексія Поповича* та *Про козака Голоту*, вміщені у рукописному збірнику 1939-1944 років [1, 100]. Однак, коли ще на ранньому етапі творчості З. Штокалко сприймав думу як твір, який можна точно записати нотами, а згодом знову відтворити, то, удосконалюючи професійний рівень, він зрозумів, що письмовий запис твору усного побутування слабо відтворює лише один із безлічі його варіантів. Цей твір реально

існує лише під час його виконання та у віртуальному вигляді у свідомості носія. Тим, мабуть, можна пояснити, що в подальшому З. Штокалко відмовився від письмової фіксації дум та билин і почав користуватися лише звукозаписувальною технікою<sup>1</sup>.

У кінці 1980-х на початку 1990-років творчість Зіновія Штокалка почали вивчати львівські бандуристи Тарас Лазуркевич, Олег Созанський та Роман Антонюк. Це зацікавлення спричинило до появи сучасних транскрипцій *Думи про козака Голоту*, виконану Т. Лазуркевичем, та *Думи про Олексія Поповича*, виконану Р. Антонюком і зредаговану Т. Лазуркевичем (твори занотовані з платівок *О, думи мої...*) [9, 193-199]. Ці рукописні нотні транскрипції, а також аудіозаписи, вміщені на компакт-диску *Відлуння століть*, послужили джерельним матеріалом нашого дослідження<sup>2</sup>.

Метою статті є здійснення аналізу музичного стилю З. Штокалка на прикладі творів епічного жанру. Для досягнення мети поставлено наступні завдання: з'ясувати характерні риси виконавської манери З. Штокалка-бандуриста, інтерпретатора стародавніх билин та дум; розкрити особливості музичної драматургії композицій мистця як способу формотворення та принципу застосування звукообразності.

Імпровізаційна специфіка епічного жанру дозволяла З. Штокалко-

<sup>1</sup> Відмінності між нотним записом 1939 року та аудіозаписом 1958 року *Думи про козака Голоту* коротко описала С. Вишневська [1].

<sup>2</sup> Слід зазначити, що між нотними транскрипціями, зробленими із студійного запису, виданого в 1970 році, та домашніми записами З. Штокалка існують значні розбіжності (і це не дивно, адже дума – імпровізаційний жанр і при кожному виконанні втілюється по-іншому).

ві втілювати власні творчі таланти, відшліфовувати весь арсенал виразових засобів, таких, як композиційне, тематичне, фактурно-гармонічне вирішення музичної драматургії, а разом з тим вокальні та акторські здібності. Саме цей унікальний жанр народної професійної творчості дозволяє виконавцеві відчувати себе одночасно й композитором. Як підмічає Ф. Колесса, кобзарі користуються великою свободою не так щодо тексту, як щодо мелодії думи, тому співці є в деякій мірі і творцями [6, 53]. Зіновій Штокалко використовує ці можливості якнайповніше на усіх рівнях композиторської техніки. І цьому багато в чому сприяв інструмент – діятонічна бандура харківського типу, сконструйована спеціально для З. Штокалка майстром Ластовичем-Чулівським [13, 34]. Оригінальною була й техніка звуковидобування бандуриста. “Він натягав пучками струни і, відпускаючи їх, в той же самий час вдаряв по них нігтями. Таким чином виходив живий і одночасно м’який звук. <...> Його гру можна відразу вирізнити від всіх інших бандуристів, яких мені доводилося чути” [10, с. 6]. Крім того, він намагався усіма доступними засобами досягнути найефектнішого звучання інструменту і задля цього старанно вивчав будову та можливості бандур різних конструкцій та способи гри на них.

Окремою заслугою мистця є його праця над відтворенням стародавніх билин (старин) Київської Русі, що була нелегкою, зважаючи не тільки на складнощі із перекладом словесного тексту та компонуванням адекватного старослов’янському українського мовного стилю, але й на факт, що не було жодних матеріалів та за-

писів, які могли забезпечити хоча б мінімум інформації. Тому З. Штокалко самотужки зважився на тяжкий труд по віднайденню старокиївських елементів у народних піснях та думах [10, 7] та створенню експериментального музичного супроводу, що стилізує звучання гуслів [3, 15].

Билини, складені за прикладом дум, – вільний вірш у поєднанні із речитативною мелодією, хоча на початку *Билини про Іллю Муромця* та *Билини про Добриню* З. Штокалко намагається імітувати акцентний тип ритмотворення мелодики, притаманний руським (давньоукраїнським) билинам [11, 251-263], однак згодом переходить на синтаксичний ритм українських дум [8, 63]. Композиційно думи та билини збудовані ідентично – віршові уступи чергуються із інструментальними перерегами. Композиція бандуриста специфічна: як говорить Тарас Лазуркевич, він “опанував композиційні засади дум, наскрізь оригінально їх переосмисливши, і відкрив нові обрії цього жанру” [7, с. 93]. Особливе мистецьке відчуття інтерпретатора спричинює появу інструментальних фрагментів не тільки поміж, але й у середині уступів, чи то підсилюючи емоційне відчуття образу, чи втілюючи певну звукообразальну картину, чи просто роблячи смислову перерву у вокальній партії. Таким чином, виникає проблема поділу твору на уступи. Звичайно, це можна було б зробити, порівнявши твір із класичною інтерпретацією народних кобзарів, однак вона не завжди узгоджується із оригінальною композиційною побудовою З. Штокалка. Мабуть, саме тому у транскрипціях Лазуркевича – Антонюка відсутня

нумерація уступів<sup>3</sup>. Разом із певною складністю сегментації такий підхід 3. Штокалка об'єднує музичну тканину, створюючи враження цілісності, плинності, динамічності, долаючи деяку умовність класичного діалогу: співомова-перегра.

Епічні твори мистця тяжіють до тематичної, гармонічної та фактурної цілісності. Вокальна партія дум, як правило, розпочинається свого роду "лейттемою", що часто має співний характер та мелодику, яка перегукується із мелодіями українських протяжних пісень (С. Вишневська називає це мелодизованим речитативом другого типу, наближеним до строфічної пісні [1, 101]). Такі теми характеризуються мелодичними розспівами, чітким ритмом, тяжінням до силабічної організації вірша, як, наприклад, в *Думі про козака Голоту*. Окрім цього тут вона дублюється октавно подвоєною мелодією в бандурному супроводі, що надає їй вагомості, урочистості. Ця ж лейттема з'являється знову на початку 4-го уступу. Згодом вона знову виникає в кінці, у середині 14-го уступу, крім того, тут повторено й слова "Ой поле, поле килиїмське", якими починається твір. Отож створюється свого роду тематична арка, що об'єднує, цементує музичну канву.

Подібний початковий лейтмотив зустрічаємо й в *Думі про Олексія Поповича*, однак він значно коротший. Його можна охарактеризувати як мелодизований речитатив першого типу, вірш вільної ритмічної організації. У *думі* використано інший

<sup>3</sup> Для зручності аналізу до цих транскрипцій додана умовна нумерація, орієнтована переважно на знаки нотного письма, зокрема, серединні та заключні півриски, однак вона не претендує на остаточність.

принцип тематичного розвитку. На елементах центрального мотиву побудовано першу частину другого уступу, в якій міститься словесний текст від імені оповідача (закінчується словами "До козаків словами промовляє"), заключні каданси усіх наступних уступів, інколи характерний зворот тоніка – нижня субкварта із обігруючими їй допоміжними тонами з'являється і в серединних клявулах. У цьому випадку 3. Штокалко використовує метод наскрізного проведення короткого лейтмотиву і такий прийом є цілком виправданим, оскільки *Дума про Олексія Поповича* має експресивний характер, у ній змальовано бурю на Чорному морі – для цього задіяно велику палітру звукозображальних засобів (пасажі у швидкому темпі, гліссандо, тремоло і т. д.); проведення час від часу короткого лейтмотиву не позбавляє твір динаміки, цілком природно вписуючись у його музичну тканину.

Билини у порівнянні з думами є значно довшими<sup>4</sup> і співних мелодій у цих творах (чи то у вокальній рецитації чи в партії бандури) 3. Штокалко майже не використовує (мабуть, вважаючи співність іманентною властивістю української музики). Натомість у якості тематичної основи він застосовує інтонаційну техніку. Тут не можна знайти якоїсь певної мелодії, теми, фрази чи мотиву. Інтонацію, яка кожного разу втілюється по-різному: змінюється мелодика, темп, регістр, фактура, артикуляція, однак зерно лишається сталим і впізнається слухачем скоріше підсвідо-

<sup>4</sup> Для порівняння *Билина про Іллю Муромця* триває близько 25 хвилин, *Билина про Добриню* – 17 хв. 35 сек., *Дума про Олексія Поповича* – 13 хв. 10 сек., *Дума про Козака Голоту* – 10 хв. 26 сек.

мо. Власне тут з повною силою мистець розкриває свої імпровізаційні можливості. Такий підхід дозволяє у значній мірі втілювати одночасно із інтонаційним об'єднанням тканини й звукозображальні властивості звуку інструмента.

У кожному випадку в різних варіантних виявах обігрується терцово-квартова поспівка, яка й виступає у ролі лейтінтонації усього твору. Причому в певних ключових моментах ця поспівка набуває іншого характеру. Наприклад у епізоді звертання Іллі до татарських царів вона звучить як староруська церковна монодія. Варіантно модифікована, вона періодично з'являється у інших епізодах та сприймається як тема богатирської сили Муромця. У кінці, перед "славословієм", знову набирає стилістичного забарвлення монодії.

Отож, як бачимо, Зіновій Штокалко послуговується різними способами тематичного об'єднання епічних творів – від використання свого роду лейттеми або лейтмотиву до розвитку однієї інтонації у різних варіантних та фактурно-гармонічних видозмінах. У такий спосіб мистець засвідчує своє геніяльне драматургічне та навіть симфонічне мислення.

Слід сказати, що риси оригінальної драматургії З. Штокалка виявляються не лише на рівні тематичного об'єднання музичної тканини, але й у використанні інших композиційних прийомів. Одними із найважливіших у цій ієрархії є фактурно-гармонічні засоби (особливо для такого специфічного музичного інструмента як харківська бандура). Кожен епічний твір бандуриста має свій індивідуальний комплекс гармонічних та фактурно-артикуляційних рис, що

тісно пов'язані із звукозображальною драматургією. Однак звукозображальність З. Штокалка потрібно розглядати у двох функціональних проєкціях – загальнодраматургічній та детально-образній. Власне загальнодраматургічна зображальність поєднується із фактурно-гармонічним комплексом, тому їх слід аналізувати одночасно.

Особливості музичної вертикалі кожного епічного твору мистця залежать найперше від жанру, теми та головного образу. Зразу ж привертають увагу значні відмінності у фактурному оформленні дум та билин (хоча, здавалося б, ці жанри є спорідненими). Багата гармонічна та імпровізаційна музична канва дум різко контрастує із скупим, лаконічним, іноді навіть звуко-недостатнім вирішенням бандурного супроводу билин. Мистець відразу відзначає значний часовий відтинок, що відділяє епохи побутування дум та билин: розкішні часи українського відродження та козаччини на противагу смутному княжому періоду із нестійким політичним становищем, міжусобними та релігійними війнами тощо.

У фактурі інструментального супроводу билин З. Штокалко насамперед стилізує гру на гусях (із їх не дуже багатими виразовими можливостями) засурдиненою артикуляцією, що видає слабкий глухуватий звук, порожніми гармоніями. Для цього бандурист застосовує техніку короткого удару по струнах, специфічні фактурні фігури. Ілюстрацією цих прийомів є інструментальний вступ та супровід *Билини про Іллю Муромця*. Лаконічна мелодія, що нагадує старооруський церковний наспів, викладена в нижньому регістрі

(мала октава) у поєднанні із безтерцовими акордами середнього регістру, що її дублюють, в уяві зразу ж витворює непривабливу картину давніх часів із важкими умовами життя, війнами та бідами. У *Билині про Добриню* прозорою фактурою, арпеджованими акордами знову ж таки стилізуються гуслі, однак створюється зовсім інший настрій завдяки використанню середнього та високого регістрів.

Зразком цілісного та максимального втілення головного образу моря у бандурній партії<sup>5</sup> може слугувати *Дума про Олексія Поповича* (інша назва *Буря на Чорному морі*). Цей образ з'являється вже на початку вступу у вигляді арпеджованих акордів, що змінюються імпровізованою мелізматичною мелодією гуцульського мотиву, низхідними та висхідними пасажами, передаючи картину спокійної, грайливої морської гладі. Разом з тим низхідна мережана мелодія у високому регістрі створює східний колорит. Зміна гармоній b – C – Des, неспішний темп вступу немовби вводить слухача в атмосферу розповіді. Отож комплекс усіх прийомів витворює свого роду програмний мініпролог до думи, репрезентуючи картину моря (на фоні якої відбуватиметься дія), що одночасно виступає центральним образом та головною руйнівною силою наступної оповіді.

Протягом половини першого уступу у бандурному супроводі за допомогою пасажів та гліссандо у високому регістрі зберігається образ спокійного моря, однак вже після слів “Що на Чорному морі все недобре по-

чинає...” супровід динамізується, захоплюючи усе ширший діапазон від найнижчого до найвищого регістру, ілюструючи посилення вітру та початок бурі. У кінці уступу відбувається перша кульмінація твору, що дістає втілення як у вокальній партії, так і у супроводі, де залучено максимальні колористичні, регістрові та технічні можливості інструменту, причому поєднання різної амплітуди гліссандо дозволяють утримувати динаміку напруження протягом довгого часу, повно та опукло змальовуючи картину бурі.

У розвитку музичної палітри образ моря зберігає свої домінуючі позиції, відходячи на другий план лише в епізодах, в яких змальовуються інші персонажі думи – Грицько Коломийченко, Олексій Попович, однак в інструментальних переграх між цими епізодами море знову виходить на передній план.

Провідну роль у змалювання образу моря фактурно-гармонічні засоби виконують і в другій кульмінації думи – сцені жертвоприношення (5-й уступ “О тоді ж козаки добре дбали”). Швидкі пасажі в басах не дають певно вловити висоту звуків, тому така техніка немовби передає барабанний дріб та у поєднанні з гліссандо у високих регістрах створюють картину неймовірного напруження, що згодом поступово спадає шляхом уповільнення темпу, просвітлення фактури, передаючи картину заспокоєння моря (6-й уступ).

Віртуозна, яскраво образна палітра *Думи про Олексія Поповича* значно відрізняється від лаконічного, скупого, приглушеного супроводу билин. Так, наприклад, у *Билині про Іллю Муромця* створюється зовсім

<sup>5</sup> Цьому в великій мірі сприяє цілісність сюжету, що змальовує одну драматургічну сцену та порівняно невеликий обсяг думи.

відмінний контекстовий настрій: тут зображується картина похмурого руського середньовіччя. Загальний колорит відчувається вже із перших тактів вступу – невибаглива мелодія в басах супроводжується порожніми (без терції) акордами середнього регістру із однаковою ритмічною організацією мелодії та супроводу та на одній гармонічній функції. Лаконічний принцип бандурного супроводу витримується протягом усього твору, припиняючись лише там, де відтворюються звукозображальні моменти. Ці моменти побудовані на спільному мелодико-гармонічному матеріалі, а контраст створюється в основному завдяки зміні темпу, фактурного викладу, наприклад, переграда до 4-го уступу та супровід початку “Під городом, під Черніговом, не ворон чорний небо укриває”.

У цій билині для звукозображальності фрагментарно використовуються й віртуозні прийоми – гліссандо, пасажі (наприклад, для змалювання картини татарського війська під Черніговом), однак вони є короткочасними.

Порівняно лаконічна фактура характеризує й *Билину про Добриню*. Світлий загальний настрій передається звучанням середнього та високого регістрів інструменту, багатша також й мелодико-гармонічна палітра. Уже із перших тактів гармонічна послідовність *D-S-T* створює специфічний епічний дух. Перегри характеризуються переважно акордово-мелодичною фактурою: як правило короткі мелодичні поспівки проводяться у супроводі басу, зміна гармоній незначна (у межах споріднених тональностей), однак доволі колоритна.

Яскравого колориту думам та билинам З. Штокалка надає детально-образна звукозображальність: причому за допомогою бандурної техніки інтерпретатор передає як зорові, власне зображувані, уявно видимі образи, так і внутрішні емоційні стани героїв, переживання, напруженість ситуацій тощо. Майстер користується цими прийомами досить часто, тому образну звукозображальність можна назвати однією із іманентних ознак творчого стилю мистця. У *Билині про Іллю Муромця* на тлі загального похмурого колориту виділяються звукові образи двох міст – Чернігова та Києва. У перегрі перед 7-м уступом відбувається раптова зміна характеру бандурного супроводу – замість низького регістру та лаконічної порожньої фактури з’являється тема в басу, супроводжувана повними акордами у вищій теситурі. В уяві слухача повстає яскрава картина, що доповнюється наступним словесним текстом “Тут відкриваються ворота у Чернігів город...”. Ще колоритнішим виявляється зображення Києва: у перегрі звучить мелодія, що стилізує українську народну пісню. Цей епізод стає яскравою контрастною вставкою, особливо з огляду на те, що в билинах З. Штокалка старається дотримуватись зовсім відмінної музичної стилістики, ніж українська стилістика дум. У *Билині про Добриню* також багато мальовничих звукозображальних картин. Одна із них – образ Почай-річки, бистрота та жвавість якої передається швидкими терцовими послідовностями. Колоритно змальований також й образ Змія-Горинича.

Звукозображальною технікою З. Штокалка широко користується

й для передачі динамічних дієвих картин: це епізоди зображення бою Добрині із Змієм у *Билині про Добриню*, Іллі Муромця із сорокати тисячним татарським військом, де напруження передається віртуозними пасажами та гліссандо; картини із Солов'єм Розбійником, де за допомогою гліссандо зображується неймовірна сила його свисту у *Билині про Іллю Муромця*.

Емоційний стан внутрішньої тривоги та хвилювання героїв часто передається за допомогою тремоло, як це відбувається у *Думі про Олексія Поповича* у сцені його сповіді та покаяння у 3-му уступі.

Подібним способом передано внутрішню тривогу в психологічно напружених епізодах і в інших творах – в *Билині про Іллю Муромця*, зокрема картина наближення Іллі до річки Самородина, де акордове тремоло передає стан тривоги та наростаючого хвилювання. Зміна настрою у супроводі через використання тремоло тризвуків передає журбу та занепокоєння князя Володимира після викрадення Змієм Забави Путятични у *Билині про Добриню*.

Майстерний звукозображальний епізод знаходимо в *Думі про козака Голоту*, у сцені діалогу татарина та татарки. Тут за допомогою навмисне грубо стилізованої східної мелодії (кварти іноді помережані повторюваними мелізматичними фігурами на фоні простого двозвукового супроводу) передається не тільки атмосфера татарського житла, але й нищий внутрішній світ героїв, які в ньому проживають. У цьому випадку бандурний супровід виконує подвійну функцію – гротескно зображає східний колорит, а також змальовує негативний психологічний портрет татарина і татарки.

Окремої уваги вимагає вокальна партія епічних творів Зіновія Штокалка. Наслідуючи традиції українського кобзарства у думках та особливості морфологічної побудови жанру билини, мистець широко використовує індивідуальні виразові художні та акторські засоби. Як зазначають дослідники, бандурист володіє різними типами речитативу і застосовує їх у певних драматургічних цілях. Наприклад, на початку дум звучить в основному мелодизований речитатив, наближений до пісенного мелосу, що відзначається чіткою мелодичною лінією, синтаксисом, притаманним співним жанрам із досить чіткими цезурами, мірністю ритму, наявністю мелодичних розспівів<sup>6</sup>.

Перші уступи билин, як уже було сказано вище, 3. Штокалко намагається подати тонічним віршем – тут звучить мелодизований силабічний речитатив, де кожному складу відповідає один звук, проте звуки мають чітко означену висоту.

Серед силабічних речитативів, якими володіє 3. Штокалко, зустрічаються не тільки мелодизовані – з чітко означеною висотою нот, але й звичайні, де висота не завжди є точною, звуки дуже часто наближені до мовної інтонації. У рецитації мистця можна виділити й кілька оригінальних прийомів. Один із них втілюється у екстремально напружених моментах – це підкреслена маркатна манера виконання мелодизованого речитативу, де кожен звук акцентований. Часто в таких моментах виконавець використовує секвенції.

<sup>6</sup> Як мелодичну основу Зіновій Штокалко використовує мелодії народних кобзарів Михайла Кравченка, Гната Гончаренка.



Інший тип рецитації – максимально наближений до експресивної мовної манери призначається для уособлення певних героїв. Так, наприклад, у *Думі про козака Голоту* таким способом змальовані негативні персонажі татарина та татарки<sup>7</sup>. Інший вокальний прийом – використання речитативу на одній звуковій висоті, що нагадує церковну псалмодію З. Штокалко вживає для передачі урочистих моралізаторських моментів (заклик Грицька Коломийченка до козаків висповідатися, або ж повчання Олексія Поповича жити згідно з законами Святого Письма тощо).

Подібним вирізненням вокальних партій характеризуються й биліни. Оповідь від автора З. Штокалко намагається рецитувати м'яким неголосним звуком, приховуючи тембровий потенціал свого голосу. Насичений баритон притаманний партії Іллі Муромця. Зміна тембру особливо виразно проявляється в моменті, коли він звертається до ввійманих татарських царевичів (6-й уступ “Ех ви, царевичі да царенята”). Також відбувається зміна теситури на вищу, коли чернігівці починають промовляти до Іллі (7-й уступ “Живи ти у нашому городі Чернигові воеводою”). Густим тембром, зміною темпу та поважною інтонацією виділяються репліки князя Володимира (10-й уступ “Звідкіля ти, славний молодче”). Вищою теситурою голосу характеризуються репліки матері у *Билині про Добриню* (3-й уступ “Тей лучче ж би ти Добриня Микитович безпечно себе мав”).

Для передачі емоційно напружених моментів мистець використо-

вує розспівані звуки (односкладове слово “гей” в *Думі про Олексія Поповича*), або ж різку зміну голосового регістру (як, наприклад, у *Билині про Іллю Муромця* в сцені його зустрічі із Солов'єм Розбійником). Для нагнітання напруження Штокалко виключає із вокальної партії паузи поміж рядками (*Дума про Іллю*, 9-й уступ), для виділення певних слів або підкреслення дієвих моментів широко використовує також динамічні нюанси, акценти, різну артикуляцію та інші засоби художньої виразності, що виказують його непересічний акторський талант.

Отже, у епічних творах Зіновій Штокалко, спираючись на багатовікові традиції українського кобзарства, витворює свій власний музичний стиль, насамперед, вдосконалює до найвищого рівня виконавську майстерність гри на бандурі, поєднуючи “специфічні прийоми Хоткевича такі, як тремолювання (*тремоло*, *тремоляndo*), арпеджіато (*арпеджіо та арпеджовий акорд*)” із новітніми техніками (гамо- та арпеджіоподібні пасажи, різноманітна мелізматика, акордова та інтервальна техніка).

Новаторською є й композиційно-драматургічна інтерпретація бандуристом епічних жанрів. Використовуючи мелодичну основу та словесні тексти народних дум у виконанні видатних кобзарів, він створює наскрізь оригінальні твори, які тяжіють до тематичної, гармонічної та фактурної цілісності. З. Штокалко став також першовідкривачем у кобзарській трактовці жанру биліни (старин).

Іманентною властивістю музичної мови композитора є звукозображальність, причому вона має

<sup>7</sup> Ця манера рецитації нагадує специфічну співомову – шпрыхезанд, характерну для опер композиторів-експресіоністів.

як загальнодраматургічну так і детально-образну функцію: за допомогою специфічного колористичного комплексу мистець об'єднує музичну тканину твору, разом з тим використовує й детальні звукові образи, зображуючи певні уявні картини та емоційні стани.

У вокальній партії, володіючи різними типами речитативу, З. Штокалко широко застосовує індивідуальні виразові художні та акторські засоби, що створює неповторний музичний стиль та в комплексі оптимально підпорядковано драматургії творів загалом.

Оригінальний та самобутній феномен творчості З. Штокалка є результатом поєднання непересічного музичного таланту та традицій української професійної музичної культури.

## Bibliography and Notes

1. Вишнеvsька Світлана, *Інтерпретація епосу в репертуарі Зіновія Штокалка*, [у:] "Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка та національної музичної академії України ім. П. Чайковського", Серія: Мистецтвознавство, Тернопіль-Київ 2006, № 1 (16), с. 99-104.

2. Горняткевич Андрій, *Звукозаписи Зіновія Штокалка – до 80-річчя з дня народження*, "Бандура", Нью-Йорк 1999-2000, № 71-72, с. 14-17.

3. Дутчак Віолетта, *Музика для бандури композиторів українського зарубіжжя. Жанрово-стильова еволюція*, [у:] "Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць (на пошану А. Мухи)", Київ 2003, Випуск 3, с. 12-18.

4. Дутчак Віолетта, *Музична спадщина Зіновія Штокалка*, "Наукові записки Тернопільського педагогічного універ-

ситету ім. В. Гнатюка та національної музичної академії України ім. П. Чайковського", Серія: Мистецтвознавство, Тернопіль-Київ 2006, № 1 (16), с. 29-37.

5. Євгенєва Марія, *Аудіозаписи бандурного виконавства Тернопільщини*, [у:] "Тернопільський Енциклопедичний Словник", Тернопіль: Збруч 2009, Том 4: А-Я, с. 20-21

6. Колесса Філарет, *Мелодії українських народних дум*, Київ: Наукова думка 1969, 586 с.

7. Лазуркевич Тарас, *Реставрація кобзарських дум і особливості їхньої нотації (на матеріалі репертуару Зіновія Штокалка)*, "Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка та національної музичної академії України ім. П. Чайковського", Серія: Мистецтвознавство, Тернопіль-Київ 2006, № 1 (16), с. 90-99.

8. Луканюк Богдан, *Диференціальний принцип тактування*, [у:] *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць*, Київ 1990, с. 59-86.

9. Максимюк Степан, *Докладніше про звукозаписи Зіновія Штокалка*, [у:] *З історії українського звукозапису та дискографії*, Львів-Вашингтон: Видавництво Українського Католицького Університету 2003, с. 193-199.

10. Майстренко Лев, *Зіновій Штокалко – бандурист-віртуоз*, "Бандура", Нью-Йорк 1981, № 3-4, с. 3-10.

11. *Народное музыкальное творчество* / Ред. О. Пашина, Санкт-Петербург: Композитор 2005, с. 251-263.

12. *Спогади про Зіновія Штокалка (Телефоном із Канади передав В. Мішалов)*.

13. Штокалко Зіновій, *Кобзарський підручник*, Едмонтон-Київ, Видавництво Канадського Інституту Українських Студій 1992, 348с.

14. Штокалко Зіновій, *Критичні заваги до стану сучасного кобзарства*, "Українські вісті" 1949, 1 січня, с. 3-4.

Siarhey Kavalou

**BELARUSIAN GOMBROWICZ**

Maria Curie-Sklodovska University in Lublin, Poland

Сяргей Кавалёў

**БЕЛАРУСКІ ГАМБРОВІЧ**

*Abstract:* In the article the reception of Witold Gombrowicz's drama in modern Belarusian theatre is discovered. Paradoxically, postmodern plays of Polish playwrights (*Ivona, Princess of Burgundy, Marriage, Operetka*) open to Belarusian filmmakers the opportunities for artistic experiment, contribute to the search for new theatrical language. But once in the Belarusian cultural space, Polish classical playwright ending up in curriculum looks like an elite artist, incomprehensible to the general public. The reason for this misunderstanding is the opinion of the author, not only in the special aesthetics of the writer, but also in the specific mentality of Belarusians, as well as Belarusian present situation of the theater.

*Keywords:* Witold Gombrowicz, drama, Belarusian theatre, postmodernism, reception

У адрозненні ад драматургіі Славаміра Мрожака драматургія Вітальда Гамбровіча ў Беларусі да нядаўняга часу была амаль невядомая. Беларусь пачала адкрываць для сябе Гамбровіча ў канцы XX ст. і ў першую чаргу як празаіка, а не як драматурга. Калі ў часопісах “Калосьсе” і “Arche” друкаваліся празаічныя творы пісьменніка (апавяданне *Дзявоцтва*, раман *Парнаграфія*) ніхто з беларускіх рэжысёраў яшчэ не задумваўся пра пастаноўку яго драматургічных твораў на сцэне. І гэта ў нечым заканамерна, бо Вітальд Гамбровіч быў у першую чаргу празаікам, аўтарам славетых раманаў *Фердыдурка*, *Транс-Атлантык*, *Парнаграфія*, *Космас*. У тэатр польскі пісьменнік хадзіць не

любіў, хаця напісаныя ім тры п’есы – *Івона, прынцэса Бургундская*, *Шлюб*, *Аперэтка* – граюцца ў тэатрах усяго свету, а асабліва часта – загадкавая і парадаксальная *Івона...*, якая зведала дзесяткі пастановак у Еўропе і ў Амерыцы.

Першыя спектаклі па творах Гамбровіча беларускі глядач змог убачыць на міжнародным тэатральным фестывалі “Белая Вежа” ў Брэсце. Калі асэнсоўваць значэнне гэтага фестывалю для беларускай культуры, сярод іншых заслуг арганізатараў трэба абавязкова адзначыць той факт, што “Белая Вежа” дала беларускім глядачам і крытыкам выдатную магчымасць пазнаёміцца з нязвычайнай эстэтыкай Гамбровіча,

з рознымі рэжысёрскімі падыходамі да яго творчасці. За час існавання фестывалю польскія тэатры чатыры разы прывозілі спектаклі па творах Гамбровіча. А гэта вельмі шмат, калі ўлічыць, што на іншых беларускіх фестывалях Гамбровіч не з'яўляўся ні разу, а ў тэатрах Беларусі ставіўся толькі двойчы: у 2004 і ў 2011 г.

Спачатку Люблінскі тэатр імя Юліуша Астэрвы паказаў *Шлюб* (рэж. Марцэлі Каханьчык). Наступнай была *Фердыдурка* – таксама з Любліна, але гэтым разам – сумесная пастаноўка тэатраў “Provisorium” і “Kompania-Teatr” (рэж. Януш Апрыньскі і Вітальд Мазуркевіч). Праз некалькі гадоў Ян Апрыньскі з Вітальдам Мазуркевічам прадставілі ў Брэсце сваю тэатральную адаптацыю рамана *Транс-Атлантык*. І нарэшце на “Белую Вежу” яшчэ раз завітала *Фердыдурка*, але пад назвай *Ну і рыла* (*Hulajdeba*) у выкананні Кракаўскага тэатра “Bagatela” (рэж. Вальдэмар Смігасевіч).

Усе гэтыя спектаклі мне даводзілася бачыць раней у Польшчы, таму была магчымасць параўнаць рэакцыю польскіх і беларускіх глядачоў, ацэнкі польскіх і беларускіх крытыкаў. Менавіта рэцэпцыя творчасці Гамбровіча ў беларускай культурнай прасторы цікавіць нас у першую чаргу.

*Шлюб* у пастаноўцы Марцэлія Каханьчыка не вылучаўся мастацкім наватарствам на агульнапольскім фоне, але для Люблінскага тэатра імя Ю. Астэрвы гэта была смелая спроба выйсці за рамкі традыцыйнай эстэтыкі, адмовіцца ад сцэнаграфічнай бутафорыі, пазбыцца ўрэшце ампула правінцыйнага мяшчанскага тэатра. У кантэксце фестывалю “Белая Вежа” спектакль М. Каханьчыка

глядзеўся як вытанчана-еўрапейскі, постмадэрністычны, халодна-рацыянальны. Не варта забываць, што *Шлюб* – найбольш складаная для ўспрымання п'еса Гамбровіча. Запомніўся спектакль добрымі акцёрскімі работамі. Галоўную ролю – Генрыка – выконваў адзін з лепшых люблінскіх акцёраў Генрык Сабехарт. А ролю П'яніцы – Цэзары Карпіньскі, пазнейшы дырэктар Польскага Інстытута ў Мінску і Санкт-Пецярбургу.

Напэўна за ўсе гады правядзення фестывалю “Белая Вежа” не было ў яго праграме больш знанага ў свеце спектакля, чым *Фердыдурка* ў пастаноўцы Януша Апрыньскага. На думку польскіх крытыкаў, спектакль Апрыньскага ўваходзіць у дзесятку лепшых пастановак Гамбровіча ў Польшчы. Легендарны спектакль паказваўся больш за 500 разоў ва ўсім свеце, быў запрошаны ў спецыяльнае турне па ЗША, шмат разоў узнагароджваўся на міжнародных фестывалях. Калі пасля паказу спектакля ў Брэсце я распавядаў пра гэта беларускім крытыкам і рэжысёрам – яны слухалі мяне з недаверам. На “Белай Вежы” люблінская *Фердыдурка* была ўспрынята даволі варожа, як эстэтычная правакацыя і яскравы прыклад антытэатра. Адзін знаёмы беларускі рэжысёр сказаў, што за такі спектакль яго б проста звольнілі з тэатра, а дырэктара – разам з ім.

Я. Апрыньскі распавядаў, што калі *Фердыдурку* паказвалі ў Гародні мясцовым палякам, старэйшыя людзі ў знак пратэсту пакідалі залю, а моладзь, наадварот, была ў захапленні. Паказвалі пазней люблінскую *Фердыдурку* і ў Мінску, на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра

імя Янкі Купалы. І зноў публіка падзялілася ў сваіх сімпатыях пераважна па ўзроставай прыкмеце. Прысутныя ў залі купалаўскія старажылы былі абураныя відовішчам, якое адбывалася на сцэне іхняга славутага тэатра. А вось акцёры новага Тэатра беларускай драматургіі Людміла Сідаркевіч і Ігар Сігаў былі ў захапленні ад рэжысёрскага вырашэння спектакля і ад акцёрскага майстэрства палякаў.

Спектакль *Транс-Атлантык* Я. Апрыньскага і В. Мазуркевіча таксама быў сустрэты на “Белай Вежы” насцярожана, як праява творчага эпатажу і свядомае парушэнне правілаў добрага тону. Дзве знаёмыя акцёркі, якім я параіў паглядзець спектакль, выйшлі падчас прадстаўлення з залі і вельмі на мяне абразіліся (Вітальд Гамбровіч – майстарэстэтычнай правакацыі – напэўна ўзрадаваўся б такой рэакцыі). Асабліва запомніўся глядачам увасоблены Вітальдам Мазуркевічам аргенцінскі арыстакрат-гомасэксуаліст, які дэфіляваў па сцэне з прывязаным паміж ног звонам і час ад часу торгаў за шнурочак...

Безумоўна, элементы правакацыі, праявы антыэстэтыкі ў спектаклях тэатраў “Provisorium” і “Kompania-Teatr” прысутнічалі – без гэтага ўвогуле немагчыма ўявіць сабе польскі альтэрнатыўны тэатр, а тым больш спектаклі паводле твораў Гамбровіча. Але з-за непрымання знешняй формы спектакляў многія глядачы і крытыкі не пачулі і не зразумелі тыя балючыя пытанні, якія ў правакацыйнай форме задаваў пісьменнік свету і самому сабе (напэўна, разуменню перашкаджаў таксама моўны бар’ер – спектаклі ішлі без перакладу). На пытанне, чаму ён зноў

звярнуўся да творчасці Гамбровіча, Януш Апрыньскі ў інтэрв’ю для беларускай прэсы адказаў: „Сцвярджэнне, што менавіта на посткамуністычным абшары Гамбровіч больш зразумелы чытачу і глядачу, гучыць банальна, але і ў ім ёсць вялікая доля праўды. Вітальд Гамбровіч хоць і выпадкова апынуўся ў эміграцыі ў Аргентыне, але цалкам свядома выбраў сабе гэты лёс на ўсё далейшае жыццё. Будучы ў ролі аўтсайдэра, ён вымушаны быў увесь час змагацца за сябе, за права “чужога” на існаванне ў свеце “сваіх”. Пакідаючы адну краіну і апынаючыся ў іншай, ён пачынаў сваю барацьбу нанова, ён заўсёды заставаўся самім сабой і вучыўся жыць з гэтым у свеце “іншых”, не падобных да яго. Сёння, калі Польшча і іншыя, значна меншыя краіны Ўсходняй Еўропы уваходзяць у аб’яднаную Еўропу, мы мусім вырашыць, якую неабходна заняць пазіцыю і як яе адстойваць, як змагацца за сябе ў вялікай супольнасці “іншых”. Мне здаецца, што павучыцца гэтаму варта менавіта ў Гамбровіча, які і сёння застаецца на дзівя актуальным” [1].

У параўнанні з люблінскімі *Фердыдуркай* і *Транс-Атлантыкам* кракаўскі спектакль *Ну і рыла* (цяжка дакладна перакласці польскі выраз *Hulajgęba*) быў сустрэты брэсцкай публікай больш прыхільна і, напэўна, больш адэкватна зразуметы. Сказалася розніца паміж альтэрнатыўным тэатрам, скіраваным на эксперымент, і тэатрам рэпертуарным, які адрасуе сваю прадукцыю больш шырокай публіцы. Пастаўлены ў яскравай камедыйнай манеры, але з густам, разлічаны на стабільныя вечаровыя зборы, але і на прызнанне крытыкаў, спектакль Вальдэмара Смігасевіча

перыядычна суправаджаўся сме-хам брэсцкай публікі. Гэтым разам гледачу не трэба было ламаць галаву над пытаннем, чаму жаночыя персанажы ўвасабляюць на сцэне падраныя калготкі альбо голыя ногі акцёра-мужчыны як у люблінскай *Фердыдуры* – сексуальна разняволеных гамбровічаўскіх гераінь гралі прыгожыя кракаўскія акцёркі ў элегантных строях... Нягледзячы на адносны глядацкі поспех, спектакль *Ну і рыла* не выклікаў сур'ёзнай зацікаўленасці ў беларускіх крытыкаў і, адпаведна, не разглядаўся як прэтэндэнт на ўзнагароду. Памятаю, як напрыканцы заключнага абмеркавання адзін крытык раптам успомніў: „А мы зусім забыліся пра добры польскі спектакль...”

Падагульняючы гісторыю прыгодаў Гамбровіча на „Белай Вежы”, даводзіцца сцвярджаць, што выдатны польскі пісьменнік – майстар парадокса – сам апынуўся на брэсцкім фестывалі ў парадаксальнай сітуацыі. З аднаго боку, яго імя часцей за імёны іншых польскіх драматургаў трапляла на фестывальную афішу. Паказаныя ў Брэсце спектаклі паводле ягоных твораў былі сапраўднымі, „паўнаметражнымі” працамі знаных польскіх рэжысёраў, а не студыйнымі эцюдамі рэжысёраў-пачаткоўцаў на двух-трох акцёраў-студэнтаў, як гэта часта здараецца на нашых фестывалях з-за недахопу сродкаў. З іншага боку, „рэвалюцыі” ў свядомасці гледачоў і крытыкаў геніяльны пісьменнік і ягоныя тэатральныя інтэрпрэтатары не зрабілі. Ніводзін са спектакляў па творах Гамбровіча не стаў падзеяй фестывалю і нават не разглядаўся як прэтэндэнт на галоўную ўзнагароду...

Параломным этапам у гісторыі

ўзаемаадносін беларускага тэатра і Гамбровіча стаў 2004 год, калі ва ўсім свеце святкавалася стагоддзе з дня нараджэння пісьменніка. Арганізатары міжнароднага тэатральнага фестывалю “Konfrontacje teatralne” ў Любліне вырашылі прысвяць усю праграму творчасці пісьменніка і загадзя разаслалі прапановы польскім і замежным рэжысёрам паставіць Гамбровіча і прывезці восенню 2004 г. на фестываль. Сярод іншых рэжысёраў атрымаў такую прапанову і рэжысёр Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы Аляксандр Гарцуеў, які ў 2001 г. прывозіў у Люблін *Трыстана ды Ізольду*. Спецыяльна для гэтага праекта Наталля Русецкая пераклала на беларускую мову п'есу Гамбровіча *Івона, прынцэса Бургундская*, мне давлялося быць навуковым кансультантам пастаноўкі.

Афіцыйная прэм'ера спектакля адбылася ў кастрычніку 2004 г. у Любліне, акрамя беларускай *Івоны*... польскі гледач меў магчымасць пабачыць яшчэ нямецкую, амерыканскую і французскую (лялечную) версіі. Беларускі спектакль быў прыняты на фестывалі вельмі прыхільна, асабліва ўразлі гледачоў і крытыкаў касцюмы Алены Ігрушы і вобраз галоўнай гераіні, створаны Ганнай Хітрык. Праўда, у рэцэнзіях польскіх крытыкаў выявіліся многія шампы і стэрэатыпы, характэрныя для ўспрымання сучаснай Беларусі: “Спектакль быў прасякнуты манументалізмам і горыччу парахункаў з палітычнай дыктатурай. Каралеўскі двор у беларусаў нагадваў цынічнае акружэнне прэзідэнта Лукашэнкі. У гэтым свеце прынц Філіп, нібы Гамлет, бунтуе супраць караля, чытаючы

газету – сімвал свабоды і думкі. Ахвярамі з’яўляюцца апранутыя ў шэрыя строі прыдворныя і Івона, паказаная як прадстаўніца простага народа” [10].

Нас, аднак, больш цікавіць беларуская рэцэпцыя спектакля Гарцуева – першай пастаноўкі Гамбровіча ў гісторыі айчыннага тэатра. Яшчэ падчас рэпетыцый узнікла праблема з разуменнем п’есы. Адзін з акцёраў папрасіў раздрукаваць яму старонкі п’есы, якія ён нібыта згубіў і таму тэкст стаўся цьмяным і nelaгічным. Пасля генеральнай рэпетыцыі да рэжысёра з’явілася дэлегацыя адміністратараў і білецёршаў з просьбай змяніць фінал п’есы на шчаслівы: “Ну няхай бы гэты прынц з ёй ажаніўся!”. Пасля беларускай прэм’еры адна з прадстаўніц крытычнага цэху выказала меркаванне, што купалаўскі тэатр звярнуўся да такой слабой драматургіі (мелася на ўвазе п’еса, пастаўленая грандамі еўрапейскага тэатру, у тым ліку Інгмарам Бергманам) толькі дзеля таго, каб трапіць на замежны фестываль. Нягледзячы на папулярызатарскія намаганні рэжысёра і яскравасць сцэнаграфічнага вырашэння, спектакль з цяжкасцю ўспрымаўся звычайнай публікай і рэдка з’яўляўся ў рэпертуары. “Цудоўны спектакль Аляксандра Гарцуева *Івона, прынцэса Бургундская* ідзе ў нас вельмі рэдка толькі таму, што пастаноўка даволі складаная, яна не ўсімі адразу ўспрымаецца”, – наракаў у 2009 г. новы мастацкі кіраўнік купалаўцаў Мікалай Пінігін [7]. Затое утварыўся своеасаблівы элітарны “клуб” з глядачоў-аматараў гэтага спектакля, сярод якіх было нямала студэнтаў-паланістаў і іх выкладчыкаў. “Калі я глядзеў на публіку, якая прыходзіла

на *Івону...*, мне здавалася, што я ўсіх іх ужо бачыў на папярэдніх паказах п’есы”, – расказваў Аляксандр Гарцуеў.

Што датычыцца ўспрымання спектакля крытыкамі, яно не было адназначна захопленым, але ўсе адзначалі арыгінальнасць драматургіі, вытанчаны стыль *Івоны...* і адзінагалосна залічвалі пастаноўку ў шэраг найлепшых прац Аляксандра Гарцуева. Людміла Грамыка ў рэцэнзій *Тайны бургундскага двара* адзначала, што ўзнятая ў *Івоне...* тэма – нетыповая для беларускіх тэатраў (“Мы не прывыклі такія спектаклі глядзець, мы не прывыклі такія спектаклі іграць”), вылучала таленавітую гульню Ганны Хітрык (“Вытанчаная, незямная, зграбная, з бялосымі непафарбаванымі вейкамі, доўгімі белымі валасамі і засяроджаным цёмным позірам. У выкананні Г. Хітрык Івона не пачвара – ад яе проста немагчыма адвесці вачэй. Моц прывабнасці, па сучаснаму – харызма”), знаходзіла падабенства паміж лёсам гераіні п’есы, і лёсам самога рэжысёра (“Ён сам накітаваў Івоны, моўчкі існуе пад агнём непаразумення”), і падсумоўвала: “Думаю, яшчэ не ўсе старонкі гэтага спектакля перагорнуты. Да яго, як да цікавай кнігі, варта вярнуцца зноў” [3, 24-25].

Юбілей Гамбровіча паспрыяў папулярызацыі творчасці польскага пісьменніка ў Беларусі: Польскі Інстытут у Мінску арганізаваў некалькі выстаў і вечарын, у друку з’явіўся шэраг артыкулаў Таццяны Команавай, інтэрв’ю Наталлі Русецкай з польскім рэжысёрам Янушам Апрыньскім і даследчыкамі творчасці пісьменніка – прафесарам Ежым Яжэмбскім і Монікай Жулкась. А ў 2006 г. п’еса *Івона, прынцэса Бургундская* была апублі-

кавана ў падрыхтаваным намі зборніку *Вар'ят і манашка. Польская драматургія XX стагоддзя* (Мінск 2006). Мэта выдання зборніка выкладзена ў анатацыі: “У зборнік увайшлі п’есы драматургаў, без якіх немагчыма сёння ўявіць не толькі польскі, але і сусветны тэатр XX ст.: С. І. Віткевіча, В. Гамбровіча, Т. Ружэвіча, С. Мрожака. У беларускай культурнай прасторы гэтыя аўтары, за выключэннем Славаміра Мрожака, не распазнаюцца пакуль што як знакавыя постаці. Магчыма, з’яўленне іх твораў на беларускай мове – лёгкая інекцыя вар’яцтва, шаленства, геніяльнасці – дапаможа нашаму айчыннаму тэатру засвойваць мову сцэнічнага мастацтва і смялей на ёй выказвацца” [6, вокладка].

Але не спектакль Аляксандра Гарцуева і не публікацыя *Івонь...* прымуслі беларускую тэатральную крытыку з энтузіязмам загаварыць пра феномен драматургіі Гамбровіча, а дыпломная праца маладога рэжысёра Аляксандра Янушкевіча *Шлюб* у Беларускам дзяржаўным тэатры лялек. Сам факт пастаноўкі філасофскай п’есы авангарднага польскага пісьменніка на лялечнай сцэне – уражваў і выклікаў павагу, асабліва на фоне агульнага стану беларускага тэатра, які ўсё больш дрэйфуе ў бок забаўляльнасці і відовішчнасці.

Спектакль А. Янушкевіча пастаўлены на рускай мове, у рускім перакладзе назва п’есы гучыць як *Венчание* і ў беларускамоўных рэцэнзіях з’явілася назва *Вянчанне*. Але ў арыгінале п’еса Гамбровіча называецца *Ślub* і па-беларуску назва павінна гучаць як *Шлюб*. Гл. напр. біяграфічныя звесткі пра В. Гамбровіча, падрыхтаваныя Т. Команавай [4, 198-202].

“Што новага прынесла *Вянчанне* на беларускую тэатральную прастору?” – задаваўся пытаннем Алесь Сухадолаў [9]. І адказваў на ўласнае пытанне наступным чынам: “Бясспрэчна, што гэтая прэм’ера пасадынічала прасоўванню тэндэнцый г.зв. актуальнага мастацтва” [9]. Таццяна Команова адзначала ў рэцэнзіі, што спектакль “...запрашае да *разважанняў* на глыбокія, важныя для кожнага чалавека тэмы ўласнай самаідэнтыфікацыі і адчування сябе як асобы ў соцыуме”, што “рэжысёр разам з акцёрамі *разважае* на тэму таго, наколькі чалавек як істота сацыяльная забівае чалавека як істоту біялагічную” [8] (курсіў мой – С. К.). Надзея Бунцэвіч сцвярджала, што спектакль “прэтэндуе на статус звышз’явы ў нашай мастацкай культуры, бо пастаноўка нібыта засланне п’есу” [2, 14].

Неўзабаве пасля прэм’еры *Шлюб* быў паказаны на фестывалі “Белая Вежа” ў Брэсце, і менавіта з падачы А. Янушкевіча Гамбровіч стаў нарэшце “галоўным героем” фестываля, апынуўся ў цэнтры усхваляваных абмеркаванняў і дыскусій. “Спектакль *Шлюб* Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек – не падзея фестываля. Гэта сапраўдная сенсацыя. Творчая бомба, якая выбухла нечакана для ўсіх”, – з захапленнем адзначала Алена Данілава [5]. І хаця журы фестывалю не адважылася прысудзіць спектаклю маладога рэжысёра “Гранпры”, але незвычайная пастаноўка мінскіх лялечнікаў аказалася лідэрам сярод намінантаў і артымала адразу дзве ўзнагароды: “За перспектывунасць акцёрскага мыслення” і “За лепшую сцэнаграфію”.

На жаль, і ў Мінску, і ў Брэсце выявіліся праблемы ўспрымання



(неўспрымання?) эксперыментальнага спектакля Янушкевіча звычайным глядачом, яшчэ большыя, чым у гарцуеўскай *Івоны*... Сімтаматычна, што глядацкай рэакцыі прысвечана шмат увагі ва ўсіх рэцэнзіях на спектакль, *Шлюб* аказаўся чарговай лакмусавай паперкай густаў беларускай публікі. “Наш глядач, у сваёй большасці, не падрыхтаваны яшчэ да падобных імпрэз. [...] Спектакль правакуе непадрыхтаванага глядача, заблытвае сваёй неадназначнасцю”, – пісаў А. Сухадолаў [9]. Палова рэцэнзіі Н. Бунцэвіч прысвечана аповеду пра тое, як крытык спрабавала ў антракце растлумачыць сэнс убачанага на сцэне разгубленым дамам з кветкамі ў руках, якія нічога не зразумелі [2, 13-15]. У Брэсце пасля антракту большая частка глядачоў проста сыйшла: “Вандраваць у лабірынтах чалавечай свядомасці брэсцкай публіцы, якая прыйшла ў тэатр за ясным сюжэтам і канкрэтнай гісторыяй, аказалася непасілах” [5]. Прысутная на брэсцкім паказе Таццяна Зарэмба робіць сумную выснову: “Глядзець спектакль *Шлюб* не проста, не кожны глядач прыйшоў у тэатр за сур’ёзнай духоўнай працай, некаторыя прыйшлі проста адпачыць. Іх спасцігла расчараванне. Затое тыя, хто застаўся пасля антракта, свабодна чыталі сцэнічны апавед пра Хенрыка-дыктатара, “эзопава мова” спектакля была блізкая і зразумелая, а сцэнічныя калізій нібыта запазычаны апошніх стужак навін” [6].

Якія высновы можна зрабіць з кароткай гісторыі ўзаемаадносін драматургіі Вітальда Гамбровіча і беларускага тэатра? Бясспрэчна, што парадаксальныя,

постмадэрністычныя п’есы польскага майстра адкрываюць шырокія магчымасці для мастацкага эксперыменту, спрыяюць пошукам новай сцэнічнай мовы. Але трапіўшы ў беларускую культурную прастору, польскі класік са школьнай праграмы выглядае як “творца з вежы са слановай косці”, аказваецца незразумелы для шырокай публікі. Прычына гэтага неразумення заключаецца не толькі ў адметнай эстэтыцы і філасофіі пісьменніка, але і ў спецыфічнай ментальнасці беларусаў, у сучасным стане айчыннага тэатра.

Усходняя Еўропа толькі пачынае адкрываць для сябе творчасць Вітальда Гамбровіча.

### Bibliography and Notes

1. *Беларусь адкрывае для сябе Гамбровіча: размова Наталлі Русеўскай з Янушам Апрыньскім*, „Настаўніцкая газета”, 20 лістапада 2004.
2. Бунцэвіч Н., *Трансфармацыі з матывацыяй. Лялькі і тэатр абсурду*, “Мастацтва” 2011, № 8, с. 13-15.
3. Грамыка Л., *Тайны бургундскага двара*, „Мастацтва” 2005, № 1, с. 24-25.
4. *Вар’ят і манашка. Польская драматургія XX стагоддзя*, Мінск 2006, 201 с.
5. Данилова Е., *Дикий марш иллюзий*, “Зара. Брэст”, 17.09.2011.
6. Зарембо Т., *Войцек и Хенрик между войной и миром*, “Брестский курьер”, 21.09.2011.
7. *Класіка вабіць самім сваім словам*, „Культура” 25-11.10.2009.
8. Команавя Т., *Геаметрыя “на мігі”*. “Вянчанне” і галоўны рухавік, “Культура”, 11.06.2011.
9. Сухадолаў А., *Гамлет эпохі попарту*, “Літаратура і мастацтва”, 28.08.2011.
10. Janikowski G., *Gombrowiczowanie. IX „Konfrontacje Teatralne” w Lublinie*, „Życie kultury”, 9-10.10.2004.

# Reviews

**ON THE CROSSROADS OF CULTURES AND ARTS: THIRTEEN STORIES FROM YAROSLAV POLISCHUK'S LITERARY WORLD**

Yaroslav Polischuk, *The Landscape of a Human*, Kharkiv: Acta 2013, 497 p.

**НА ПЕРЕТИНІ КУЛЬТУР І МИСТЕЦТВ: ТРИНАДЦЯТЬ ІСТОРІЙ ЗІ СВІТУ ЛІТЕРАТУРИ ВІД ЯРОСЛАВА ПОЛІЩУКА**

Ярослав Поліщук, *Пейзажі людини*, Харків: Акта 2013, 497 с.

*Abstract:* Addressing the genre of literary and comparative studies, the author of this book offers a fascinating journey through the labyrinths of the cultural consciousness of the nineteenth and twentieth centuries. On the one hand, they are prominent, well-known to the general public people, such as Mykola Hohol (Nikolai Gogol), Mykhailo Starytskyi, Anton Chekhov, Mikhail Bulgakov, Mykola Khvyliovyi, Ulas Samchuk. But equally intriguing essays are devoted to little known authors – Jakiv Shchegolev, Sophia Yablonska, Mykhaylo Zhuk, Natalena Koroleva. The author convincingly argues that the cultural potential of their work remains inexhaustible and relevant for the future generations. Each of meaningful private-biographical story unfolds into extraordinary dimensions and sympathetic «human landscape», which does not lose its color over time.

Jaroslav Polischtschuk, *Landschaften eines Menschen*, (in ukrainischer Sprache), Charkiw: Acta 2013, 497 S.

*Zusammenfassung:* Der Verfasser dieses Buches bietet eine ergreifende Reise durch Labyrinth von Kulturbe-

wusstsein des 19.-20. Jahrhunderts, indem er sich an das Genre von Literaturwissenschafts- und Komparativistikstudien wendet. Einerseits geht es um berühmte und allbekannte Persönlichkeiten wie Nikolaj Gogol, Mychailo Staryzkyj, Anton Tschechow, Michail Bulgakow, Mykola Chwyljowyj, Ulas Samtschuk. Aber nicht weniger intrigierend erweisen sich auch die Entwürfe, die wenig bekannten Autoren – Jakiw Schtschogolew, Sofia Jablonska, Mychailo Zhuk, Natalena Korolewa – gewidmet sind. Der Autor beweist überzeugend, dass Kulturpotenzial ihres Schaffens unversiegbar und aktuell für andere Generationen ist. Jede aus hier erfassten privat-biografischen Geschichten entwickelt sich zur Dimension einer extraordinären und sympathischen «Landschaft eines Menschen», die ihr Kolorit mit der Zeit nicht verliert.

Публікації професора Ярослава Поліщука привертають увагу широкого кола читачів, про що свідчать перевидання його окремих книг. Другим видання з'явилася цьогогоріч у видавництві «Акта» і його праця *Пейзажі людини*. Перше видання отримало схвальні відгуки – зокрема у рецензії

проф. Ігоря Набитовича *Ландшафти homo scriptor*, який наголошує: “Професор Ярослав Поліщук у *Пейзажах людини* створив розлогу творчу мапу буття українського письменства XIX – XX століть, розпросторюючи її на й мистецьку територію сусідніх культур. Ця мапа – чудовий орієнтир на цій території культури та гарний стимул до досліджень інших, подібних пейзажів” [3, 132].

Друге видання теж уже має позитивні рецензії. Так, проф. Тетяна Мейзерська у рецензії *Постколоніальний проект Ярослава Поліщука* анонсувала монографію як «надзвичайно талановите, артистично виконане дослідження, що, безумовно, має стати першорядним взірцем наукових спроб нового типу» [2], а проф. Валентина Соболев у своєму відгуку *Углиблюючись у літературні постаті нашої епохи* відзначила «неабиякий евристичний потенціал» видання [5].

Безперечно, ці тринадцять історій зі світу літератури стануть у пригоді літературознавцям, адже автор пропонує осучаснені інтерпретації та ре-інтерпретації відомих і менш відомих письменників, що постали на ґрунті незаангажованості й постколоніальної методології. Тетяна Мейзерська слушно акцентує власне на значенні постколоніальної парадигми, на основі якої осмислено творчість обраних авторів у *Пейзажах людини*. У своєму відгуку на це глибоке й різнобічне видання хочу наголосити на його інтертекстуальному наповненні, яке наділяє «подорож лябіринтами культурної свідомості» особливою захопливістю. Творчість кожного письменника вписана у текст культури, потужний

своім поліглотичним потенціалом. І йдеться не лише про третій розділ монографії *Ландшафти культури*, який «присвячено траєкторії, на якій літературний факт (зазвичай художній текст) перетинається з культурним тлом або входить у стосунки *культурного трансферу*» (с. 12). Перефразовуючи думку Ярослава Поліщука з інтерв'ю “Українській літературній газеті”, можна сказати, що кожна його розвідка – це, по суті, погляд автора у дзеркало часу (нашої історії) і дзеркало простору (географії), що й дає адекватне уявлення про значимість національної літератури у просторі культури європейської [1]. Тож концептуальна цілісність монографії забезпечена і культурологічними ресурсами.

Збірка наукових розвідок Ярослава Поліщука складається з трьох розділів – *Краєвиди пам'яті, Пейзажі людини, Ландшафти культури*, принципи укладання яких автор обумовив у *Передньому слові*. Відкриває книгу ґрунтовна студія компаративного характеру з «інтертекстуально» забарвленою назвою *Палімпсест Гоголя*. Зазначу, що постать Гоголя не вперше привернула увагу дослідника. Так, у його книзі *Література як геокультурний проект* цей автор, а також Михайло Старицький стали героями концептуальної статті *Історія як предмет полеміки*. Зрештою, Микола Гоголь взагалі хвилює сучасне літературознавство набагато більше, ніж інші клясики XIX століття, і різні візії його приватно-біографічної історії спричинені, зокрема, й сповненим суперечностей та дисонансів суспільно-політичним тлом нашого буття. Епіцентром аналізу є повість *Тарас Бульба*, рецептивну іс-

торію якої прагне відтворити автор. Природно, що спектр оцінок твору в російському та українському літературознавстві дослідник поширює і польським виміром, завдяки якому розвідка про Гоголя стає особливо цікавою. Виявляється, що *Тарас Бульба* був фактично замовчуваним твором у Польщі: «Перше видання повісти у польському перекладі з'явилося 1850 року, проте було малотиражним і малознаним, тож досить швидко про нього забули як читачі, так і фахівці від літератури. Наступне побачило світ аж ...2002 року! Понад 150 літ пересічний польський читач був позбавлений права на особисту оцінку *Тараса Бульби*, і це попри те, що через саму повість не раз і не двічі точилися якнайгарячіші суперечки» (с. 26). Розвідка Я. Поліщука побудована як цікавий науковий сюжет, підкріплений величезним обсягом літературознавчих матеріалів, і є вагомим внеском до сучасного гоголезнавства<sup>8</sup>.

Перший розділ містить ще три «краєвиди пам'яті»: «традиційний» – *Історичний проєкт Михайла Старицького* (на думку Тетяни Мейзерської, саме Старицькому найбільше не пощастило в цьому блискучому контексті), національно «дражливий» – *Колоніальна риторика Михайла Булгакова*, в якій розглядається антиукраїнська постава російського письменника на основі аналізу роману *Біла гвардія*, та майже «екзотичний» – *Археологія в белетристиці* (Наталена Королева), що привертає увагу до оригінальної авторки української літератури. У кожному з них літературознавець демонструє блискучий стиль наукового нарративу, який є однією зі складових авторите-

ту дослідника, і вартує того, аби читати усе, що пише проф. Я. Поліщук.

Другий розділ – *Пейзажі людини* – фокусується на постатях Якова Щоголева (*Слобожанський хуторянин*), Миколи Хвильового (*Голос Командора*), Уласа Самчука та відомого вченого-славіста Юрія Шевельова (*Маска Шереха*). Тут також помітно, що з героями своїх студій Ярослав Поліщук зжився вже давно і надовго. Так, у згаданій монографії *Література як геокультурний проєкт* автор дав різнобічний аналітичний огляд орієнтацій письменника у студії *Credo Миколи Хвильового*. Пригадую, що на одному подиху прочитала студію зі згаданої монографії *Критика і самокритика* (Юрій Шерех і Юрій Лавріненко), в якій автор реконструює цікаву і складну історію стосунків двох відомих еміграційних літературознавців, зокрема містифікації, конфлікти і комплекси, пов'язані з ними. У цій книзі приватно-біографічна історія Шевельова-Шереха справді вкладається у «пейзаж людини». Автор розкриває амбівалентне враження ефекту псевдоніма-маски Юрія Шереха, попередньо давши місткий огляд псевдонімії в літературі, а також історії маски в європейській культурі. Загалом треба відзначити, що кожна зі студій починається з преамбул, у яких автор узагальнює погляди на те чи інше питання, яке порушується, намагається одразу окреслити проблему, пов'язану з певним автором чи твором. Окремо відзначу «старосвітський пейзаж» Якова Щоголева, в якому, попри консерватизм слобожанського хуторянина, автор все ж зумів помітити й симпатичні моменти. Так, окреслюючи зацікавлення Щоголевым, проявлене

неоклясиками, формалістами та Євгеном Маланюком, Ярослав Поліщук припускає: «Гадаємо, вони знайшли у харківського романтика ту якість, яка лишилася не проявленою чи слабо проявленою в літературі XIX віку, а саме – схильність до раціонального пізнання світу, до інтелектуально-філософської рефлексії, визнання значущості досконалої, клясичної форми» (с. 238). Автор відстежує й інші прояви «парнасизму» в естетико-художніх поглядах письменника. Зокрема, цікаво, що Щоголів відстоює погляд на книжку як витвір культури, дбаючи за якість та добротність видання у всіх плянах. Такий підхід до книжки як до культурного продукту, констатує дослідник, в його часах ще не міг знайти ширшого розуміння, розходився з реаліями, «однак погляди харківського самітника на книжку й читача стали актуальними вже невдовзі, на зламі століть, коли стали цінувати зовнішню естетику книжки, а не лише зміст» (с. 220)<sup>20</sup>. Зазначу, що і книжка самого Ярослава Поліщука вирізняється особливою поліграфічною ошатністю та шляхетним дизайном. Особливою «фактурністю» вирізняється у композиції цього «пейзажу» фрагмент «український Тютчев», у якому автор пропонує ретельне зіставлення двох видатних постатей – Тютчева і Щоголева.

У третьому розділі *Ландшафти культури* автор пропонує до читацької уваги такі студії: *Поет-художник (Михайло Жук)*, *Чехов у українській критиці*, *Відлуння Тетмаєра*, *Мандрівна муза Софії Яблонської*, *Краківські рефлексії Максима Рильського*. Перша розвідка є однією з найґрунтовніших у розділі та, зрештою, й у книжці загалом. Автор намагається

розгадати феномен Михайла Жука як мистця-універсаліста. Разом з тим, Ярослав Поліщук припускає: «Можливо, найважливіша функція цього мистця проявилася не у власному доробку, а в інспіруванні інших, талановитіших, у творенні тієї загадкової, але конче потрібної атмосфери, яка має супроводжувати справжню високу поезію» (с. 368). Безперечно, що без цієї постати ландшафт національної культури виглядав би збіднено, тому до чести дослідника таке звернення і популяризація творчої спадщини Михайла Жука.

Цікаво виглядає в ландшафті української культури російський письменник Антон Чехов. Автор реконструює українську рецепцію творчості прозаїка за статтями Максима Рильського і Павла Загребельного, таким чином актуалізуючи значення літературознавчих праць цих письменників.

Звернення Ярослава Поліщука до творчої спадщини Софії Яблонської видає в ньому дослідника-романтика: він захоплюється винятковими особистостями, «надзвичайними людьми в надзвичайних обставинах», карколомними життєвими долями, які вписані, як у вальтерскоттівському романі, в історичні колізії. Саме такою бачиться і Софія Яблонська. Певна річ, дослідникові вдалося зацікавити читачів цією непересічною українською мандрівницею, тож слушні його думки щодо важливості перевидання творів Яблонської: «перевидання могло би стати у великій пригоді, заповнюючи дуже помітний дефіцит цікавої україномовної літератури, тим більше документально та пізнавально вартісної» (с. 453).

Сучасно прозвучала й компарати-

вістична студія, присвячена творчості й українській рецепції Казімежа Пшерви-Тетмаєра. Дослідник звертає увагу на інтертекстуальні співвіднесення сучасної лірики з поетичними текстами молодопольського поета. Так, аналізуючи лірику Тетмаєра як «підставу для сучасного вірша-палімпсеста», він нашаровує довкола польського поета імена українських авторів, творчість яких припадає на кінець ХХ – початок ХХІ століть (літгурт «Нова дегенерація», Наталка Білоцерківець, Василь Махно, Олена Галета). Тож справді, «українське сприйняття Казімежа Пшерви-Тетмаєра не випадає назвати завершеним проектом» (с. 422).

Студія *Краківські рефлексії Максима Рильського*, яка закінчує книгу, спрямовує читачів знову ж у простір українсько-польських культурних зв'язків, на якому розкривається роль письменника як лідера на полі культурної співпраці двох країн. Загалом третій розділ дослідження прозвучав як реприза в сонатній формі, в якій повторилися партії першого розділу. Однак в останньому розділі всі об'єкти аналізу постають винятково зі знаком «плюс» (тобто поза колоніальними стереотипами).

Як мені видається, варто було б в кінці книжки вказати, коли вперше опублікована та чи інша студія. У багатьох випадках, припускаю, це б виявило, що сказане чи написане вперше, наприклад, ще шість чи десять років тому, не тільки не втратило своєї важливості до сьогодні, а й набуло ще гострішого звучання. Тож

сподіваюся, що вартісні літературознавчі студії Ярослава Поліщука втримають ще не одне перевидання.

## Bibliography and Notes

1. «Або повернемо собі притомність пам'яті, або все загубимо» (Інтерв'ю Віктора Вербича з Ярославом Поліщуком), Web. 03.05.2013. <<http://www.litgazeta.com.ua/node/2083>>.

2. Мейзерська Тетяна, *Постколоніальний проект Ярослава Поліщука*, Web. 12.04.2013. <<http://litakcent.com/2008/03/28/tetjana-mejzerska-postkolonialnyj-proekt-jaroslava-polischuka/>>.

3. Набитович Ігор, *Ландшафти homo scriptor* (Ярослав Поліщук, *Пейзажі людини*, Харків: Акта 2008, 346 с., (Серія «Університетські лекції. Компаративістика й історія літератури»), [у:] "Ucrainistica", Вип. 9, Кривий Ріг-Краків 2011, с. 127-132.

4. Поліщук Ярослав, *Архитектура української книжки: візуалізація словесного образу*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze słowian wschodnich*, Kraków 2008, s. 178-199.

5. Соболев Валентина, *Углиблюючись у літературні постаті нашої епохи*, [у:] Web. 23.05.2013. <[http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna\\_mowa\\_uk/index.php?page=rm19\\_03](http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna_mowa_uk/index.php?page=rm19_03)>.

**Nataliya Mocherniuk**

*Precarpathian National University,  
Ukraine*

**INTELLECTUAL BIOGRAPHY OF THE WRITER AND THE SCHOLAR**

Andreev Vitaliy, *Victor Petrov. Essays on the intellectual biography of the scientist*: Monograph, Dnipropetrovsk: Gerda, 2012, 476 p. (Series «Dniprovia»)

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ ПИСЬМЕННИКА ТА УЧЕНОГО**

Андрєєв Віталій, *Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого*: Монографія, Дніпропетровськ: Герда 2012, 476 с. (Серія «Dniprovia»)

The monograph book is based on published and archival documents which were introduced for the first time in the scientific use, on the memoirs of contemporaries. It reconstructed intellectual biography of prominent Ukrainian historian and writer Viktor Petrov (V. Domontovych). There is a detailed outlook of scientific research activities and the analysis of his artistic heritage there. There is shown the place and role of this scientist in the Ukrainian national humanities and in particular historical science. The focus is on highlighting his original concept of the history of Ukraine and theory of epochs that has its methodological basis. According to V. Petrov the history of the Ukrainian nation is discrete, not subordinated to the idea of progress and genetically related to European culture because they have common roots - ancient civilization. The history of Ukraine is an integral part of European historical process. The life and career of Petrov are shown against the background of social and political events in Ukraine, the Soviet Union and worldwide. Also, the reader is offered a work by Petrov *Scythians. Language and ethnicity* (1968).

Andrzejew Witalij, *Victor Petrov. Entwürfe der intellektuellen Biografie eines Wissenschaftlers*: Monografie (in ukrainischer Sprache), Dnipropetrovsk: Gerda 2012, 476 S., (Reihe «Dniprovia»)

*Zusammenfassung*: In der Monografie wird die intellektuelle Biografie des berühmten Historikers und Schriftstellers Viktor Petrov (V. Domontowitsch) aufgrund von Veröffentlichungen und Archivdokumenten, die hauptsächlich zum ersten Mal in wissenschaftlichen Gebrauch eingeführt werden, Erinnerungen seiner Zeitgenossen rekonstruiert. Es wurde wissenschaftliche Tätigkeit des Wissenschaftlers aufgeklärt, sein Schaffen analysiert und die Stelle des Gelehrten in ukrainischer Humanistik und im Besonderen in der Geschichtswissenschaft gezeigt. Besonders wurde seine originelle Konzeption der Geschichte der Ukraine und der Theorie von Epochen betont, die zu ihrem methodologischen Hintergrund wurde. Laut V. Petrov ist die Geschichte des ukrainischen Volkes diskret, der Idee des Progresses nicht untergeordnet und genetisch mit europäischer Kultur verbunden, weil sie gemeinsame Wurzeln



– antike Zivilisation – haben; V. Petrow beweist, dass die Geschichte der Ukraine ein integrierender Bestandteil des europäischen historischen Prozesses ist. V. Petrows Lebenslauf und sein Schaffen werden im Zusammenhang mit gesellschaftlich-politischen Ereignissen in der Ukraine, Sowjetunion und in der Welt geschildert. Der Aufmerksamkeit der Leser wird auch das Werk von V. Petrow *Skythen. Sprache und Ethnie* (1968) angeboten.

1920-ті рр. увійшли в історію України як «золотий вік» української історіографії й були унікальним за своїми масштабом та досягненнями періодом бурхливого розвитку української гуманітаристики. Проте, на сьогоднішній день чимало яскравих постатей, що визначали якісний поступ тогочасної української науки, залишаються маловідомими. З-поміж них вирізняється визначний український етнограф, фольклорист, історик, археолог, літературознавець та письменник Віктор Петров (писав під псевдонімом В. Домонтович). Попри існування чималого наукового доробку, присвяченого життю та творчості В. Петрова, досі актуальною проблемою залишалася реконструкція інтелектуальної біографії вченого та письменника, яка могла б увібрати у себе все різноманіття його багатогранної наукової та літературної творчості. Монографія історика Віталія Андреева в значній мірі заповнює цю прогалину.

Книга має просту та, водночас, досить оригінальну структуру. Перша частина книги – *Життя та творчість*, присвячена висвітленню життєвого шляху та творчого

поступу В. Петрова як науковця та письменника. Надзвичайно широкий діяпазон його професійних зацікавлень (археологія, етнографія, літературознавство, фольклористика, філософія), зумовив специфіку структури підрозділів цієї частини книги, назви яких дають змогу побачити, які галузі складали основу інтелектуальної біографії вченого на кожному з періодів його життя. Віталій Андреев так визначає основні етапи біографії Віктора Петрова: *Становлення інтелектуала та початок наукової діяльності: дитинство, університет, у колі «неоклясиків»; На шляху до успіху: етнограф, фольклорист, історик, археолог, літературознавець та письменник; На вершинах творчості: історик, етнограф, історіософ, літературознавець та письменник (у роки війни та в післявоєнній Німеччині); Доба зрілості: археолог, історик, етнограф та мовознавець (інтелектуал «у тіні»).*

Такий підхід дає змогу забезпечити цілісність реконструкції інтелектуальної біографії Віктора Петрова, сприяє послідовному розкриттю становлення і розвитку його як науковця.

Варто відзначити, що аналіз наукового та літературного спадку В. Петрова подається у контексті інтелектуальної ситуації та суспільно-політичних подій того часу; автор аналізує не тільки значення творчості самого ученого, а й рецепцію його ідей у науковому середовищі Советського союзу та української еміграції. Це дозволило В. Андрееву актуалізувати наукові здобутки В. Петрова стосовно проблем які стоять перед сучасною українською

історіографією, археологією, етнологією, філософією та літературознавством.

Початок тривалої та плідної наукової кар'єри В. Петрова припав на 1920-ті рр. Запорукою його успіху став високий професійний рівень підготовки істориків Київського університету та умови відносної інтелектуальної свободи в українській гуманітаристиці того часу. Надзвичайна працездатність, амбітність та широта творчих устремлінь В. Петрова була дійсно вражаючою. Автор монографії детально розкрив процес становлення молодого інтелектуала, який за одне десятиліття пройшов шлях від дослідника-початківця давньої української поезії до зрілого і самобутнього письменника, який увійшов до кола київських неокласиків (Юрій Шерех-Шевельов назвав його «шостим у гроні неокласиків»).

Органічно пов'язаними із літературними пошуками В. Петрова були його мовознавчі, літературознавчі та філософські студії 1920-х рр. У своїх дослідженнях він звертається до вивчення широкого кола українських поетів, письменників та учених, таких як Г. Сковорода, Т. Шевченко П. Куліш, Леся Українка, М. Гоголь, Марко Вовчок, О. Потебня, М. Зеров, М. Коцюбинський, М. Рильський, П. Филипович, та ін.

Не менший інтерес викликає аналіз Віталієм Андрєєвим діяльності Віктора Петрова як керівника Етнографічної комісії Всеукраїнської Академії Наук та учасника і організатора етнографічних експедицій з вивчення дніпровського лоцманства та чумацтва наприкінці 1920-х рр.

Під час масових репресій та ліквідації низки українських наукових установ на зламі 1920-1930-х рр. В. Петрову довелось пристосовуватись до нових умов і стати на шлях написання «викривальних» праць, в яких він був змушений «виправляти», «спростовувати» та «засуджувати» власні ідеї висловлені у попередніх роботах. Така ситуація привела до зміщення дослідницьких пріоритетів вченого, який починає займатись більш «нейтральними» з ідеологічної точки зору археологією та історією матеріальної культури.

Кінець 1930-1940-х рр. став для Віктора Петрова часом стрімких змін у житті. Так, двотижневий його арешт у 1938 р. став, на думку В. Андрєєва, початком співпраці науковця із советськими спецслужбами. Таке припущення автора видається цілком імовірним, адже через певний час, у 1941 р., вченого було обрано на посаду директора Інституту українського фольклору Академії Наук УРСР, а також висунуто кандидатом на обрання дійсним членом Академії Наук.

З початком советсько-німецької війни відкривається найбільш загадкова сторінка біографії В. Петрова, якого мобілізували до червоної армії на посаду військового перекладача несподівано перетворюється на «зрадника», а разом з тим, офіцера нацистської служби пропаганди та советського агента. Перебуваючи на території окупованої України, вчений виступає з низкою публікацій антисоветської спрямованості, продовжує археологічні дослідження та літературну творчість.

Після завершення Другої світової війни, В. Петров опиняється в

Німеччині, стає одним із найбільш яскравих діячів української еміграції. Він виступає одним із учасників та організаторів Мистецького Українського Руху та редактором кількох відомих видань кінця 1940-х рр. (альманах «Мур», часопис «Арка», збірник «Хорс»), які виходили в таборах «ДР» Австрії та Баварії.

Досліджуючи еміграційний період життя вченого, В. Андреев звертає увагу на історіософські праці В. Петрова. Автор відзначає, що результатом його творчих пошуків в цьому напрямку стала розробка теорії епох, сутність якої полягає у розумінні історичного процесу як нелінійного, дискретного явища. Таким чином, історичний розвиток, за В. Петровим, носив не еволюційний, поступальний характер, а відбувався внаслідок зламу, зміщенню, розриву між епохами. З огляду на це епоха характеризується як самодостатній, «замкнений у собі» проміжок часу, важливими ознаками якого є структурна цілісність із власними панівною ідеологією, співвідношенням певних форм господарства, суспільних інститутів та культурних феноменів.

В. Андреев цілком слушно порівнює концепцію історичних епох В. Петрова із поглядами Н. Бердяєва, А. Дж. Тойнбі, З. Фройда, М. Фуко, Ф. Шміта, О. Шпенглера. Розкриваючи значення історіософських досліджень вченого, автор зауважує, що його ідеї набагато випередили свій час, мають чимало спільного із новітніми науковими теоріями і тому й досі не втратили своєї актуальності.

Після раптового зникнення В. Петрова із табору «ДР» в Міттенвальді під Мюнхеном та його

повернення до Советського союзу розпочинається новий етап у житті вченого. Автор детально описує усі перипетії, викликані цією подією, що відбувалися в середовищі української еміграції. Не менш цікавою є представлення історії повторного «входження» В. Петрова до советського академічного простору, що супроводжувався численними труднощами, пов'язаними із необхідністю відновлення наукових звань, яких він був позбавлений свого часу як «зрадник». Врешті, після провалу усіх спроб, відновити здобуте ще у 1930 р. звання доктора філологічних наук, В. Петров, без перебільшення вчений великого масштабу, був змушений проходити всю низку процедур: починаючи від здачі кандидатських іспитів і завершуючи публічним захистом. Незважаючи на вихід кількох монографій, через різні обставини значна частина творчого доробку В. Петрова останніх двох десятиліть його життя залишилась неопублікованою, а отже майже невідомою широкому науковому загалу.

Особливої уваги в цьому контексті заслуговує розглянута автором археологічна складова біографії Віктора Петрова, адже до останнього часу цей величезний пласт дослідницької роботи вченого у 1950-1960-рр. залишався поза увагою науковців. В. Андрееву вдалося не тільки проаналізувати багаторічну роботу В. Петрова в напрямку вивчення пам'яток раннього залізного віку, а й відзначити його роль як організатора та ідейного натхненника археологічних досліджень в Україні, яка у повній мірі проявилася саме у післявоєнний період.

Друга частина монографії присвячена аналізу автором наукових студій В. Петрова у галузі скитології. Серед «скитських сюжетів» інтелектуальної біографії вченого В. Андреев виокремлює наступні: питання походження та іраномовности скитів, їхня генеалогічна легенда, етнокультурне і господарське районування Скитії, проблеми скитської державности. Підсумовуючи результати студій В. Петрова із зазначених проблем, автор зазначає, що оригінальний підхід ученого щодо скитського етносу, хоч і не здобув підтримки серед наукової спільноти, але й досі ніким неспростований. Завершує книгу своєрідний додаток – перевидання монографії В. Петрова *Скити. Мова і етнос* (1968).

Однією із позитивних сторін роботи є зображення психологічного портрета В. Петрова. В. Андрееву максимально повно, наскільки це дозволяють джерела, вдалося показати риси характеру та фактів біографії науковця. Використання різних сюжетів, що ілюструють ставлення ученого до навколишньої дійсности, колег і друзів, соціально-побутових умов у яких йому довелося жити дозволило значно доповнити образ В. Петрова як людини та інтелектуала.

Широка джерельна база, на якій ґрунтується дослідження дозволяє

відзначити достатньо повний і всебічний характер розкриття автором біографії В. Петрова. Використання В. Андреевим великої кількості неопублікованих матеріалів, частина з яких була вперше введена дослідником у науковий обіг, дозволила суттєво доповнити ряд аспектів діяльності вченого, особливо в галузі археології та етнографії. З іншого боку, з об'єктивних причин, пов'язаних із розвідувальною роботою Віктора Петрова, ряд деталей біографії науковця залишається не до кінця з'ясованим. Сподіваємось, що наступні дослідження дозволять авторові виявити необхідні архівні матеріали, що б дозволили заповнити існуючі прогалини в життєписі цього видатного українського інтелектуала.

Наостанок зазначимо, що рецензована монографія залишається поодиноким зразком реконструкції інтелектуальної біографії вченого в українській історіографії. Погоджуючись із думкою автора щодо необхідности продовжувати вивчення наукової спадщини Віктора Петрова хочемо висловити надію, що поява цієї книги буде стимулом до появи нових досліджень у цьому напрямку.

**Viktoria Telvak**  
*Drohobych State Pedagogical  
University, Ukraine*