

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

SPHERES OF CULTURE



Volume VIII

Lublin 2014

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 VIII



Lublin 2014

Editor-in-Chief:

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

Editorial Board:

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

Scientific Reviewers of Volume VIII:

History and Cultural Studies

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

Political Science

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

Philology, Social and Media Communication

Prof., Dr hab. **Borys Bunchuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland
Prof., Dr hab. **Valeriy Korniychuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Liubov Froliak**, Poland
Prof., Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland

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

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

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

Copyright © 2014 by the Maria Curie-Sklodowska University in Lublin & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl

All rights reserved

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

CONTENTS

Philology

Olena Dubinina. An Exercise in Imagology, or <i>A Bundle of Letters</i> by Henry James	16
Olha Blyk. Concept of “Literary School” in Ukrainian Literary Criticism	24
Halyna Drapak. Models of Reading of the Hypertext Fiction	30
Mykola Vas’kiv. The Rhythm of Polish Poetry in Translations Into Ukrainian (On the Example of Poetry by Adam Mickiewicz)	38
Ludmyla Maystrenko. Eros of the Endless Transformations in Ovid’s <i>Metamorphoses</i>	48
Ihor Sribniak. Borys Hrinchenko and Magazine “Kievskaya Starina”: Horizons of Cooperation	55
Alla Shvets. Europeanism of Nataliya Kobrynska: Sociocultural Communication and Creative Reflection	62
Yaroslav Nahornyj. Genre and Style Specificity of Pavlo Bohatskyi’s works	72
Iryna Dmytriv. The Gospel about Samaritan in the Artistic Interpretation of Bohdan Ihor Antonych	80
Antonina Radko. Borys Yakubskyi – «Philologist and Aesthete»	89
Chrystyna Fedor. Historical and Cultural Heritage of Vasyl Tkachuk and Features of His Artistic Thinking	97
Iryna Shalata-Barna. The Aesthetic Concept of Reality in Todos’ Os’machka’s Prose	106
Svitlana Prokipchyn. Structuring and non Structuring Factors of Fictional World	111
Anna Mukan. The Peculiarities of Experimental Prose of Late Modernism	120
Iryna Vereteychenko. The European Cultural Identity in Ukrainian Literary and Critical Space in 1920’s	127

Olha Yurechko. Identification of «I» as a Way to Find Yourself in the Works of Valerian Pidmohylnyi	134
Kateryna Sukhovieyenko. Features of the Artistic Space in E. Pluzhnyk's Drama <i>Professor Sukhorab</i>	143
Iryna Konstankevych. Disintegration of Identity and Entirety of Autobiography: Writing Strategies of Viktor Petrov (V. Domontovych)	148
Hanna Sahan. Construction of Urban Space in Prose by V. Domontovych (<i>Without Ground</i>)	156
Svitlana Kobuta. The Problem of National Freedom in the Publicistics of George Orwell and Ivan Bahrianyi	161
Olena Romanenko. Detective Story Traces in Ukrainian Socialist Realism Mass Literature (Y. Dold-Mykhailyk)	169
Olena Haleta. Non-Existing City, or New York: an Anthology as a Way of Representation of <i>The New York Group</i>	177
Antonina Anistratenko. Question of Terminology and Methodological Foundations of Investigation Political Fiction and Alternative History Genres (On the Example of Vasyl' Kozhelianko's Works)	191
Korzhyk Uliana. Syncretism as a Dominating Trend in Modern Ukrainian Visual Poetry	199
Yuliya Sokolovska. Ethical and Aesthetic Structure of the Poetical World of Irene Rozdobud'ko (On the Basis of Poetical Anthology <i>Angels on Wires</i>)	206
Nataliya Volkovetska. Issue of Memory and Forgetfulness in the Novels by I. Rozdobud'ko <i>I Know That You Know That I Know</i> and M. Lewycka <i>Short History of Tractors in Ukrainian</i>	214
Kateryna Zaitseva. Intersemiotic Code of Children's Literature (Based on <i>Cool Comics</i>)	220
Mykola Dudnikov. "Lowbrow" Historical Fiction	226
Volodymyr Mukan. Composition and Content Peculiarities of Poetics of Absurd in Drama	233
Tetiana Monolatii. Biblical Glocalism as the Intertextual Features of Joseph Roth's Fiction	239

Olha Smolnytska. The Presentment of the Folk Catholicism in the Works of Wira Wowk: Comparative Analysis of Ukrainian and Latin-American Magic Realism 252

Carlos Pitel García. The Atlantic as a Link Way of Relationships between Latin American and Spanish Picaresque Literature 259

History

Andriy Hoptiar. Combat Brigades of Kyiv Committee of the Party of Socialists-Revolutionaries: Formation, Activities, Personnel 274

Larysa Syniavska. The Role of N. von Ditmar in Organization of Work of Industrial Enterprises in the Eastern and Southern Ukraine During the World War I 284

Vadym Filiniuk. Governance Crisis and Deviant Behavior in Daily Life of Ukrainian Village During the Revolution (1917 – 1918) 292

Maryana Petrechko. Introduction of the Teaching Method Created by Helen Parkhurst in the Educational Institutions of the USA (The First Half of the XX Century) 301

Ruslan Delyatynsky. Stanislaviv Greek-Catholic Seminary in 1907 – 1918: Formation and Development 308

Nazariy Kryk. Educational and Methodological Supply of Ukrainian Schools During the National Revolution (1917 – 1920): Review of Modern Historiography 318

Sviatoslav Danylenko. Volodymyr Durdukivskyi – Ukrainian Teacher and His School (1920's) 326

Oleksandr Lytvynenko. Agronomic education in the Ukrainian SSR During the Period of the NEP 335

Seydali Hadmaliyev. Role of Higher Education in the Formation of Political Nation in Ukraine During 90's of the XX century 342

Volodymyr Fedorak. Socio-Cultural Background of Ethnic Tourism to Precarpathian Region During the Independence of Ukraine 350

Cultural Studies

- Volodymyr Aleksandrovych.** Portrait Painting in the Surrounding of Jan Zamojski (Part 2) 358
- Antoniý Moysey.** Features of Carrying Out *The Malanka* Ritual in the Area of Ethno-Cultural Contacts and Interethnic Borderlands of Ukrainians and Eastern Romanes 379
- Natalia Kosaniak.** Musical Performances of “Father of Polish Galician Scene” Jan Nepomuk Kaminsky Through the Prism of Lviv Periodical Press 389
- Oleh Kolubayev.** Polish Constituent in Forming Variety Tradition in Lviv (1st Half of XX Century) 397
- Vira Prokopiak.** The Role of the Ukrainian Organizations and Trade Unions in the National Professional Theatres Activity in Galicia During the German Occupation (1941 – 1944) 403
- Tetiana Osadczyk.** Operetta in Director’s Works of Fedir Stryhun: Traditions and Innovations 413
- Kseniya Boryskina.** Specifics of the Re-Contextualization of W. Shakespeare’s Roman Play *Julius Caesar* on the Russian Stage of the 20th Century 421
- Victoria Kukhar.** The Prospects of Informal Subcultures in Ukraine 429
- Anastasiya Nechyporenko.** Sociocultural Mnemotechnics of Fashion 438
- Tetiana Bilenko.** *Memoria*: Aspects of Statics and Dynamics 447

Politology

- Hanna Hekalo.** European Revolution as a Will to Change Life and to Restore Justice in Ukraine 456
- Oleh Bodnarchuk.** A Role of Social Networks in Political Self-Organization of Ukrainian Citizens 464
- Nataliya Shoturma.** Public Consultations as a Component of Information Policies of Local Authorities 471

- Vitaliy Kotsur.** International Instruments of Minority Rights Protection and Their Implementation in Ukraine: Politologic Discourse 478
- Roman Lendel.** Ethno-National Policy in Conditions of Civil Society in Ukraine 485
- Nataliya Marchuk.** The Rusyn Identity in the Ethnopolitical Environment of Modern Ukraine 492
- Ivan Monolatii.** Ethnic Paradox of Modern Time in Literary Works (Based on the Yuriy Vynnychuk's Novel *Tango of Death*): Politological Reading 501
- Iryna Kaspruk-Varyvoda.** Weimare Triangle and the Transformation of International Relations in Europe in the Late XX Century 511

Social and Media Communication

- Roman Horbyk.** The Forms of Faith: Ideology and Morphology of the Illustrated Press in Weimar Republic and Soviet Ukraine, 1928 – 1930 524
- Iryna Nabytovych.** Narrative Shaping Power of Social Media: a New Turn of Ukrainian Public Sphere with #Euromaidan Hashtag Appearance 538
- Halyna Prystay.** Information Interaction of Regional Universal Scientific Library Named by I. Franko as a Form of Popularization of Artists of Prykarpattia 549

Reviews

- The First Polish Book About the Ukrainian Donbas
- Marta Studenna-Skrukwa, *Ukrainian Donbas. Faces of Regional Identity.* [In Polish], Poznań: Nauka i Innowacje 2014, 307 pp. (Vitalii Telvak) 558

CONTENTS

Philology

Olena Dubinina. An Exercise in Imagology, or <i>A Bundle of Letters</i> by Henry James	16
Ольга Блик. Поняття “літературна школа” в українському літературознавстві	24
Галина Драпак. Моделі читання гіпертекстуальної літератури	30
Микола Васьків. Ритміка польських віршів у перекладах українською мовою (на прикладі творів Адама Міцкевіча)	38
Людмила Майстренко. Ерос безперервних перевтілень <i>Метаморфоз</i> Овідія	48
Ігор Срібняк. Борис Грінченко і журнал “Киевская Старина”: обріи співробітництва	55
Алла Швець. Європеїзм Наталії Кобринської: соціокультурна комунікація та творча рефлексія	62
Ярослав Нагорний. Жанрово-стильова специфіка творів Павла Богацького	72
Ірина Дмитрів. Євангеліє про Самарянку в художній інтерпретації Богдана Ігоря Антонича	80
Антоніна Радько. Борис Якубський – «філолог і естет»	89
Христина Федор. Історико-культурна спадщина Василя Ткачука	97
Iryna Shalata-Barna. The Aesthetic Concept of Reality in Todos’ Os’machka’s Prose	106
Світлана Прокіпчин. Структуротворчі та неструктуротворчі чинники художнього світу	111
Анна Мукан. Особливості експериментальної прози зрілого Модернізму	120
Ірина Веретейченко. Європейська культурна ідентичність в українському літературно-критичному просторі 1920-х років	127

Ольга Юречко. Ідентифікація «Я» як спосіб віднайти себе у творах Валер'яна Підмогильного	134
Катерина Суховеєнко. Особливості художнього простору в драмі Є. Плужника <i>Професор Сухораб</i>	143
Ірина Констанкевич. Розпад ідентичності й цілісність автобіографії: стратегії письма Віктора Петрова (В. Домонтовича)	148
Ганна Саган. Конструювання міського простору в прозі В. Домонтовича (<i>Без ґрунту</i>)	156
Світлана Кобута. Проблема національної свободи у публіцистиці Джорджа Орвелла та Івана Багряного	161
Олена Романенко. Детективні фабули в українській соцреалістичній масовій літературі (Ю. Дольд-Михайлик)	169
Олена Галета. Неіснуюче місто, або Нью-Йорк: антологія як спосіб репрезентації <i>Нью-Йоркської групи</i>	177
Антоніна Аністратенко. Питання термінології та методичні засади дослідження жанрів <i>political fiction</i> та альтернативної історії (на прикладі творчості Василя Кожелянка)	191
Уляна Коржик. Синкретизм як домінанта сучасної української візуальної поезії	199
Юлія Соколовська. Етично-естетична структура поетичного світу Ірен Роздобудько (На матеріалі поетичної збірки <i>Ангели на дротах</i>)	206
Наталія Волковецька. Проблема пам'яті та безпам'ятства в романах І. Роздобудько <i>Я знаю, що ти знаєш, що я знаю</i> і М. Левицької <i>Коротка історія тракторів по-українськи</i>	214
Катерина Зайцева. Інтерсеміотичний код дитячої літератури (На матеріалі <i>Класних коміксів</i>)	220
Микола Дудніков. Історична белетристика “нижнього” ряду	226
Володимир Муқан. Композиційні та змістові особливості поетики абсурду в драматургії	233
Тетяна Монолатій. Біблійний глокалізм як інтертекстуальність прози Йозефа Рота	239

Ольга Смольницька. Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського та латиноамериканського магічного реалізму 252

Carlos Pitel García. The Atlantic as a Link Way of Relationships between Latin American and Spanish Picaresque Literature 259

History

Андрій Хоптяр. Бойова дружина Київського комітету партії соціалістів-революціонерів: формування, діяльність, особовий склад 274

Лариса Синявська. Роль Н. фон Дітмара в організації роботи промислових підприємств сходу і півдня України у роки Першої світової війни 284

Вадим Філінюк. Криза влади і дев'янтна поведінка у повсякденному житті українського села в умовах революції (1917 – 1918 рр.) 292

Maryana Petrechko. Introduction of the Teaching Method Created by Helen Parkhurst in the Educational Institutions of the USA (The First Half of the XX Century) 301

Руслан Делятинський. Станиславівська греко-католицька духовна семінарія у 1907 – 1918 рр.: становлення і розвиток 308

Назарій Крик. Навчально-методичне забезпечення українських шкіл у період національної революції (1917 – 1920): огляд сучасної історіографії 318

Святослав Даниленко. Український педагог Володимир Дурдуківський і його школа (1920-ті рр.) 226

Олександр Литвиненко. Агрономічна освіта в Українській ССР у період НЕПу 335

Сейдалі Гадмалієв. Роль вищої освіти у формуванні політичної нації в Україні протягом 1990-х років 342

Володимир Федорак. Соціокультурні передумови розвитку етнотуризму на Прикарпатті в період незалежності України 350

Cultural Studies

- Wołodymyr Aleksandrowycz.** Malarstwo portretowe w kręgu Jana Zamoyskiego (Część 2) 358
- Антоній Мойсей.** Особливості проведення обряду *маланки* у зоні етнокультурних контактів і міжетнічного пограниччя українців та східних романців 379
- Natalia Kosaniak.** Musical Performances of “Father of Polish Galician Scene” Jan Nepomuk Kaminsky Through the Prism of Lviv Periodical Press 389
- Oleh Kołubajew.** Polski akcent w tworzeniu tradycji estradowej we Lwowie (Pierwsza połowa XX wieku) 397
- Віра Прокоп’як.** Роль українських організацій та фахових об’єднань у діяльності національних професійних театрів Галичини періоду німецької окупації (1941 –1944 рр.) 403
- Тетяна Осадчук.** Оперета в режисерській творчості Федора Стригуна: традиції та новаторство 413
- Ксенія Борискіна.** Специфіка реконтекстуалізації римської п’єси *Юлій Цезар* В. Шекспіра на російській сцені ХХ століття 421
- Вікторія Кухар.** Перспективи розвитку неформальних субкультур в Україні 429
- Анастасія Нечипоренко.** Соціокультурні мнемотехніки моди 438
- Тетяна Біленко.** *Memoria*: аспекти статички та динаміки 447

Politology

- Hanna Nekalo.** European Revolution as a Will to Change Life and to Restore Justice in Ukraine 456
- Олег Боднарчук.** Роль соціальних мереж у політичній самоорганізації громадян України 464
- Наталія Шотурма.** Консультації з громадськістю як складова інформаційної політики в місцевих органах влади 471

Віталій Коцур. Міжнародні документи про захист прав меншин та їх реалізація в Україні: політологічний дискурс	478
Роман Лендел. Етнонаціональна політика в умовах становлення громадянського суспільства в Україні	485
Марчук Наталія. Русинська ідентичність в етнополітичному просторі сучасної України	492
Іван Монолатій. Етнічний парадокс сучасності у творах літератури (На прикладі роману Юрія Винничука <i>Танго смерти</i>): політологічне прочитання	501
Ірина Каспрук-Варивода. Ваймарський трикутник та трансформація міжнародних взаємин у Європі наприкінці ХХ століття	511

Social and Media Communication

Роман Горбик. Форма віри: ідеологія та морфологія ілюстрованої преси у Ваймарській республіці та УССР, 1928 – 1930	524
Iryna Nabytovych. Narrative Shaping Power of Social Media: a New Turn of Ukrainian Public Sphere with #Euromaidan Hashtag Appearance	538
Галина Пристай. Інформаційна інтеракція обласної універсальної наукової бібліотеки імени І. Франка як форма популяризації творчості мистців Прикарпаття	549

Reviews

Pierwsza polska książka o ukraińskim Donbasie	
Marta Studenna-Skrukwa, <i>Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej</i> , Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje 2014, 307 s. (Vitalii Telvak)	558

Philology

Olena Dubinina

**AN EXERCISE IN IMAGOLGY,
OR A BUNDLE OF LETTERS BY HENRY JAMES**

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

Abstract: Genesis of imagology testifies that on the edge of the 19th – 20th centuries the discipline was only at the first proto-imagological stage. Nevertheless, during this period there was a writer who in his works had mostly foreseen ideas of modern imagology – Henry James. Widely known as an inventor of many narrative strategies of the newest literature, James, as it turns out, made an important contribution to imagology as well. The offered research will deepen the conception of the formation of imagological views in Western literature and literary studies, and it will propose some new approaches to James Studies.

Keywords: imagology, nation, stereotype, representation, image of ‘other’

I

The history of imagology affirms that so-called imagological topics excited the humanity since the beginning of time: the dichotomy ‘self – other’ inevitably determined any ethnic and cultural formation, and the concept of existence of definite national characters already appeared in Antiquity. As Joep Leerssen points out, all these ideas were systematized and broadly implanted in the culture of Europe in the early-modern period. Renaissance thinkers and Enlightenment philosophers proved and fixed national characterizing – they created the taxonomy of nations with obvious valuating attitude (good/bad, pleasant/unpleasant, acceptable/unacceptable) and moral judgment (kind, wild, proud, lazy, etc.) [1, 63]. Romantics of the 19th century generally didn’t change this mode, but

replaced rather clumsy notion ‘national *character*’ with more elegant ‘national *spirit*’.

The radical change of imagological views happened only in the second half of the 20th century. World tragedies and social cataclysms that in no small part were governed by national (or nationalist) factors caused the questions: ‘what does it mean national ‘*character*’ or ‘*spirit*?’ ‘are these notions really defined?’ can they be mistaken ones?’ This new point of view conditioned the appearance of imagology as an academic discipline whose task as a branch of Comparative Literature was formulated by Marius-François Guyard in his work *L'étranger tel qu'on le voit* (1951) – to study nationality as literary images [3]. This idea was later on evolved by Hugo Dyserinck, who after years of research declared that “na-

tions' and even 'peoples' are not constant or God-given factors, but only conceptual models; models which in the course of history have obtained a transitory concretization" [2]. So, the nationality should be studied "in terms of the transient national subjectivities (ideas, images, stereotypes) which crisscross Europe's (and the worlds) cultural landscape and which generate much of the moral tensions that literary texts address [1, 23]. Postmodernism, structuralism, deconstruction theory, and post-colonial studies flourishing in the last third of the 20th century promoted the imagology ideas and made them important constituents of the modern humanities.

II

However, this brief sketch of the imagology coming-into-being needs a correction. As it is evident from the history of imagology, on the edge of the 19–20th centuries the discipline was only in pre-imagology stage – in spite of the huge interest to all national, the very notion of 'nationality' was not yet rethought. Nationality yet was comprehended as a real (inborn) thing that existed before its articulation, and only the events of the later times changed such a notion. But it turns out that this statement is not absolutely true. In reality the ideas of modern imagology appeared in the European culture as early as in the end of the 19th century. These ideas were expressed in the literary works of Henry James. The writer was among the firsts to depict the national 'character' (or 'genius') as a relative category, as something imaginary and constructed – both in people's consciousness and culture. Thus, Leerssen suggests that James used the nationality "ironically: as part of that

simplification of a complex, unknowable reality which gives characters a false sense of cognitive control" [1, 74]. Moreover, the analysis of James' works proves that in the writer embodied the ideas that later formed the conceptual framework and the methodology of the imagological research.

Obviously, it is important to clarify, whether it was deliberate for James to declare such pro-imagological ideas, and consequently whether it is allowable to say that he foresaw the postulates of modern imagology. Here it should be remembered that, firstly, James was tireless searcher of new forms and ways of depicting the complex reality – both inner and outer; secondly, he is well known not only as a writer but as a literary critic as well. So, he theoretically validated his aesthetic views and carried them out in his literary work. That is why, for example, he is considered as a 'father' of narratology. Thus, there is no room to doubt that his attitude to imagological problematics was no less thought out.

Imagological study of James' writing can allow to reevaluate the meaning of his figure both for the literary process and for the development of the humanities. The research can be useful for the history of imagological views both in Western literary and critical canon. Though this theme is a huge one, its basic ideas can be illustrated with the analysis of James' short story *A Bundle of Letters* (1879).

As the title of the story points out, *A Bundle of Letters* is written in the epistolary form. It consists of the letters of the characters in which they express their impressions from Paris. James surely was not the first one, who presented such an idea. As early as in 1721

Montesquieu used a similar literary device in his famous *Persian Letters* that provoked the emergence of multitude followers and epigones (*Lettres d'une Turque à Paris* (1730) by P. de Saint-Foix, *Lettres juives* (1736 – 1737) and *Lettres chinoises* (1739 – 1740) by marquis d'Argens, *Lettres d'un sauvage dépaysé* (1738) by J. de la Rue, *Lettres d'une Péruvienne* (1747) by F. de Graffigny, *Les lettres Iroquoises* (1752) by M. de Gouvest, etc.). Presenting in the novel the correspondence of Persian grandee who traveled to France, Montesquieu achieved a striking effect: two worlds (Persian and French) were knocked together, and the peculiarities of different social and political systems were revealed. But this effect was fully based on the idea of the existence of the definite 'national character' that Montesquieu repeatedly theoretically proved in his essays. Thus, in *Persian Letters* critical approach to the French society appeared because of the 'estrangement' point of view of the Persian narrator. But the personality of the Persian is depicted according to Montesquieu's beliefs (rather stereotypical) what the Persian should be.

James takes another path. First of all, his story consists of the letters of addressers of several nationalities – American, English, French, and German. All of them share common experience of living in a small Parisian boarding-house, and they express their attitudes towards each other. Epistolary form enables the recipient both to know the thoughts of the characters and to form the opinion about their personalities. In all cases the addressees are the relatives or friends of the characters, and this fact causes more or less intimate tone of the let-

ters and absence of punctiliousness in their talking about 'strangers'. Such artistic strategy results in the shift of the semantic accent: the story doesn't form the definite image of some nation, but it helps to explore the very process of image-formation. In other words, *A Bundle of Letters* doesn't present different nationalities, but rather reveals the mechanism of human perception of the 'other'. Particularly this concept gives reason to define this story as an exercise in imagology.

III

The analysis of the letters of James' characters shows up that their attitude toward each other depends on three factors which modern psychology defines as crucial for human perception. These factors are key ones for the imagological research as well.

1. *Each character of "A Bundle of Letters" perceives the neighbors through the prism of his/her own nationality.*

A person always values the 'other' through the self. This statement of psychology is important for cultural anthropology and ethnology as well. Precisely this peculiarity of human perception makes for ethnocentrism – "this view of things in which one's own group is the center of everything, and all others are scaled and rated with reference to it" [1, 323]. Thus, own culture is defined as natural and normal, "while other cultures are seen as in their deviancy form the domestic norm, as non-normal, anomalous or abnormal [1, 323].

Ethnocentrism of James' characters is overwhelming. Each of them defines and values (!) situations by their national standards. For example, Miranda Hope, an American girl, measures everything by the patterns of her

native Bangor, Maine, the American Louis Leverett explicitly declares that he wants “to enter into strange, exotic ways of looking at life” [4]. The Frenchman Leon Verdier waggishly expresses a very radical (and rather widespread among different peoples and in different times) view on the category of ‘foreigner’ calling his boarders “barbarians who come to Paris in the hope of picking up a few stray particles of the language of Voltaire – or of Zola” [4].

Moreover, the story gives the examples of two possible poles of attitude towards the otherness – xenophilia and xenophobia. Thus, the idealization of everything European, particularly French, caused as any xenophilia by suppressed desires and fantasies prevents the American Louis Leverett to form adequate image of the ‘other’. The English Miss Evelyn Vane has the same problem of misconception but because of the opposite thing – xenophobia. Describing in her letter the French vacation, she all the time adds with distaste “*exceedingly foreign*”, “not at all like English”, “all this is very uncomfortable” [4].

2. *Each character of “A Bundle of Letters” forms general notions about other nations only on the basis of his/her selective impressions.*

It is already proved by psychology that the man sees selectively, i.e. he/she notices only those things which he/she wants to notice – as a rule, only usual or only strange. Moreover, the man simply is not able to see everything. Thus, the images of other countries, peoples and cultures are based on selective observations and are caused by selective opinions. But in written form this selectiveness transforms into wholeness, as it is often found in travelers’ notes.

This very situation is depicted in the story *A Bundle of Letters*. For example, Miranda Hope, getting acquainted only with several Englishwomen, generalizes about oppressed position of women in England. Leon Verdier, getting acquainted with a somehow exclusive American maiden Miranda Hope, who risked to travel all over Europe alone, comes to very frivolous conclusions about all American girls: “It must be a *drole de pays* over there, where young persons animated by this ardent curiosity are manufactured!” [4].

The situation depicted by James strongly resembles the process of stereotype-formation, described by modern imagologists. “A stereotype is a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members” [1, 429]. In the similar way the characters of *A Bundle of Letters* produce maximum meaning from minimum information. They transform a human peculiarity into the characteristics of the whole nation. The most expressive example of stereotype-formation is the letter of the German Dr. Rudolf Staub in which he categorically puts labels on nations: Americans are “rotten”, “the French nature is too shallow”, Englishmen “hate all the Americans”, etc. [4].

3. *Each character of “A Bundle of Letters” does not first see, and then defines; he/she first defines and then sees* [5, 81].

As social psychology states, human perception and attitude depends on existing knowledge, notions and stereotypes. People meet the representatives of other nations and cultures already having some ‘horizon of expectations’

formed by the previous (imaginary) meetings that influence the experience of real communication. There is no possibility to define what is primary in our attitude – pure experience or cultural images.

All characters of *A Bundle of Letters* somehow declare that they have definitely had a kind of ‘horizon of expectations’. For example, Miranda Hope says: “my first impressions of Paris ... quite came up to my expectations, much as I had heard and read about it [4]; Violet Ray: “I must confess that we breathe more freely than I expected, in this place, [4]; Louis Leverett: “it is not so local, so characteristic, as I could have desired” [4]; Evelyn Vane: “I don’t think the place is so good as papa supposed [4]; Rudolf Staub: “my expectation of rough usage, in consequence of my German nationality, had proved completely unfounded” [4]. Moreover, it is obvious from the letters that their addressers not only have previous information about other nations, but they are quite sure about existence of definite national types. “I am much interested in the study of national types”, – Louis Leverett exclaims [4]. “She instantly threw up her hands, with several little shrill cries (in their French way, you know)”, – Miranda Hope writes [4]. “Like every Anglaise, she is rather pinched and prim in public”, – Leon Verdier suggests [4].

James as well pays attention to the possible sources of national information that form people’s attitudes for lack of own empirical experience. Two of the most influenced sources mentioned in the story are travel books and fiction. Thus, Miranda Hope ‘perceives’ France with the help of a guide-book. According to its instructions French culture is

measured by the number of stars that mark artefacts in Paris. That is why when Miss Hope has seen all “first-class objects of interest” [4], she is sure that she knows France, and chooses another country for ‘perceiving’. But it is evident that her knowledge about French nation after her visit to Paris doesn’t greatly differ from what she has had before. The American Louis Leveret who admires French literature a lot sees everything through the writing of his favorite Balzac. He compares the boarding-house with “pension bourgeoise of Madame Vauquer” from *Pere Goriot*, and its hostess Madame de Maisonrouge reminds him Balzac’s heroine Madame Hulot [4]. In other words, Louis Leveret doesn’t study the reality but arrogates to it features of known literary images. It can be stated here that James foreseen the postulates of modern imagology which affirm that national stereotypes appear, circulate, and spread first of all in the sphere of imaginary writing, because literary sources are more influencing and more culturally enduring than other forms of writing, for example, journalism, hand-books, government reports, etc.

So it can be stated out that the lenses of perception condition the supercilious and prejudiced view on other nations of all characters of *A Bundle of Letters*. And such a view is responsible for the existence of national stereotypes, which James uses as forms for his characters: a German scientist, a French lover, an English aristocrat, an American feminist, etc. Nevertheless in *A Bundle of Letters* these stereotypes are not fixed but ruined and human prejudice is ironized. It happens by virtue of usage of James’ famous modeling of ‘point of view’.

IV

As it was pointed out earlier, every letter of the characters of *A Bundle of Letters* expresses a set of prejudicial notions about other nations. But the specificity of these notions differs from letter to letter, and it is up to the personality of the addresser. In other words, James is brilliant in creating what is now called perspective (or point of view) that in its turn proves that the image of a nation strongly depends on *who* perceives this nation. The analysis of the structure of perspectives in *A Bundle of Letters* reveals three influential components that define the perceptive process of each character: national, social, personal.

It is shown in James' story that the human point of view on other nations greatly depends on the history of international relations. It is well-known that the worst relations are between two close neighbors because as a rule they have long conflict history. This is particularly the reason of bad attitude towards Frenchmen of the German Dr. Staub who constantly recalls the Franco-Prussian War of 1870–1871. But historical problems are important not only for neighbors. Complicated relationship of the Great Britain and the United States are embodied in the tense relations between English and American characters in the story. Cultural, political, and economical interests are influential for international attitudes as well. Thus, positive attitude to Frenchmen of Miranda Hope and Louis Leverett is caused by their cultural interest, while Madame de Maisonrouge's treatment of Americans can be explained primarily by her financial benefits. Contemptuous attitudes to Frenchmen of Englishmen and vice

versa are more likely based on the essential cultural and social differences between two nations.

The influence of the social factor on the characters' perception is evident as well. For example, a provincial New Englander Miranda Hope considers Madame de Maisonrouge as a very "elegant woman" [4], while Violet Ray, a society girl of New York, sees Madame as "dame de comptoir" [4]. French bourgeois Leon Verdier takes Miranda Hope as an extravagant modern woman, while English lady Evelyn Vane identifies her as "rather vulgar" [4]. Simple Miranda Hope regards Dr. Staub as a very educated and well-bred person, while refined Evelyn Vane notices with distaste that he "eats with his knife and is a great bore" [4]. So, the social prism plays its part in the process of national image-formation.

The individual writing style of the letters is suggestive for understanding the personalities of the characters. Manner of speaking, lexical priorities, speech tokens, message content, etc. – all these elements create the individual psychological portrait of each character in the story. Besides, an ironical effect appears when language peculiarities of the characters contrast with the meaning of their speech. For example, Miranda Hope defines "shrill cries" as typical "French way" of speaking while rather excited tone is characteristic for her own letters. Leon Verdier's suggestions about 'frivolous' behavior of girls in the boarding-house are presented in the manner of a typical ladies' man. Declaring that taste for eating is "the governing quality in its (French nature) composition" [4], Dr. Staub himself "looks like a great white bull" [4].

So, scrupulously modeling the multilayer perspective, James uncovers

complexity and ambiguity of the process of perception of the national 'other'. *A Bundle of Letters* demonstrates that such a process can result only in a very relative image of any nation, but not a definite one as people use to consider.

V

Groundlessness of prejudicial views and stereotypical notions about nations is revealed in James' story with the help of multiplication of images of a nation. Firstly, every national image appears in the story in two plans – as auto-image (or self-image) and hetero-image (or vision by some other nation). Secondly, there are several hetero-images in the story as every character is at once appreciated by representatives of different nations. Thirdly, every nation (except German) is represented in more than one variant: three Americans, English sister and brother, the Frenchman Leon Verdier and his cousin with daughters. Owing to this literary structure every national image falls out of a definite stereotype. For example, Miranda Hope is appreciated by different characters as: "the most extraordinary specimen of artless Yankeeism" [4]; "a plain, pure", "emancipated young American girl – practical, positive, passionless, subtle, and knowing, as you please, either too much or too little" [4]; "extraordinary opinions", "radicalism" [4]; "she is mad" [4]; "*Ah, par exemple, elle brule ses vais-seux cella-la!*" [4]; "freshness and vigour", but "her tastes and habits are similarly those of a Roman lady of the lower Empire" [4]. These opinions of neighbors are accompanied with the image of Miranda from her own letters, where she demonstrates sincere kindness to others. The whole spectrum of

impressions can be heard about Leon Verdier – from "pleasant little Frenchman" of Violet Ray and "remarkably handsome, and extremely polite" of Miranda Hope to "extremely nasty" of Evelyn Vane and "gambols of a hairy *homunculus*" of Dr. Staub; while in his own letter he appears to be a joyful Lovelace and chatterer. So, such image instability is characteristic for all personages of the story.

In this context it is important to point out the contrast technique used by James for creating characters in the story. For example, Evelyn Vane is seen at once as "the revival of taste, of the sense of beauty" and old-fashioned lady; views of Dr. Staub are at once scientific and prejudicial. There is the meaningful contrast between representatives of one nation: Miranda Hope and Violet Ray, Evelyn Vane and her brother Harold, Leon Verdier and his cousin Madame de Maisonrouge. As a result, this bipolarity allows to use for every presented nation the most famous imagological cliché – 'nation of contrasts', as for example, ignorance and progressiveness of Americans, light-mindedness and practicality of Frenchmen; stiffness and derisiveness of Englishmen, enlightenment and chauvinism of Germans.

The analysis of *A Bundle of Letters* gives ground to state out that in some sense James ruins national images as imagotypes (or stereotypes), but he suggests national images as imagemes that consist of multiple implicit components and polarities. In other words, James does something similar to the imagology research that sees its task in the presenting of national images as polyvalent unstable constructions. And it helps to understand that the positive

or negative image of any nation can be only partially true.

VI

Summarizing the observations given above, it can be suggested that James' literary experiment in *A Bundle of Letters* results in the important imagological conclusions:

1. The story makes think about the central questions of modern imagology: "Are we sure that we see what we think we see? Are our opinion about other persons or peoples true?" [1, 4].

2. In unison with modern imagology the story points out that images of nations are not steady but changeable and fluid. Moreover, James is very close to one of the most important questions of imagology – the existence of counter-images of one nation. As modern scholars state [1, 343], alternating images do not disappear but accumulate. That is why the image of a nation, as a rule, is a complex formation of different contradictory images; while some aspects of this formation dominate, others remain latent. So, the image of any nation often consists of many opposite features as it is shown in *A Bundle of Letters*.

3. Multilevel and contradictory national images created by James prove the artificiality of stereotypical images of nations and contribute to the understanding of the cognitive futility of these stereotypes. Beyond that, this view suggests that any typology or characterology of nations is senseless. This idea is already presented in the title of James' story that unlike other similar literary works (as Montesquieu's) doesn't use the category of nationality.

4. James' relative vision of the category of nationality anticipates one of the most important concepts of mod-

ern imagology – it declines Enlightenment 'character' of the nation and Romantic 'spirit' of the nation, and advocates instead the 'image' of the nation accenting the "discursive representation" [1, 342] as a crucial feature of this notion.

In conclusion it is worth to mention that the imagological approach was characteristic not only for *A Bundle of Letters* but for many other literary works of James. The detailed analysis of imagological modes in James' oeuvre is a huge theme that can become a subject matter for the further studies. But the presented research provides the sufficient grounds to consider James to be one of the forerunners of imagology studies in its modern meaning. The author's works suggest deep aesthetic realization and invaluable illustration of the notions of modern imagology as a discipline that strives to diminish the international tension and to create the conditions for ethnocultural mutual understanding and communication.

Bibliography and Notes

1. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters* / Eds. Beller Manfred, and Joep Leerssen, Amsterdam-New York: Rodopi 2007.

2. Dyserink Hugo, *Imagology and the Problem of Ethnic Identity*, "Intercultural Studies" 2003, N°1 (Spring), Web. 17.03.2014. <<http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>>.

3. Guyaerd Marius-François, *La littérature comparée*, Paris: PUF 1951.

4. James Henry, *A Bundle of Letters*, The Project Gutenberg eBook, May 8, 2005, Web. 17.03.2014. <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2425/pg2425.txt>>.

5. Lippmann Walter, *Public Opinion*, New York: Harcourt, Brace and Co 1922.

Olha Blyk

CONCEPT OF “LITERARY SCHOOL” IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM

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

Ольга Блик

ПОНЯТТЯ “ЛІТЕРАТУРНА ШКОЛА” В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Abstract: The author reveals the concept of literary school. This term is widely used in literature criticism, but it isn't clear yet. Main features of literary school are personal communication and joint cultural activities. Important features of literary school are common philosophical platform, availability of periodicals, common motifs in their works, availability of manifest. This paper focuses on Lake school, Jena school, Heidelberg school, Ukrainian school in Polish literature. Among Ukrainian literary schools the author chose to talk about Kharkiv school, Rus'ka Triytsia, “Visnykivtsi”, Kyiv school, New York group of Ukrainian Poetry. In conclusion the author speaks about the necessity of using the term “literary school” in literary criticism.

Keywords: Literary school, literary group, Kharkiv romantic school, Jena school, Lake school, Ukrainian school in Polish literature

Як відомо, поняття “літературна школа” не є до кінця з'ясованим в українському літературознавстві, попри те, що воно широко вживається у сучасних літературознавчих студіях. Для того, щоб оперувати поняттям “літературна школа”, необхідно прояснити це явище. Таким чином, з'ясуванням сутності літературознавчого терміну «літературна школа» і визначається мета нашої статті. Спробуємо у ній розкрити сутнісні ознаки літературної школи на прикладі українських та літературних угруповань цього типу в інших країнах.

Звертаючись до терміна «літературна школа», дослідник стикається з певною неоднозначністю трактувань. Це поняття поєднується з великою мірою невизначености. Адже спостерігається зовсім різний підхід до його змістового навантаження.

Звернімося до *Короткого словника літературознавчих термінів*. Там таке визначення цього терміна: “Літературна школа – це тенденції, ідейно-художні особливості, манера письма, властиві літераторам, що знаходяться під значним впливом великого письменника, свого сучасника чи попередника. Так, говорять

[...] про шевченківську та франківську школи в [...] українській літературі” [2, 358-359]. Таким чином, головною рисою школи *Короткий словник літературознавчих термінів* називає наявність певного ідейного лідера. Разом з тим творчість послідовників *Енеїди* Івана Котляревського у літературознавчій традиції названо “котляревщиною”, і це явище не мало нічого спільного з літературною школою. Неоклясики, організація з помітним лідером (Микола Зеров), не отримала назву школи. Разом з тим такі явища як озерна школа в англійській літературі, Харківська школа романтиків в українській літературі не мали помітних лідерів, а проте вважаються школами у загально визнаній літературознавчій традиції. Таким чином, пропоноване словником визначення не можна назвати вичерпним.

У *Короткій літературній енциклопедії* окремої статті, присвяченої терміну “літературна школа” не знайшлося. Натомість маємо значну кількість статей, присвячених різноманітним літературним школам. Тобто читач може дізнатися, що таке гейдельберзька школа чи озерна школа, але що спільного між першою та другою статтею, йому доведеться здогадуватися самому. Така ж ситуація спостерігається у більшості літературознавчих словників.

Часом буває важко відрізнити літературну школу від літературної групи, гуртка. *Літературознавчий словник-довідник* підкреслює: “Літературна група – об’єднання письменників, як правило, однієї літературної генерації (найчастіше молодих), котрі, поставивши перед собою спільну літературну мету, разом на-

магаються реалізувати її й тим самим виявити себе як певну єдність творчих особистостей. Літературна група – об’єднання письменників, не зв’язаних статутом, організаційними зобов’язаннями, досить швидко розпадається, після того, як її члени досягають творчої зрілості” [4, 401]. Тобто, літературний гурток характеризується нетривкістю існування, це певною мірою тимчасовий етап для його учасників. Найбільш повним нам видається визначення, що наводить *Літературознавча енциклопедія*: “Школа – специфічне утворення в літературі, група письменників, об’єднаних спільними стильовими уподобаннями, жанровою практикою, тематичними інтересами, проблематикою, передусім естетичною програмою, що, проєктуючись у новий творчий простір, спирається на певну традицію, полемізує з нею, переосмислює її” [3, 588].

Важливим є спілкування членів школи між собою, їх особисті зв’язки, переписка, спільні творчі пляни, реалізація спільних проєктів. Якщо члени угруповання не знайомі між собою особисто, таке утворення не можна назвати школою. Слід зазначити, що в історії використання терміна “літературна школа” значну роль відіграла літературознавча традиція. Якщо те чи інше літературне об’єднання на момент свого створення отримало назву школи, то зазвичай цей “діягноз” пізніше не переглядався. Досить часто термін “літературна школа” виникає вже постфактум, через певний проміжок часу. Його створюють історики літератури та літературознавці, які займаються цим періодом. Так ста-

лося з Харківською школою романтиків (термін ввів Агапій Шамрай), озерною школою (термін належить Френсісу Джеффри), київською школою поезії. Можливо, у цьому є певна логіка. Адже динаміку літературного процесу легше прослідкувати з відстані.

Правомірно виділяти такі основні ознаки літературної школи:

- особисте спілкування членів між собою. Сюди, крім особистих контактів, відноситься листування, щоденникові записи, епіграми, поезії на присвяту одне одному, відгуки щодо творів колег;

- спільна культурна діяльність. Це переклади, видання часописів, книг, посібників, написання творів національною мовою, збирання фольклору та видання фольклорних пам'яток, розширення художніх можливостей національної мови;

- наявність спільної філософсько-світоглядної платформи;

- близькість висвітлюваних тем, співзвучність системи образів, художніх засобів;

- наявність періодичних видань або збірників, що позиціонують себе як рупор цього утворення;

- наявність маніфесту школи;

Саме ці ознаки, ступінь їх виявленості та специфіку побутування ми спробуємо прослідкувати у деяких найвідоміших літературних шкіл. Звісно, кожне літературне утворення досить сильно взаємодіє зі своєю епохою, тому специфічні особливості цих літературних шкіл будуть досить різними. Одні риси проявляються яскравіше, інші – менш яскраво, деякі утворення навіть не матимуть важливих ознак “літературної школи”. Але це гово-

рить лише про варіативність існування цього поняття, про гнучкість та динаміку історико-літературних процесів, і зовсім не заперечує сам факту існування школи.

Розглянемо основні ознаки поняття “літературна школа”. Першою і основною ознакою ми вважаємо *особисте спілкування членів школи між собою*. Цю рису у різних проявах ми спостерігаємо у Ієнської школи, Гайдельберзької школи, Озерної школи, української школи в польській літературі, Харківської школи романтиків, Руської трійці, серед літературних шкіл ХХ ст. – у поетів-“вісниківців”, Київської школи, Нью-Йоркської групи.

Особливо яскраво проявляється ця риса у харківських романтиків. Створення Харківської школи романтиків було пов'язане з заснуванням у Харкові університету. Потужні інтелектуальні ресурси, задіяні там, насичене культурне життя, активний творчий пошук молоді, що прибувала до Харкова на навчання, породили цей яскравий феномен, значення якого важко переоцінити. Як зазначає Микола Дашкевич, “заснування університету в Харкові надзвичайно вплинуло на оживлення літературного руху в Україні. Деякі з професорів університету почали видавати «Украинский вестник», який був ніби напівофіційним органом університету [...]. Разом з тим видавці прагнули «дати краще поняття» про Україну. Вони обіцяли «використати всі способи до переконання місцевих письменників, щоб вони повідомляли свої твори». В журналі нерідко пробивалося захоплення рідним краєм. Пробудження місцевої самосвідомості вплинуло потім і

на виникнення нової літератури малоросійським наріччям (себто українською мовою. – О. Б.)” [1, 108-109].

Університетські викладачі надзвичайно прихильно ставилися до молодших колег. Так, відомо, що вдома у Петра Гулака-Артемовського часто збиралися студенти. Микола Костомаров та Амвросій Метлинський певний час навіть жили у приватному будинку Петра Гулака-Артемовського. Ще один представник старшого покоління, Григорій Квітка-Основ'яненко, теж усіляко підтримував молодих українських письменників та захищав їх від нападок маститих московських критиків. Слід також згадати про польську клясу Петра Гулака-Артемовського, яку він вів близько десяти років. Результатом його роботи стали численні переклади з польської, здійснені представниками Харківської школи романтиків. Члени гуртка Ізмаїла Срезневського (Іван Розковшенко, Опанас Шпигоцький, Орест та Федір Євєцькі) багато листувалися між собою. Це були й питання щодо видання “Украинского альманаха”, і відгуки про прочитані твори, й просто роздуми про минущість буття, якими кожен прагнув поділитися з іншими. Період існування Харківської школи романтиків був сповнений дружнього спілкування, обміну власними та перекладними творами, та частими посиденьками під відкритим небом у маєтку когось із друзів. Отже, можемо підкреслити, що члени Харківської школи романтиків підтримували досить дружні стосунки, активно спілкувалися між собою, та утворили спільне інформаційно-емоційне поле, яке значним чином впливало на їхню творчість.

Природно, що однією з важливих ознак літературної школи є *спільна культурна діяльність* її членів. Цю рису ми можемо прослідкувати у більшості з вищеназваних шкіл.

Розглянемо як приклад спільну культурну діяльність Руської Трійці. До основних досягнень членів угруповання належали: збирання фольклору, “ходіння в народ”, переклади творів слов'янських “будителів”, укладання збірки поезії *Син Русі*, видання альманаху *Русалка Дністровая* (1837 р.), фольклорно-літературної збірки *Зоря* (не вийшла друком). Члени Руської Трійці ставили перед собою такі завдання: створити національний збірник, подібний до збірки М. Максимовича, а також підготувати й видати “руський альманах” (йдеться про *Зорю*), який вмщував би народні пісні, прозові та поетичні твори, переклади, пам'ятки давньої народної поезії. Важко переоцінити значення роботи представниками Руської Трійці української історії в Галичині для розвитку руської (української) самосвідомості, а також зв'язки галицько-руських вчених з українськими з наддніпрянської України. Щоб добре зрозуміти глибину захоплення всім українським, можемо навести один приклад: в часи свого навчання у Львівському університеті Яків Головацький переписав увесь збірник *Малороссийские песни* (1827 р.) Михайла Максимовича, деякі пісні Кірші Данилова з наявних у бібліотеці Оссолінських екземплярів. Спочатку він переписував у чорновий зошит, а потім, вже вдома – начисто [1].

Цікавою для нас є спільна культурна діяльність представників української школи в польській лі-

тературі. Польсько-українські письменники на рівні з українськими брали участь у відродженні любові до української старовини і поезії й мали свою частку участі в розвитку романтичного культу України. У польській літературі, як і в інших, романтизм сприяла більш чи менш правдивому змалюванню минулого. Вперше у польських поетів української школи з'явилося об'єктивне зображення старої України. Польсько-українська поезія досягла свого часу значного поширення. У 1820-х – 1830-х роках не було місцевості в Україні, де б хтось із польської шляхти чи з жителів польських шляхетських маєтків не писав пісень та дум та не пускав їх у широкий обіг. Так, *Думки* Богдана Залеського користувалися значною популярністю – їх наспівували усюди завдяки їхній ритмічності.

Необхідною для виокремлення літературної школи є наявність спільної філософсько-світоглядної платформи. Проте, яскраво виражена філософсько-світоглядна платформа є не у всіх літературних шкіл. Вона є у Ієнської школи, “вісниківців”, Нью-йоркської групи та Київської школи, Харківської школи романтиків, Озерної школи. Не виокремлюється ця платформа у Руської трійці. Клясичним прикладом добре розвинутої філософської системи є Ієнська школа. Фундаментальною її рисою є універсалізм, прагнення охопити буття в його повноті, в тому, що існує і що має існувати, дати йому синтезуюче художнє вираження. Тому “ієнців” називають ще й представниками універсального Романтизму. Для них характерна тісна пов'язаність з

філософією, тяжіння до символу й міту як найбільш адекватних форм художнього вислову. Саме в рамках Ієнської школи народжується “органічна концепція”, яка пізніше відобразилася в ідеології інших літературних шкіл. Також в рамках Ієнської школи виникає концепція “романтичної іронії”.

Близькість висвітлюваних тем помітна у творчості практично всіх вище названих шкіл, зокрема й української школи у польській літературі. Цікавим чином це відображається в діяльності останнього літературного утворення. Враховуючи те, що ця школа не мала спільних періодичних видань, не мала власного маніфесту, близькість висвітлюваних тем є надзвичайно важливою. Головним предметом зображення для українсько-польських поетів була старовинна Україна. У польській літературі, як і в інших, доба Романтизму сприяла посиленню зацікавлення минулим, а також більш-менш об'єктивному його відображенню. Як зазначає Микола Дашкевич, вперше в польській літературі саме у польських поетів української групи зустрічається опоетизоване зображення старої України.

Наявність періодичних видань або збірників є однією з найважливіших рис літературної школи. Адже саме на сторінках видання відбувається активне літературне життя, друкуються маніфести, відгуки, точиться переписка. Власні періодичні видання мали: Ієнська школа, Озерна школа, Харківська школа романтиків, Руська Трійця, “вісниківці”, Нью-йоркська група. У Гайдельберзької школи не було власне періодичних видань, але їхню роль

відігравали ряд фольклорних збірників, що мали великий резонанс у пізніших літераторів. Серед видань Озерної школи можна назвати збірник *Ліричні балади* (1798) та друге видання *Ліричних балад* (1800).

Багато хто з дослідників називає серед основних рис літературної школи *наявність маніфесту*. Попри це, яскраво виражений маніфест присутній далеко не в кожного утворення. Часом роль маніфесту відіграє передмова до збірника, часом маніфест і зовсім не є вираженим, але світоглядна позиція групи може бути вичитана з рецензій, відгуків, статей, виступів, особистої кореспонденції. Так, серед названих шкіл, свій маніфест мали Озерна школа, Руська Трійця, Ієнська школа. Тоді як Харківська школи романтиків, українська школа в польській літературі, Гайдельберзька школа, Київська школа, Нью-йоркська група не мали яскраво виражених маніфестів.

Так, естетичним маніфестом Озерної школи вважається передмова Вільяма Вордсворта і Семюеля Тейлора Кольріджа до другого видання збірника *Ліричні балади*. Маніфестом Руської Трійці вважається передмова (*Передслів'я*) Маркіяна Шашкевича до *Русалки Дністрової*.

Таким чином, можна підсумувати, що поняття “літературна школа” є абсолютно закономірним і може використовуватися в літературоз-

навстві. У кожному конкретному випадку одні риси проявляються більш яскраво, інші менш. Так, зокрема, не в усіх шкіл є виокремлений маніфест. Також далеко не всі школи мають окремого лідера, який направляє своїх колег у житті та творчості. Але такі риси як: особисте спілкування членів між собою, спільна культурна діяльність, наявність єдиної філософсько-світоглядної плятформи, наявність періодичних видань та близькість висвітлюваних тем без сумніву є сутнісними ознаками літературної школи. Використання цього терміна збагатить термінологічний апарат сучасного літературознавства, водночас чітке окреслення меж зазначеного поняття, зроблене у цій статті, допоможе чіткіше здійснювати клясифікацію літературних об'єднань.

Bibliography and Notes

1. Дашкевич Николай, *Отзыв о сочинении г. Петрова: Очерки истории украинской литературы XIX столетия*, Донецьк 2013, 352 с.
2. *Короткий словник літературознавчих термінів*, Київ 1961, 369 с.
3. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Автор-укладач Ю. Ковалів*, Київ: Академія 2007, Том 1, 608 с. (Серія “Енциклопедія ерудита”).
4. *Літературознавчий словник-довідник*, / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 1997, 752 с.

Halyna Drapak

MODELS OF READING OF THE HYPERTEXT FICTION

Volodymyr Hnatiuk Ternopil National
Pedagogical University, Ukraine

Галина Драпак

МОДЕЛІ ЧИТАННЯ ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Abstract: The process of reading covers complex combination of interpretation, cognition, game, manipulation, construction and deconstruction of plots and themes. Therefore a text as constant closed structure is re-emphasized and reconsidered. Instead we have new formats which do not correlate with traditional compositions, genre or discourse. The purpose of the article is to investigate the types of the reading of hypertext fiction, reception of which differs essentially. The author of the article distinguishes new ways of comprehension and interpretation of the network fiction. Concepts of G. Landow, H. Rustard, S. Sloane are taken into the consideration.

Keywords: hypertext fiction, reading, cognitive and social constructionism models of reception, location

Зміни, які принесли комп'ютерні технології у форми, зокрема, віртуальних художніх текстів, спричинили необхідність нових підходів до їхнього розуміння та інтерпретації. Як зазначає Ш. Зубов, "аналіз цих нових історій потребує уникнення тих категорій та якостей, які знайомі нам" [13, 13]. Інструментарієм для розуміння процесу написання чи сприйняття комп'ютерного тексту, що завжди перебуває у взаємозв'язку з іншими текстами павутини, вже не може бути ресурс соціального конструктивізму чи когнітивної психології. Наприклад, науковці, які обґрунтовують традиційну когнітивістську модель читання, вважають, що "у процесі читання люди будують

ієрархізовану структуровану ментальну репрезентацію інформації з тексту" [11, 9]. Зв'язність та послідовність подій у тексті допомагають читачам створювати добре організовані та зрозумілі уявлення про твір. Деякі представники когнітивної психології Лінда Флаурта, Джон Гейз, С'юзан Голдмен, Мерлін Скардемелія, Тун ван Дейк стверджують, що інформація у свідомості людини зберігається не у формі аморфних асоціативних сіток, а організована ієрархічно та послідовно. Тому вони наполягають на тому, що лінійний текстовий формат із послідовним ланцюгом ідей та подій є більш ефективним для сприйняття, аніж гіпертекстова павутина. На проти-

вагу такій позиції прихильники, дослідники та творці комп'ютерних текстів наполягають на тому, що свідомість сучасної людини, сформованої комп'ютерною культурою, зазнала суттєвих трансформацій. Старі категорії досвіду потребують перегляду та переоцінки. С. Слоун наголошує, що цифрова література примушує нас переосмислити “риторичний трикутник, нарративні теорії (зокрема теорії читацького відгуку та семіотичні моделі читання та письма), теорії композиції (зокрема ті, що розглядають читання та письмо як незалежні когнітивні процеси)” [11, 9]. На думку дослідниці, багатолінійні нарративи, гібридизація читання та письма, інкорпорування графіки, синтезованої музики у комп'ютерні тексти, примушують нас по-новому поглянути на те, що таке твір, жанр та риторична дія. Цифрова література допомагає краще усвідомити зв'язок між текстом та читачем, самістю та культурою, суб'єктом та об'єктом. Комп'ютерний екран творить флюїдний простір для письма, що забезпечує взаємодію між письменником та читачем. Необхідно наголосити, що гіпертекстуальна та інтерактивна художня словесність спричинили посилену увагу до читача, до особливостей його сприйняття віртуального тексту, його ролі у процесі конструювання значення.

М. Гайм у праці *Метафізика віртуальної реальності* зробив спробу осмислити процес сприйняття віртуального твору: “Користувачі гіпертексту мають ілюзію, що його читання перевищує (поглинає) всі попередні стилі читання. Користувачі гіпертексту послуговуються

інтуїтивним, асоціативним мисленням. Що більш рутинні події та дії прописані у комп'ютерній програмі, то більший простір відкривається для творчого польоту людської думки. Це відповідає загальнолюдській тенденції надавати перевагу швидкозмінним образам, а не вишуканим патернам внутрішніх роздумів” [6, 39]. Гіпертекстуальна та інтерактивна література потребують швидкого реагування, асоціативного мислення, поглинання великої кількості часто непослідовної та логічно мало пов'язаної інформації. Як слушно відзначає С. Слоун, “гіпертекстуальна література – це інтерактивні історії, що запрошують читачів на танго, а не на вальс; це історії, що запрошують читачів реагувати миттєво на флюїдні, партактичні, ектоплазмичні нарративні структури” [11, 119].

Процес читання гіпертексту Дж. Лендов прирівнює до читання наукової статті чи, скажімо, *Улісса* Дж. Джойса. Читачі читають основний текст, тоді натрапляють на посилання, залишають основний текст, читають або проглядають посилання і знову повертаються назад, аж поки отримують сигнал про наступне посилання. Такий досвід читання відправна точка гіпертексту. Перевага при його осягненні полягає в тому, що “простежити за будь-яким посиланням легко і ціла система взаємозв'язків очевидна та проста при навігації” [8, 4]. Способи, з допомогою яких читачі можуть повертатися назад чи зазирати вперед, радикально впливають на рецепцію тексту та його природу *per se*. Відповідно змінюється й роль читача. Перехід від лінійного читання до бага-

торівненового вимагає і нового типу читача. “Ідеальний читач гіпертексту постійно перебуває у медійному просторі та у світі інформаційних технологій. Це читач, досвід якого охоплює обізнаність із миттевістю кінокадру, звуковою інформацією, ігровими системами *Найнтендо* та *Сета*, комп’ютерними іграми, інтерактивними іграми у всесвітній павутині. Це також читач, що глибоко занурений у такі різноманітні форми інформатики, як банкінг, освіта, медицина, телекомунікації та мас-медії” [12, 90]. Успіх інтерактивності читача та гіпермедійного тексту найперше залежить від готовності першого глибоко поринути у невідомість віртуального простору та від доброго забезпечення його навігаційною системою.

При осягненні гіпертексту руйнується межа між споживачем та автором. Перший обирає шлях читання і його формат. Про необхідність формування якісно нових взаємин між текстом та читачем писав ще Ролян Барт: “Зміст літературної праці (літератури як праці) полягає у тому, щоб перетворити читача зі споживача у виробника тексту. Сучасна література переживає жорстоку розбіжність між виробником та споживачем тексту, між його власником та клієнтом, між письменником та читачем – розлад, що підтримується літературою як соціальною інституцією. За таких умов читач перебуває у стані постійної бездіяльності, нетранзитивності, тобто сприймає все надто серйозно, замість того, щоб зробити власну ставку у грі, сповна насолодитися чарами означуваного, він не отримує нічого, окрім благої свободи

прийняти чи заперечити текст: читання перетворюється на буденний референдум” [1, 23]. Гіпертекстова система документу дозволяє читачам блукати з’єднаними, перехресними чи анотованими текстами в тому порядку, який вони обирають самі. Гіпертекстова система забезпечує авторів та читачів однаковим середовищем. Шляхом перебудови, пересортування, обирання чи заперечення реципієнти витворюють у своїй свідомості власний текст, що не подібний ані до авторського, ані до текстів інших індивідуальних читачів. Окрім того вони можуть долучатися до розширення тексту, роблячи коментарі, посилання чи помітки. Таке “активне читання” (Дж. Лендов) дає можливість читачам відчувати себе справжніми творцями тексту.

Емоційний, інтелектуальний та етичний досвід взаємодії реципієнтів та творців електронної літератури, на думку С. Слоун, значним чином визначається локусами читача та автора. “Концепт *місцезнаходження* (письмівка в оригіналі. – Г. Д.) є центральним для розуміння сприймання художніх творів; цей термін має особливе значення для тих, хто займається теоретизуванням про риторику цифрової літератури – зокрема, про метафору тексту-як-простору” [11, 148]. За логікою досліджень Д. Геревей [5, 128] про концепт локусу у параметрі феміністичних та семіотичних ідеологій С. Слоун окреслює особливості процесу сприйняття віртуальних текстів. Д. Геревей стверджує: “Сильна об’єктивістська позиція передбачає, що і об’єкти, і суб’єкти пізнавальних практик повинні бути

локалізовані. Локалізація – це не укладання у список прикметників чи наклеювання ярликів таких, як раса, стать чи кляса. Локалізація – це не протиставлення конкретного деконтекстуалізованому загальному. Локалізація – це завжди частковість, завжди визначеність, завжди взаємопов’язана гра пріоритетного та фонового, тексту та контексту, що конституують критичний пошук. Передусім, локалізація – не самоочевидна чи транспарентна. Локалізація завжди часткова у сенсі буття *для* (письмівка в оригіналі. – Г. Д.) одних світів, а не інших” [5, 37]. Таке розуміння локалізації ускладнюється у просторі віртуальної літератури, що пропонує альтернативну реальність та запрошує читачів до неї. Вона (віртуальна література) стирає вододіл між суб’єктом та об’єктом. С. Слоун виокремлює шість локусів, що властиві для взаємодії читача та електронної літератури. Розриви чи прогалини між цими локусам дають змогу користувачам освоїти ідеї “чужинця” (В. Ізер) та ідентифікуватися з окремими персонажами. Отже, дослідниця виокремлює: реальну сцену читання, культурний локус читача, відчуття/розуміння читачем свого місця у цифровому світі, середовище оповіді, місце читача у прогресії нарації та віртуальну присутність читача у цифровому світі. Читання електронної літератури часто передбачає місце перебування реципієнта у громадських закладах (Інтернет-кафе, читацькі зали на кампусах), що змінює уявлення про процес читання як усамітнення та рефлексування. “Особа, яка читає чи пише на комп’ютерному екрані, працює із текстом, можна сказати на

очах у громадськості, тобто її праця очевидна для будь-якого стороннього спостерігача. Така публічність її зустрічі з фікційним світом може мати для читання наслідки, що ще залишаються недослідженими. Ми читаємо по-різному (більш тихо) у бібліотеці, аніж вдома, ми читаємо по-іншому в інтернет-кафе, аніж у наших офісах” [11, 39].

Соціально-конструктивістська модель рецепції розглядає значення твору як обумовлене соціально та культурно. Відповідно, її послідовники Д. Бартоломей, Ш. Гет, М. Купер вважають, що символічні системи є соціально уґрунтованими; вони розміщені у певному просторі та підтримуються окремими соціальними та культурними групами. С. Слоун підкреслює, що для соціально-конструктивістської епістемології локус (фізичний, соціальний, культурний, історичний, гендерний) – єдиний найбільш важливий фактор у продукуванні значення. Соціально-конструктивістська модель не спрацьовує у контексті цифрової літератури, оскільки “не дає змоги сконструйованим (запрограмованим) світам існувати незалежно від інтерації зі сторони спостерігача чи читача. Наприклад, інтерактивний твір *Deadline* (1982) містить персонажів, які залишаються незмінними упродовж усього твору. Місіс Робнер, Макнебб, Джордж діють передбачувано та традиційно, їхні дії та слова – шаблонні. Коли користувач “стукає” у двері помешкання Робнерів, то перед ним з’являється господиня та каже: “Привіт”, – каже вона. “Я – місіс Робнер. Заходьте, будь ласка. Боюсь, я не дуже можу Вам

допомогти. Звичайно, що це жахливе марнування часу, навіть розчарування, спостерігати за усім цим маршируванням поліції довкола будинку. Це був пробний час, гадаю ви зрозуміли. Як я сказала містеру Коутсові та іншим детективам, Ви можете оглянути все довкола, та не довше аніж до 8 години. О, я майже забула [...] містер Коутс зачитуватиме останню волю мого чоловіка опівдні, у вітальні. Ви можете відвідати нас, якщо звісно матимете бажання...” [3]. Такі персонажі діють у герметичному світі з передбачуваним ходом подій. Скрипти поведінки чи місцезнаходження таких персонажів змінюються безвідносно до їхнього соціального статусу чи локусу. Так, у вище згаданому творі хлопець-листоноша щоразу з’являється на екрані в один і той же час та кидає на ганок *Дейлі Геральд*. Газета завжди містить повідомлення про вбивство, яке повинен розслідувати читач. Звідси комп’ютерні персонажі, які самовідтворюються, самореґулюються, самоконструюються, не можуть бути проінтерпретовані у руслі соціально-конструктивістської моделі читання” [11, 41].

Найбільш оптимальним підходом до розуміння процесу осягнення комп’ютерного тексту є, на думку С. Слоун, Д. Брендт, синтез когнітивної та соціально-конструктивістської моделі читання. Читання та письмо розглядаються як “форми метакомунікативного знання”, що корелюють з реаліями плюралістичних культурних контекстів. У такому контексті теорії письма та читання базуються на ситуативному знанні, що має діалектичну природу

і “визнає обмеження, як контекстуальні, так і когнітивні” [11, 42].

Дослідники К. Гарднер, Н. Кеплен та С. Моултроп, А. Гандер, Л. Снайдер, Д. Майл та Т. Добсон, Р. Пейдж звертають увагу на те, що процес сприйняття гіпертексту складний і часто викликає розчарування або ж небажання читача продовжувати “блукати” текстом. Як ми вже зазначали вище, гіпертекст потребує активного і навіть агресивного читача, який не боїться експериментувати, губитися в множинних змістах та не має очікувань, що ґрунтуються на традиції друкованих книжок. Колін Гарднер у процесі дослідження особливостей рецепції віртуального тексту дійшов до висновку, що “читачам бракує гіпертекстуальної компетенції” [4]. Дослідник угрунтовує свою концепцію на ідеї літературної компетенції Дж. Каллера, який стверджував, що для ефективного читання читач повинен бути ознайомлений з літературними конвенціями. Відповідно, читач гіпертексту має знати особливості читання гіпертекстової літератури. Цю ж думку підтримує Астрід Енсслін у праці *Канонізування гіпертексту: дослідження та конструювання* (2007). Водночас варто підкреслити, що гіпертексти відрізняються рівнем складності їхнього осягнення. Наприклад, такі уже класичні приклади, як твори М. Джойса *Полудень* чи Т. Меммотта *Від лекції до перплексії* простіші для сприйняття, аніж набутки, скажімо, М. Гейвард *Я – співачка*, М. Павіча *Скляний равлик*. Перші так чи інакше все ж корелюють з традиційними уявленнями про сюжет, допомагають читачеві орієнтуватися у гіпертекстовій кан-

ві, другі розраховані на досвідченого реципієнта, який радше покладається на асоціативне мислення, аніж на авторську допомогу.

Своєрідність процесу читання гіпертексту полягає в тому, що реципієнт спочатку хаотично обирає одну лексію, а потім іншу. Однак з часом він починає конструювати власну версію, його спантеличеність змінюється творчим задоволенням. Читач власним шляхом слідує від лексії до лексії, аж поки натрапляє на розрив. Після цього він повертається назад і розпочинає новий шлях. Реципієнт будь-якого тексту зобов'язаний шукати/винаходити значеннєвий зміст. З приводу цього Г. Міллер зазначає: "Оповідання читабельне тому, що його можна організувати у випадковий ланцюг [...] Випадкова послідовність – це завжди імпліцитна нарація, організована навколо припущення, що те що трапляється згодом спричинено тим, що трапилось перед тим... Якщо будь-яка в'язка випадкових та непов'язаних подій представлена мені, які я намагаюся зв'язати разом" [9, 127-130]. Дослідник стверджує, що ми не можемо уникнути прагнення встановлювати зв'язки між подіями, що просто відбувалися самі собою. Таке конструювання цілісності завжди відбувається у процесі читання, але у парадигмі гіпертексту воно набуває додаткових характеристик, оскільки перед реципієнтом відкривається простір чисельних шляхів. У цьому випадку маємо "бріколаж" (Кльод Леві-Строс), а сам користувач є бріколером, який створює нову цілісність з наявних шматків (текстонів). Читацька практика ґрунтується на інтегруванні окремих

елементів у цілісну нарацію. Реальність гіпертексту примушує нас відійти від концепції продукування значення читачем до конструювання ним власне наративу. Відтак відсутність лінійності у гіпермедійному художньому дискурсі не руйнує оповіді, оскільки читачі самостійно створюють структури, послідовності та значення із фрагментів, запропонованих Іншим. Процес читання пов'язаний із буттям нарації, адже "коли активний читач, читач-автор, зупиняє читання, оповідь закінчується, вона помирає, вона досягає свого кінця. Внаслідок такої зупинки, такого воління зупинити творчість та інтерпретацію твору, певні його події відмирають, адже вони існують лише за умови читання; зупиняючи читання реципієнт перешкоджає можливості розвитку інших альтернатив" [8, 234].

Ганс Рустад пропонує чотири типи читання, що найбільш ефективні для сприйняття гіпертексту, а саме семантичний, дослідницький, само-рефлексивний та поглинальний. Семантизація читачем гіпертексту реалізується у виявленні ним зв'язку між посиланнями, усвідомленні жанрових особливостей, співвіднесеності між різними модальностями (звуковими, візуальними та ін.). Вона споріднена з "семантичною орієнтацією читання" В. Ізера та орієнтована на виявлення значення. Цей тип читання передбачає "захисний імпульс". "Такий захист імплеметований чи актуалізований текстом, що захищає свого читача від втрати контролю, браку послідовності чи недостатності жанрового маркування" [10]. Така семантична орієнтація спрямована

на виявлення значення. У гіпертекстовій структурі вона включає необхідність переходу від одного посилання до іншого та ознайомлення з кожним із них. Читач не може оминати навігаційну систему віртуального тексту.

Дослідницький тип читання відрізняється від семантичного найперше тим, що не спрямований на виявлення значення. Його “основна ціль – набуття досвіду через дослідження гіпертекстуального світу” [10]. Дослідницький тип читання не вимагає контролю з боку користувача чи його передбачуваності. Ганс Рустад наголошує, що таке сприйняття не слід сплутувати з поняттям “дослідницька функція”, яку запропонував Е. Аарсет [2, 64] і яка полягає у пошуковій читачем свого шляху читання. Дослідницьке читання вужче й трапляється лише у тому випадку, коли гіпертекст містить незрозумілі чи складні для осягнення читача моменти. Доречно тут провести паралель до ізерівської ідеї “набуття досвіду читання”. Вчений стверджував, що задоволення від читання полягає у відкритті чогось нового для реципієнта. Він же своєю чергою повинен бути готовий до змін сподівань, кодів та установок, з якими розпочинає читати текст. Твір завжди трансформує наші певні уявлення чи способи сприйняття. Завдання такого читання “в набутті знання усілякими шляхами через поєднання семіотичних ресурсів, у відкритті нових читацьких маршрутів, в осмисленні того, як ці нові маршрути розширюють та кардинально змінюють попередні інтерпретації” [2, 64]. Таким чином текст приму-

шує читача переживати постійні трансформації.

Само-рефлексивна модель читання актуалізується у тому випадку, коли користувач налагоджує контакт із художнім персонажем та починає із ним спілкування. “Як ми знаємо, комп’ютерні технології легко вводять в оману читачів через симулювання образів справжніх людей, або ж переконують читача, що він спілкується зі справжньою людиною і те, що він бачить та чує теж є реальним” [2, 65]. Читач отримує ілюзію того, що його поради чи слова якимсь чином скеровують вчинки персонажа, що він допомагає персонажеві вийти з глухого кута чи розв’язати проблему. Водночас така мімікрія часто призводить після завершення читання до розчарування чи навіть злості читача.

Отож, можемо зробити висновок, що читання художнього гіпертексту – це завжди новий та часто несподіваний досвід. Відповідно, емоції, які він викликає у читача, досить неординарні для нього. Однак не слід вважати розгубленість, дезорієнтованість чи невідання, що часто віртуальні тексти актуалізують у користувачів, ознакою негативного їх сприйняття. Натомість варто розглядати такі емоції та переживання як шлях до нового читацького та життєвого досвіду. Вік цифрових інформаційних технологій потребує та формує нову людську суб’єктність, суб’єктність, що угрунтована на проблематизації традиційних ієрархій природа/культура, центр/периферія. Світ сьогодні розуміється як сукупність гетерогенних зв’язків та флюїдних ідентичностей. Гіпертекстуальний дискурс відображає

та сигналізує про особливості переосмислення концепту людини та її місця в соціумі у контексті стрімкого розвитку технологій та творення нових форм суб'єктності. Багатомаїтність форм життя, колапс онтологічних кордонів та взаємодія між людьми, тваринами та машинами, впровадження технологій та біотехнологій спричиняють потребу і нових форматів виявлення естетичного переживання.

Bibliography and Notes

1. Барт Ролан, *S/Z*, Москва 2001, 232 с.
2. Aarseth Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997, 203 pp.
3. Blanc Marc, *Deadline: interactive fiction computer game*, Infocom 1982, CD.
4. Gardner Colin, *Meta-Interpretation and Hypertext Fiction: A Critical Response*, [in:] *Computers and Humanities* 2003, Vol. 37, p. 33–56.
5. Haraway Colin, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan-Meets-OncoMouse: Feminism and Technoscience*, New York: Routledge 1997, 376 pp.
6. Heim Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York: Oxford University Press 1993, 208 pp.
7. Hikins James, *Realism and its Implications for Rhetorical Theory*, [in:] *Rhetoric and Philosophy* / Ed. by Richard A. Chervitz, [S. l.]: L. Erlbaum Associates 1990, p. 21–78.
8. Landow George P., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2006, 436 pp.
9. Miller Joseph Hillis, *Versions of Pygmalion*, Cambridge: Harvard University Press 1990, 263 pp.
10. Rustad Hans K., *A Four-Sided Model for Reading Hypertext Fiction*, Web. 16.06.2014. <<http://www.hyperrhiz.net/hyperrhiz06/essays/a-four-sided-model-for-reading-hypertext-fiction.html>>.
11. Sloane Sarah, *Digital Fictions: Storytelling in a Material World*, New York: Ablex Publishing Corporation 2000, 227 pp.
12. Travis Molly Anabel, *Reading Cultures: the Constructions of Readers in the Twentieth Century*, [S. l.]: SIU Press 1998, 173 pp.
13. Zuboff Shoshana, *In the Age of Smart Machine: The Future of Work and Power*, New York: Basic Books 1988, 490 pp.

Mykola Vas'kiv

**THE RHYTHM OF POLISH POETRY IN TRANSLATIONS INTO
UKRAINIAN (ON THE EXAMPLE OF POETRY BY ADAM MICKIEWICZ)**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Микола Васьків

**РИТМІКА ПОЛЬСЬКИХ ВІРШІВ У ПЕРЕКЛАДАХ УКРАЇНСЬКОЮ
МОВОЮ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ АДАМА МІЦКЕВІЧА)**

Abstract: The article refers to the linguistic and cultural reasons of specific approval of versification in various literatures, to the specificity of Polish syllabic poetry translation into Ukrainian syllabic-tonic. These problems are illustrated on the example of concrete translation of poetry by Adam Mickiewicz into Ukrainian. The skills of Ukrainian interpreters in applying rhythm, rhymes, strophes of the poetry by A. Mickiewicz are analyzed.

Keywords: poetry interpretation, differentiation of syllables, syllabic, syllabic-tonic, rhyme, strophe

Переклад віршованого тексту спонукає до збереження не тільки усіх смислових, емоційно-експресивних відтінків тексту, але і ритмічного й, навіть, фонетичного малюнку. Зрозуміло, досягнути ідеального відтворення оригіналу за таких умов неможливо – як із суб'єктивних причин, так і з об'єктивних. Першими такими об'єктивними причинами стають фонетичні особливості (прозорість мови, фонематичний склад, частотність фонем, природа складотворення тощо) та відмінність версифікаційних систем. Так постають, наприклад, проблеми передання польських силябічних віршів українськими: чи для якомога повнішої адекватності звернутися теж до

силябіки, анахронічної в українській поезії, чи звернутися до найпоширенішої у XIX – XX ст. силябо-тоніки, а може, тонічний вірш, із прадавнім корінням в українській поезії, теж добре придатний для відтворення польських силябічних версів?

Ще від Міхаїла Ломоносова пішла традиція в російському, потім – советському, а відповідно, й українському літературознавстві стверджувати, що силябічне віршування усталилося в тих мовах, де наголос був фіксованим, для мов із рухомими акцентами відповідною стає силябо-тоніка або тоніка, тобто версифікаційна система залежить винятково від мовних особливостей. На важливу роль мовних чинників

указував і Віктор Жірманський: «Існують різні системи віршування, які залежать від особливостей мови. Особливості мови підказують, які фонетичні елементи можуть розглядатися в мистецтві як сильні чи слабкі» [2, 265]. Але він також акцентував увагу на чинниках культури, літературно-мистецьких традицій і впливів. Невипадково його окрема лекція отримала назву *Історичний розвиток віршування в різних країнах. Визначники вірша* [2, 282-296]. Повністю підтвердив цю тезу значно пізніше Міхаїл Гаспаров, теоретично узагальнивши широкі емпіричні дослідження версифікаційної специфіки у більшості європейських мов. «Розвиток тих чи інших віршових форм в окремих мовах визначається взаємодією місцевої мови й міжнародного культурного впливу. Мова вказує (до певного ступеня), чого не може бути в національному віршуванні [...]. Культура визначає, чому розвиватися з того, що може бути в національному віршуванні (наприклад, силябіці чи тоніці). Індивідуальна діяльність визначає темп успіху повторюваних спроб [...]» [1, 235]. Отже, утвердження тієї чи іншої системи версифікації у різних літературах є результатом синтезу мовних особливостей, культурних традицій і впливів та впливів із боку визначних мистців – національних й іншомовних.

Такої самої думки дотримувався й Ігор Качуровський, який уважав, що системи версифікації «в одних народів [...] виникають і розвиваються органічно, до інших потрапляють шляхом рецепції (запозичення) від переможних або подоланих сусідів, або ж просто тому, що “культура –

як сказав Стефан Стасяк – опливає світ”» [3, 21]. Щоправда, науковець-емігрант мав свою позицію, цілком відмінну від поглядів М. Ломоносова та його послідовників, щодо мовних причин утвердження силябіки чи тоніки в різних літературах. На переконання І. Качуровського, який опирається на дослідження європейської поезії В. Жірмунського, силябо-тоніка й тоніка утверджуються в тих європейських мовах, у яких значні відмінності між наголошеними й ненаголошеними складами, натомість «мови з мінімальною різницею між складами наголошеними та ненаголошеними – це поле для силябічної системи» [3, 21]. Саме це стало причиною, продовжує він, що силябіка, принесена випускниками Києво-Могилянської академії в Московію, там не прижилася, бо склади там суттєво різняться між собою за силою наголосу [3, 62, 65-66]. Оскільки в українській мові така різниця між складами значно менша, то навіть у поезіях Т. Шевченка значна частина версів є зразками силябічного віршування [3, 67-69].

Початок XIX ст. стає в польській літературі періодом експериментів із упровадження силябо-тоніки. Долучився до цього процесу й Адам Міцкевіч. Переважно це були хореїчні та ямбічні розміри, вкрай нечасто – трискладові стопи. Проте й надалі «чиста силябіка навіть зберігала перевагу – головним чином, за рахунок творів більшого розміру, де вимушена монотонність силябо-тонічного відбору слів відчувалася болісніше» [1, 193]. Силябікою продовжували писати переважно довші рядки – 12- і 10-складники, а на зміну коротшим 7-складникам найчастіше приходи-

ли силябо-тонічні вірші, хоча могли й бути поєднання в них силябічних версів із силябо-тонічними, як це побачимо на прикладі творчості Міцкевіча.

Переспіви польської поезії українською мовою стали поширеними й популярними серед читачів завдяки романтикам. Серед них – і переспіви творів Адама Міцкевіча пера Левка Боровиковського, Петра Гулака-Артемівського, Опанаса Шпигоцького. Українські власне переклади, а не переспіви віршів із польської мови, продуктивними стають із другої половини XIX ст. Варто згадати серед «ретрансляторів» поезії польського романтика в Україні Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького, Івана Франка, Лесю Українку та інших – тих, хто створив українську школу перекладацтва. У польській літературі від Середньовіччя до того моменту домінувала силябічна версифікація, дуже продуктивна й досі. В українській літературі романтики стали утверджувати силябо-тоніку з першої половини XIX ст., із середини цього ж століття силябо-тонічна версифікація тотально домінує в українській поезії. Попри активне використання тоніки й верлібру в поезії XX ст., силябо-тонічне віршування превалює в українській літературі й у цей період. Мабуть, саме це пояснює традицію, яка незмінною залишається й досі: польськомовну силябіку перекладати українськими силябо-тонічними (інколи тонічними) версами, котру продовжували Максим Рильський, Павло Тичина, Микола Бажан, Леонід Первомайський, Марко Зісман, Андрій Малишко, Микола Петренко, Іван Драч та інші. До цього можемо додати, що

чинником, який зближував українські й польські ритми, стала вже згадувана І. Качуровським відносно невелика (менша порівняно, наприклад, із російською та іншими мовами) різниця між наголошеними та ненаголошеними складами в обох мовах.

Але перш ніж звернемося до специфіки поєднання наголошених-ненаголошених складів при перекладах, розглянемо таку ритмічну одиницю як рима. Специфіка польської мови – з наголосом на передостанньому складі у словах – породжує абсолютне переважання жіночої (парокситонної) рими. Щоправда, можливі й чоловічі (окситонні) рими, якщо верси закінчуються односкладовими словами. Такі приклади є і в поетичних текстах Адама Міцкевіча, зокрема повністю з уживанням окситонних рим написана поезія *Do B... Z:*

Słowiczku mój! A leć, a piej!

Na pożegnanie piej

Wylanym łzom, spełnionym snom!

Skończonej piosnce twej! [5, 54].

Усі верси у цій, першій, та двох наступних строфах закінчуються односкладовими словами. Григорій Кочур (він «розшифровує» адресат у назві поезії – *До Богдана Залеського*) зберігає винятково чоловічі клязули в перекладі, але вдається, використовуючи можливості української мови, не тільки до односкладових, а й до двоскладових слів:

Прилинь, заспівай останне

«Прощай!»

Всьому, соловейку мій:

Сльозам, що лились, і снам,

що збулись,

І давній пісні своїй [5, 55].

Наскільки це доречно, сказати важко. З одного боку, не збережено

особливостей оригіналу, з іншого, зберегти їх неможливо. Варто звернути увагу на ще один момент. Якщо у другій-третьій строфі твору Міцкевіча римується тільки 2-й і 4-й верси, а 1-й і 3-й – холості, то в першій строфі зв'язуються однією римою 1-й, 2-й і 4-й верси. Г. Кочур зберігає єдиний малюнок римування в усіх строфах, тобто і в першій строфі римується лише 2-й і 4-й верси.

Проте парокситонні клязули в польській поезії безмірно поширеніші порівняно з окситонними. В українській поезії жодних обмежень у цьому сенсі немає, тому можливі різноманітні варіанти рим (клязул) у перекладах із польської. У значній частині перекладів українські автори зберігають римування оригіналу з наголосами на передостанньому складі у версі. Але не завжди. Так, Микола Петренко, перекладаючи поезію *Podróżni (W imionniku E. Hołowińskiej)*, зберігає суміжне римування Міцкевічевого тексту, але використовує винятково чоловічі рими, в той час як польський поет закономірно всю поезію будує на жіночих римах. Перекладаючи *Popas w Upicie (Zdarzenie prawdziwe)*, той самий М. Петренко вдається до цікавого римувального прийому. У поезії А. Міцкевіча близько півтори сотні рядків із традиційними для польської й української слябіки суміжними жіночими римами. Український перекладач натомість майже весь текст будує на римах чоловічих (так само суміжних). Виняток становить лише перший дистих із такими ж, як і в оригіналі, жіночими римами – своєрідний заспів до подальшого розлогого тексту.

Наскільки такий підхід є правильним, сказати важко. Важливо зберег-

ти специфіку оригіналу. Водночас до використання однотипних рим спонукають особливості польського акцентування, українське акцентування дає можливість значно розширити репертуар рим, тому правило альтернансу є майже обов'язковим для української поезії XIX – XXI століть. Відтворення польських жіночих рим поєднанням різнотипних рим в українських віршах видається закономірним. Проте незрозуміло, для чого у перекладах удаватися замість всуціль парокситонних рим до повністю окситонних рим.

Значно цікавішим і доречнішим видається впорядковане чергування різнотипних рим. Поезія А. Міцкевіча *Rozmowa* складається із трьох секстетів із римуванням *abbacc (roz-mowa – podzielać – przelać – słowa – dościgną – stygną)*. Микола Бажан у перекладі урізноманітнює малюнок рим, надаючи завершальному дистиху в секстетях енергійності за рахунок чоловічих рим: *abbaCC (роз-мова – поділити – перелити – слова – долетить – вміть; варто зауважити, що поетові вдалося дуже точно відтворити й лексеми оригіналу, які римується між собою)*. До урізноманітнення рим відповідно до правила альтернансу вдається і Марко Зісман при перекладі поезії *Żeglarz (Z imionnika Z.)*. У польському оригіналі перехресним римуванням у катрені поєднуються жіночі рими в усіх версах. М. Зісман зберігає перехресне римування, але з чергуванням жіночих і чоловічих рим: *aBaB*.

*Ilekoć ujrzysz, jak szukana fala
Po głębiach barkę przerzucą tułaczą,
Niech się anielskie serce nie użala
Nad płynącego trwożą i rozpaczą*

[5, 26].

Коли узриш, як човен буйно
 Стихія кидає морська,
 Хай не озветься серце чуйно
 На страх і розпач моряка! [5, 27]

Як бачимо, відтворення типу клязул-рим при перекладі українською з польської мови є справою умовною: можна або повністю зберігати парокситонні (інколи – окситонні) рими при перекладі, або, використовуючи можливості української мови, урізноманітнювати репертуар рим. Учергове спрацьовують як мовні, так і традиційно-культурні чинники. Що ж стосується схем римування, то тут перекладачі повинні би намагатися повністю відтворювати оригінал, бо мовно-культурні традиції для силябіки, силябо-тоніки й тоніки у цьому сенсі суттєво не відрізняються. Підтверджують таку тезу і переклади творів Адама Міцкевича українською мовою. Українські перекладачі майже завжди повністю відтворюють схему римування, чи йдеться про «прості» суміжні рими, чи про вибагливі візерунки рим. Так, постійною зміною видів римування відзначається поезія *Trójka koni*. У першій строфі схема римування має такий вигляд: aabcdbdc. М. Петренко ці зміни зберігає до найменших подробиць, ще й удаючись винятково до жіночих рим, як традиційно в польському оригіналі. Навіть укорочені верси в тексті український перекладач зберігає й точно римує їх із іншими версами відповідно до оригіналу.

Вишуканістю у відтворенні Міцкевичевих схем римування відзначається Микола Бажан. Уже згадувалося про точне відтворення малюнку рим у секстеттах поезії *Rozmowa*. Ще вибагливішим був А. Міцкевіч та,

відповідно, М. Бажан у поезії *Dwa słowa* та її українськомовному перекладі: у першій строфі маємо схему ababcdbdee (український автор теж вживає лише жіночі рими). Завершується строфа холостим версом із розрядкою «K o s h a m s i e b i e, k o s h a m s i e b i e!», яка має український відповідник «М і й к о х а н и й! М і й к о х а н и й!». У наступній строфі цей концептуальний верс повториться (на його місці зробимо пропуск у схемі римування: abcacbbde de).

Проте не завжди українським мистцям удавалося адекватно відтворювати рисунок рим при перекладі текстів польського клясика Романтизму. Наприклад, катрени з перекладом римуванням у поезії *Sen* А. Міцкевіча Михайло Старицький передає суцільним текстом із попарно римованими версами. Виправдати такий підхід можна хіба що орієнтацією на силябічну традицію не лише польської, але й української лірики, тим більше що послуговується український перекладач винятково парокситонними римами. Щоправда, такий підхід до відтворення схеми римування видається сумнівним. Як і при перекладі М. Старицьким поезії *Do D. D.*, яка в українського автора отримала назву *Мазунятко*. Схема римування, досить вишукана, у А. Міцкевіча має такий вигляд: abaccb. Натомість в українському варіанті маємо схему ababcc. З якої причини? Можливо, М. Старицький вирішив удатися до римування класичної секстини; можливо, він уважав за доцільне зробити акцентованими рими двох останніх версів, які би виконували функцію своєрідного секстинного «замка» на зразок сонетного (важко припустити, щоби такий

фахівець у поезії просто переплутав подібні, але різні рими 2-го, 4-го, 5-го і 6-го версів: *gruchać – postradać – odpowiadać – słuchać*). Одначе жодна з зазначених спонук не може компенсувати вишуканости римування другого й аж шостого версів у Міцкевіча, тому, будемо вважати, не дуже вдало Старицький відтворює римування польського оригіналу, хіба що будемо сприймати його текст як переспів, а не переклад.

Окремо кілька слів варто сказати про відтворення рим і римування в українських перекладах сонетів Адама Міцкевіча. Традиційно для українського сонетописання Максим Рильський та його послідовники вдаються при відтворенні жіночих рим польського оригіналу до чергування окситонних і парокситонних рим (наприклад, рими *мусульмани – вдалині – височині – рум'яне – полум'яне – вогні – синизні – багряна* у перекладі сонета *Bakczysaraj w nosu* [4, 72]).

В усьому іншому українські перекладачі майже завжди точно відтворюють схему римування Міцкевічевих сонетів. Польський автор удавався до форми клясичного (петрарківського, італійського) сонета, але з певними відхиленнями: у терцетах він зменшив кількість рим, які в'яжуть сонетний замок, із трьох до двох – по три верси на кожну. Так само на двох римах базуються обидва катрени: *abba abba*, що традиційно для сонета. М. Рильський зберігає таке римування у чотиривіршах, але не завжди точно відтворює оригінал при перекладі терцетів. Наприклад, терцетне римування сонету *Do Nietna* (cdd cdc) український перекладач зберігає повністю, на-

томість у сонеті *Strzelec* у терцетах маємо малюнок cdc dcd, який в українському перекладі отримав вигляд cdc ddc. А в перекладі сонета *Mogily haremu* Рильський порушив і традиційне для Міцкевіча співвідношення по три римовані верси в терцетах на, відповідно, чотири і два римовані верси: cdc dcd у польського автора і ccd cdc в українського. Як бачимо, якомога точніше відтворити сонетні зміст і форму при перекладі не завжди вдається навіть таким майстрам, як Максим Рильський. Вигравши у змісті, програєш у формі. Це підтверджує і російськомовний переклад В. Левіка, який ніби зберіг римування оригіналу, але змушений був вдатися двічі до одного й того самого римованого слова «пророк» у 10-му і 14-му версах, чого немає в оригіналі Міцкевіча.

Сіялябічні розміри спираються на однакову кількість складів, до цього додаються один-два фіксовані наголоси та цезури. І. Качуровський відкидає спосіб російських, а згодом і українських советських науковців визначати сіялябічний розмір. «[...] для Росії та її літератури – сіялябічний вірш це явище цілковито чуже й незрозуміле, і тому теоретично не розроблене. Тож російські вчені рахують у сіялябічному вірші всі склади від початку до кінця вірша, і доходять абсурдних висновків [...] мусимо підкреслити, що для віршів одного якогось розміру в рамках цієї системи існуючого, характерна не однакова [...] а різна кількість складів [...] Тож вірш міряється не до абсолютного кінця, а до останнього наголосу [...] А в тих випадках, коли цезура розбиває на дві або три частини, кожна з цих частин набуває

здебільшого свою константу (себто незмінний, на певному місці, наголос), і кожен піввірш або колон міряється окремо до цієї умовної точки» [3, 62-63]. Тобто при 12-ти, наприклад, складах у версі з наголосом на передостанньому з них це буде не 12-складник, як традиційно ми звикли говорити, а 11-складник, бо інколи після останнього наголошеного складу в кінці рядка або перед цезурою може бути не один, а два (вкрай рідко три) склади. Якщо в українській літературі це малопоширене явище, то, наприклад, у еспанській чи італійській – цілком звичне. Видається, що принципової різниці немає, але будемо дотримуватися як чіткішого підходу І. Качуровського до визначення силябічного розміру.

Силябо-тоніка спирається на впорядковане, періодичне чергування наголошених/ненаголошених складів. За рахунок такого чіткого ритму за однакової кількості складів силябо-тонічні вірші звучать енергійніше, з пришвидшеним емоційним темпоритмом, ніж силябічні. Сповільнюють ритм силябічних віршів також майже обов'язкові цезури, особливо за більшої кількості складів. Тому при перекладі поезій Адама Міцкевича українські мистці майже завжди змушені для збереження темпоритму вдаватися до більшої кількості складів у версі, ніж в оригіналі, або залишати таку ж кількість, удаючись до цезури, чи навіть використовувати меншу кількість складів, але суттєво змінюючи темпоритм оригіналу.

М. Петренко намагається якомога адекватніше відтворити ритм поезії *Podróżni (W imionniku E. Hołowińskiejj)*. Поезія А. Міцкевича написана

12-складником (тобто складається з 13 складів із постійним наголосом на передостанньому у версі) з цезурою після 7-го складу і постійним наголосом на 6-му складі. Український перекладач вдається до ямба при відтворенні силябіки, але ямб охоплює не цілі верси, а півверси, тобто після цезури маємо поновлення ямбічних стоп:

Для всіх| нас, що| блука|єм //
у тлу|мі сі|рих днів, //
Життя| – вузень|ка стеж|ка //
між різ|них двох| морів...

[5, 53]

У кожному версі маємо два півверси (7+6 складів) по три ямбічні стопи, розділені чіткою цезурою після 7-го складу, як і в оригіналі. Відповідно до оригіналу, перед цезурою наголошеним стає передостанній, тобто 6-й, склад, натомість рими у кінці версів не жіночі, а чоловічі, що пояснюється необхідністю дотримуватися ямбічного ритму у 6-складовому півверсі. Максимально наближується М. Петренко також до відтворення ритму 12-складника при перекладі поезії *Popas w Upiście*, вдаючись до все того самого поділу версів на півверси по 7 і 6 складів, кожен – із трьох ямбічних стоп, зі стабільними наголосами на 6-му і 13-му складі. Виняток становлять на один склад довші два перші верси перекладу, але ритмічно різниця тільки в тому, що в кінці верса додається один ненаголошений склад. Для дотримання такого однакового ритму в майже півтора сотні версів перекладачеві потрібно було виявити високу майстерність і докласти чимало зусиль.

Натомість у перекладі *Трійки коней* М. Петренко поводить дуже

довільно з ритмом оригіналу. Поезія польського автора написана вже традиційним, одним із найпоширеніших у польській і українській силябіці 12-складником із цезурою після 7-го складу. Винятки – тільки два короткі верси на п'ять і чотири склади. В українському перекладі верси різної довжини – від 13-ти до 17-ти, з вільною цезурою чи за її відсутності. Кожен півверс написаний дактилічними стопами, повними чи усіченими:

...Іншого| жоден із| них не те|рпів,
 // мали ми| з ними мо|року,
 Хоч спільна| стайня бу|ла і
 // спільна для| них годів|ниця –
 Вічно їм| тісно,
 // вічно ір|жання та| бійки,
 Мусив про|дати; та| кожного|,
 звісно, на|різно [5, 47].

Довгі верси з трискладових стоп загалом зберігають розлогий ритм оригіналу, а різна кількість складів у версах покликана відтворити довірливо-гумористичну нарацію тексту Міцкевіча, наближуючи їх до вільних байкових віршів, хоча для українських байок значно традиційніші вільні ямби, а не дактилі.

Можемо зауважити, що перекладачі XIX ст. не були такими прискіпливими у відтворенні ритміки. Поезія Міцкевіча *Do D. D.* написана 10-складником (тобто 11 складів у версі) із цезурою після 5-го складу (тобто є два півверси 5+6) та двома постійними наголосами на 4-му і 10-му складах. Як же цей ритм відтворює М. Старицький у названому ним вірші *Мазуняtko*? Український перекладач вдається у перших 4-х версах секстету до чергування чотири- і тристопного амфібрахію, завершальний дистих теж написаний

чотиристопним амфібрахієм, який можна би вважати більш-менш точним відповідником для силябічного 10-складника у А. Міцкевіча. Проте тристопні амфібрахії 2-го і 4-го рядків у строфах порушують ритміку, притаманну для оригіналу. Це тим більше помітно, що у версах з чотирьох стоп (12 складів) Старицький чітко витримує цезуру після 6-го складу (після 5-го у Міцкевіча, але на 11 складів у версі), а в тристопних версах цезура взагалі відсутня. Виправданням може бути хіба що урізноманітнення ритміки, заради якого український перекладач також порушував, спростивши, і схему римування, яка була в оригіналі (див. вище).

Таким самим 10-складником, як і *Do D. D.*, написана *Rozmowa* Адама Міцкевіча. Видаються адекватними до нього верси 6-стопного ямбу, якими написаний переклад М. Бажана. Український автор використовує можливості української мови, чергуючи окситонні й парокситонні рими, тобто 12- і 13-складові верси. Сказати, що верси діляться цезурою на півверси, не можемо, хоча певні зупинки темпу можливі після 6-го складу, тобто після третьої стопи, рівно посередині версів. Якщо ітелектуальний читач врахує те, що перед ним переклад із польської, то він цілком виправдано буде робити ці паузи при відтворенні тексту.

Дуже вдалим був вибір Леоніда Первомайського шестистопного хорею при перекладі поезії Адама Міцкевіча *Nierówność*. У польському оригіналі використовувався силябічний 10-складник (всього – 11 складів) із цезурою після 5-го складу й обов'язковими наголосами на 4-му

та 10-му складах. Шестистопний хорей дав можливість українському перекладачеві зберегти цезуру (хорей спонукав робити її після 6-го, а не 5-го складу, за рахунок чого на один склад став довшим і весь верс), та наголоси на передостанніх складах перед цезурою й у кінці верса, як і в оригіналі. Традиційно для силябіки вживаються, відповідно, жіночі суміжні рими. Такий підхід не був новаторським в українському перекладацтві, бо майже за такими самими принципами переклав Михайло Старицький Міцкевічів *Sen*, використовуючи хіба що 4-стопний амфібрахій, а не 6-стопний хорей, що дає змогу відтворювати цезуру так само після 6-го, а не 5-го складу, та постійні наголоси на 5-му і 11-му складах, суміжно поєднуючи парокситонні рими. Ритм цього твору М. Старицький відтворив майже довершено – порівняно з не дуже вдалим перекладом ритму вже згадуваної поезії *Do D. D.*

Уже йшлося про скрупкульозне відтворення М. Бажаном вибагливих рим і римування поезії Міцкевіча *Dwa słowa*. Але не менш скрупкульозним при перекладі цього вірша був український поет і у збереженні ритмічного малюнку. Міцкевічів 7-складник, зрештою, сам підказував потрібний ритм для української силябо-тоніки, бо значна частина його версів написана 4-стопним хореем:

Gdy sam| na sam| z tobą| siedzę,
 Nie mam| czasu| o nic| pytać:
 Patzę| w oczy|, ustek| śledzę,
 Chciałbym| wszystko| myśli|
 czytać... [5, 30].

Це перші чотири верси, у наступних польський поет переходить на

звичнішу силябіку, час від часу знову повертаючись хорейв. Переклад Миколи Бажана закономірно весь написаний такими самими версами з 4-х хорейчних стоп, що дає змогу також зберегти вісім складів на верс і жіночі рими, як і в оригіналі.

Важко сказати, наскільки виправданими були перекладацькі експерименти, за яких українські мистці суттєво змінювали кількість складів у версах, що призводило до значної чи не дуже зміни оригінального ритму (зрозуміло, враховуючи, що точно відтворити ритміку оригіналу насправді неможливо). Міцкевіч написав поезію *Żeglarz (Z imionni-ka Z.)* одним із улюблених для нього 10-складником. Натомість Марко Зісман відтворює його 4-стопними ямбами з чергуванням жіночих і чоловічих рим, тобто 9-ти і 8-ми складів у версах – значно коротших, отже, від 11-ти складів у версах Міцкевіча. Переклад Зісмана звучить значно енергійніше, чіткіше за оригінал, певною мірою змінюючи через емоційний темпоритм і загальний зміст поезії. Чим викликаний саме такий ритм у перекладі? За змістом поезія *Żeglarz* дуже близька до леєрмонтовського *Паруса*. Ось остання строфа українського перекладу: «Адже гідніше воювати/ З шаленством пінявих валів,/ Аніж лічить гіркі утрати,/ Діставшись тихих берегів!» [5, 28]. А саме 4-стопними ямбами з чергуванням парокситонних і окситонних рим написаний клясичний твір російського поета. Можливо, спорідненість мотивів поезій Міцкевіча (написана більш ніж на десятиліття раніше) і Лермонтова якраз спонукала українця при перекладі використати ритміку *Паруса*.

У поезії *Do B... Z* Міцкевіч вдається до чергування не так частих у його творчості 4-стопного і 3-стопного ямбу, тобто чергуються вісім і шість складів у версах. Чоловічі рими зберігає й у перекладі Григорій Кочур, але його верси значно довші – по десять і сім відповідно при перехресному римуванні. Загалом видається не дуже вдалим відтворення енергійного за рахунок коротких версів та ямбічних стоп ритму оригіналу амфібрахієм із цезурами в довших версах і леймами, які хіба що передають певну «рубаність» поезії Міцкевіча.

Сонети в польському оригіналі та в українському перекладі, точніше – їх ритміка визначалася національними традиціями. Міцкевіч писав їх із дотриманням звичних для польської літератури силябічних 12-складників із цезурою після 7-го складу й постійними наголосами на 6-му і 12-му складах винятково з жіночими римами. Українські перекладачі (насамперед ідеться про М. Рильського) звертаються до 6-стопного ямба з чергуванням жіночих/чоловічих або, навпаки, чоловічих/жіночих рим. Здається, про що тут ще говорити? Там і там використовується традиційна для національних сонетів ритміка. Проте варто додати, що в українській поезії (та, наприклад, і російській) можна писати сонети й сонетоїди 5-стопними і 6-стопними ямбами. Канонічними вважаються якраз перші з них, але українські перекладачі сонетів А. Міцкевіча вдаються якраз до других, бо вони значно ближчі за кількістю

складів (13-12) у версах до польського оригіналу (13).

Отже, особливості польської й української мов мають дуже важливе значення для відтворення при перекладі специфіки ритму в оригінальному тексті. Але не меншу роль відіграють впливи культурної традиції: яка система версифікації утвердилася в тій чи іншій літературі, які розміри є поширенішими, який ритм використовувався у подібних за мотивами творах тощо. Це стосується як культури народу-реципієнта, так й інших літератур, що ми бачили на прикладі впливу *Паруса* М. Лермонтова при перекладі *Żeglarza* А. Міцкевіча українською мовою. Як наслідок, відтворення чи трансформація ритму оригіналу в перекладі є не тільки чинником формального рівня, але й суттєво впливає на зміст поезії, а перекладач стає, свідомо чи несвідомо, співтворцем як нової форми, так і нового змісту.

Bibliography and Notes

1. Гаспаров Михаил, *Очерк истории европейского стиха*, Москва: Фортуна Лимитед 2003, 272 с.
2. Жирмунский Виктор, *Введение в литературоведение*, Москва 2004, 464 с.
3. Качуровський Ігор, *Нарис компаративної метрики*, Мюнхен: Український Вільний Університет 1985, 119 с. (Серія: «Підручники», Ч. 8).
4. Міцкевич Адам, *Кримські сонети*, Сімферополь: Таврія 1983, 168 с.
5. Міцкевич Адам, *У дружньому домі*, Львів: Каменярь 1994, 191 с.

Ludmyla Maystrenko

**EROS OF THE ENDLESS TRANSFORMATIONS
IN OVID'S *METAMORPHOSES***

Vasyl Suhomlynskyi Mykolayiv National University, Ukraine

Людмила Майстренко

**ЕРОС БЕЗПЕРЕРВНИХ ПЕРЕВТІЛЕНЬ
МЕТАМОРФОЗ ОВІДІЯ**

Abstract: The article deals with the theme of Eros highlighted by Ovid in "Metamorphoses". In early works Eros began with libido. But Eros ended with universal love for everything. Ovid defends the natural law that makes every living thing breathe. Ovid describes love in the antique literature as mutual understanding for the first time. Love for Ovid is unity and benefit. The poet rises up to the highest level of image representation of his own Eros.

Keywords: Eros, metamorphoses, libido, universal love, love-mutual understanding

Концепт Еросу у Овідія у *Метаморфозах* суттєво відрізняється від Еросу творів попередніх поетів поглибленою інтерпретацією, яка впливає з концепції поеми, об'єднаної давнім мотивом перевтілення. Мотив метаморфоз належить до скарбниці фольклору і є найбільшою основою кожної первісної мітології. Корені метаморфози сягають у сферу анімістичних уявлень, невід'ємних від одухотворення природи й віри у магічну силу живого слова.

Визрівши на ґрунті прадавніх анімістичних уявлень про природу, ідея перевтілення близька до найдавніших та найважливіших поетичних засобів, створених на основі схожості та уособлення – порівняння та метафори. Тому легенди про перевтілення

часто видаються наївною спробою пояснити сповнений загадковості навколишній світ. Стародавні греки, ближчі до природи ніж сучасна людина, наділяли природу божественною силою, сприймаючи її гостріше й чутливіше. [1, 81-82], [3, 370-372]. Ідея перевтілення панувала скрізь. Небесні сузір'я своїми обрисами та контурами також нагадували тіла людей, рослин, тварин, стверджуючи єдність усього суцього.

Метаморфоза охоплювала увесь космос, передбачаючи уявно-містичне злиття з іншими істотами й речами, стираючи межі між світом органічної та неорганічної природи. Сприймаючи світ дуже чутливо, одухотворяючи його, Овідій споглядає його з любов'ю, як живий тілесний

організм. За Овідієм перевтілення – особливий стан, не смерть, але й не життя, а щось між ними – з непомітною межею переходу (X, 481); інколи – значно гірше, ніж смерть, причеченість та закам'янілість. Так Ніоба, побачивши своїх дітей мертвими, стає каменем, але біль триває у камені – він спливає сльозами (VI, 146-312).

Метаморфоза також сповнює світ серпанковим смутком, подібним до вечірніх сутінок, бо скрізь – у смутку, в дереві, у квітці перебуває чиясь душа. Цей смуток бринить навіть у морських обр'ях, де наяди стають скелями на острові, який був колись прекрасною дівчиною, покараною за кохання: “Там он на овиді, глянь, там мріє ще острів / Любий мені... / Островом серед хвиль, перевтілена вже застигає” [4, 147-148].

Метаморфоза – це перш за все перехід однієї форми матерії в іншу. Коли Циклоп кидає каменем в Атиса, то з каменя тече багряна кров, а згодом із тріщини в камені починає рости зелена очеретина (*Метаморфози*, XIII, 887-892). Згадаймо Шевченка у *Гайдамаках*: «Де кров текла козацька, / Трава зеленіє».

За допомогою концепту метаморфози, як постійного руху (зовнішнього та внутрішнього), Овідій намагався осмислити навколишній світ. У стрімкому бігові стає блискучим лавром осяйна Дафна, «прудкіша від вітру» (I, 502). Рвуться у неозору далечінь небес необачні Фаетон та Ікар. Стрімко падаючи додола, Фаетон залишає за собою «вогняний слід», як зоря на погідному нічному небі (II, 321). У картинах всесвітнього потоку вражає образ дощового крилатого вітру Нота, що «вилітає на вогких крилах» (I, 264). Це приклади зовнішнього руху.

Перевтілення передає та зафіксує і внутрішній душевний порив, що супроводжується сильною емоційною напругою. Поет-психолог пильно приглядається до виразу людського обличчя. Зазирає в душу людини, в якій «так багато глухої ночі» (VI, 472) – «великої годувальниці турбот» (VIII, 81), передає напружену боротьбу протилежних почуттів. Овідій був автором не збереженої трагедії *Медея*, де він оспівав жінку, непогамовану у своїх пристрастях, яка, через зраду в коханні, в екстазі шаленої помсти чоловікові, убиває своїх дітей. У сьомій книзі *Метаморфоз* поет зображає Медею як демонічну постать, яку роздирають шалені протиріччя: «Розум одне мені радить – іншого серце жадає» (I, 158).

Овідій у поемі про перевтілення продовжує тему кохання, надаючи їй ширшого розмаху. Поглиблюючи її психологічно, урізноманітнюючи її аспекти, бо акт перевтілення передбачає найвищу емоційну напруженість того, що перевтілюється й того, що само себе карає перевтіленням. Слушно зауважує Андрій Содомора, що саме кохання є «дороговказом, ниткою Аріядни», що веде читача звивистими стежками *Метаморфоз* [5, 9]. І те кохання буває різним, проте його завжди відтінює туга. Саме вона буває тією прихованою пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення [5, 9]. У поемі Овідія Алкіона, побачивши свого чоловіка мертвим, так затужила, що полетіла чайкою над морем (IX, 731-735). Від німфи, яка сумує за Нарцисом, залишається лише голос.

Дуже часто причиною перевтілення є нестерпна туга за втраченим коханням. Але за межею перевтілення ще більша мука: залишається пам'ять

про минуле, проте обривається надія порозуміння з подібними істотами. Перемінена в телицю Іо безмежно мучиться, але словами не може повідати про свій біль рідним (I, 640-670), як не може висловити дружині свого горя Кадм, перетворений на змія. Своїй дружині він виливає його не мовою, а сичанням (IV, 580). Іноді Овідій аналізує почуття любови як психолог. Аталанта, закохуючись у Гіпомена, хоче дізнатись, чому визріває в ній кохання до юнака: через мужність, молодість чи знатне походження.

Проникаючи у світ душевних переживань людини, Овідій детально описує процес перевтілень – з душевним сум'яттям, стражданням; оголює те, що раніше було невидимим для ока, робить його видимим. Залежно від заподіяного злочину і глибини страждання, поет зображує перевтілення як болісний процес. Таким є перевтілення Мірри, що закохалася у свого батька. Розщеплені нігті дівчини врастають у землю кривим коренем, дерев'яніють кісті, кров стає соком дерева, шкіра-корою, що затягує живіт, груди, шию. Муки змушують Мірру зіщулитися, вона присідає, прагне обличчям якнайшвидше зануритись у кору (X, 489-498). Прихильник олександрійської поезії, мистець виняткову увагу виявляє до внутрішніх переживань. Він дбає про правдоподібність кожного перевтілення, продумує кожну його деталь.

Так перевтілення Дафни у лавр мотивоване помстою Купідона Аполлонові, а також небажанням дівчини виходити заміж за нелюбого бога і втечею від його переслідувань. Тут зіграли свою роль і слова Дафни до батька, сказані у сприятливий для дівчини рідкісно-часовий момент:

«Перемінивши, згуби мою надто привабливу постать» (I, 547). Вони матеріалізуються враз: рухомі суглоби Дафни стають нерухомими, дівочі груди покриваються тугим ликом, руки стають гіллям, волосся-листям, ноги врастають корінням у землю. І навіть тоді, коли дівчина стає лавром, Аполлон, обнімаючи стовбур, відчуває пульс живого серця під теплою корою (I, 550-554). Перевтілення Дафни накреслене кількома рвучкими штрихами. У ньому не відчувається муки (I, 547-552). Мірра ж, навпаки, за злочинне кохання, при перевтіленні дуже страждає.

Жахливими є перевтілення через покарання або помсту. Так Юнона, зневадивши красуню Калісто – коханку Юпітера, обертає її у медведицю. Білі руки дівчини їжаться чорною шерстю, закривляються гачкуватими кігтями, обличчя, яким щойно Юпітер не міг намілюватись, – «роззявилось вищиром хижим». Замість ніжного голосу – «хрипкий рик виривається із звірячого горла» (II, 478-484). Метаморфози Овідія визначаються не тільки реалізмом, психологізмом, а й натуралізмом.

Особливою є естетична привабливість музики Орфея; вона впливає й на живу природу, й навіть на увесь неблаганний підземний світ (X, 40-47, 86-105). У Пігмаліона кохання – перейняте естетизмом. Він створив таку красиву скульптуру, що, одухотворивши мертвий камінь своїм талантом, закохався в неї. Естетично прекрасною є й пісня циклопа Поліфема, звернена до коханої Галатеї: «Ти, Галатеє, біліша, ніж лист білосніжний лігустри, / Звабніша, від буйноквітних лугів, од тополі стрункіша...» [4, 238].

Мітологія, покликана до життя укладом давніх маленьких грецьких

родів та общин, що уявляли світ родовим господарством, керованим сім'єю олімпійських богів з божествами нижчого рангу, в часи Овідія перестала бути традиційним осмисленням світу. Міт перетворився у казку, образи богів стали символами космічних сил. Мітологічне осмислення світу змінилося новим його розумінням. Не зважаючи на скептичне ставлення до богів, Овідій щиро любить своїх мітологічних героїв, сповнений почуттям доброзичливості та поблажливості до них.

Поведінка олімпійських небожителів відповідає звичаям римського галантного товариства: плітки та любовні пригоди забирають у них найбільше часу. Особливо виділяється своїми пригодами Юпітер, які він здійснює таємно від своєї вінценосної дружини Юнони. Юпітер вважає, що велич та любов – несумісні. Тому громовержець часто залишає свої царські атрибути і залицяється до дівчат як простий смертний. Так, закохавшись у Європу, він перетворюється на бика, щоб викрасти її. Залицяння вінценосця поет змальовує реалістично – з тонким психологізмом. Аполлон, закохавшись у доньку ріки Пенфея Дафну, всілякими улесливими розмовами домагається в неї взаємності. Як галантний кавалер він хоче розчесати її розпатлані коси. Він навіть перечислює свої божественні достоїнства, щоб привабити дівчину – але дарма. Той же Аполлон плаче за Кипарисом, боляче переживає смерть Гіяцинта.

Овідій у *Метаморфозах* передає різні прояви Еросу, який пронизує весь світ, усе живе. Кохання у *Метаморфозах* – шалене і жагуче (Медея), чисте і промінне (Пірам і Тібса), незрозуміле і руйнівне (Мірра і Біблі-

да), ніжне і вірне (Кеїк та Альціона), епічно-героїчне (Девкаліон та Пірра) тощо. Ерос лагідний та ніжний у зрілого подружжя Філемона та Бавкіді, що скромно живуть у своїй старенькій хижині. Проживши життя у подружній любові, Філемон та Бавкіда і після смерти хочуть бути разом. Волею богів вони вкриваються зеленню і стають деревами, що ростуть з одного кореня: «Зеленню вкривсь Філемон; придивляється старець: неждано / Зазеленіла жона, і шумить все над ним у над нею / Листя рясне. «Прощай!» – він їй шепче. – «Прощай!» – одночасно / Мужу шепче й вона...» [4, 150]. Образи Філемона й Бавкіді захопили Тараса Шевченка і він згадує про них у повісті *Прогулка с удовольствием и не без морали (Прогулянка з задоволенням й не без моралі)*.

Історія Пірама й Тісби у четвертій книзі *Метаморфоз* стала джерелом поетичного натхнення «найсумнішої у світі повісті» Шекспіра *Ромео і Джульєтта*; Пірам і Тісба – античні Ромео і Джульєтта. Трагічним є фінал кохання Кефала й Прокріди. Кефал на полюванні випадково вбив Прокриду, яка таємно заховалась у кущах, підозрюючи чоловіка у зраді. Приймавши Прокриду за хижака, що зачаївся у кущах, Кефал несхибним летом списа потрапив у серце коханої (VII, 835-851). Згадаймо українську народну пісню *Ішов відважний гайовий до лісу темного...*, в якій «відважний гайовий», влучаючи в лань, смертельно ранив свою милу.

Проте найзворушливіше, глибоко психологічно, Овідій змальовує кохання Кеїка та Альціони. Побачивши свого милого мертвим на піску морського берега, вона так затушила за ним, що відразу полетіла над морем

жалісною чайкою. Милостиві боги обернули їх обох на птахів: «...Але навіть тоді залишилася з ними / Долі покірна любов, і зв'язок що подружжя єднає, / Не перервався в птахів...» [4, 205].

Метаморфози віддзеркалюють життя з фатальними парадоксами. Так юнак Нарцис прагне самого себе (I, 466-468). Закоханий Аполлон-цілитель, допомагаючи іншим, не може зарадити самому собі. Щастя якого так бажав Мідас, повертається для нього нещастям. Проте найбільшим парадоксом є сама метаморфоза. «Ти залишишся живою, але перестанеш бути собою», – пророкує Феб Аталанти (X, 566). «Якщо він пізнає самого себе це його занапасть», – звучить пророцтво Нарцисові (III, 348). Парадоксальна метаморфоза торкнулась самого Овідія. Поет – життєлюб, закоханий у розкішний Рим, тонкий знавець краси волею Августа перетворюється у нещасливого вигнанця, який опиняється у найвіддаленішому куточку Римської імперії. І у скитських степах, забутих богами, він завершує свій життєвий шлях.

Прославляючи як найвище благо, відстоюючи природне право всього живого любити, виступаючи проти соціально-політичних заходів Августа.

Відомо, що *Енеїда* Вергілія звучала як гімн римському народові, обґрунтовуючи новий політичний лад – принципат Августа. Оди Горація також прославляли соціально-політичні ідеї Августа. Овідія ж можна назвати опозиціонером Августа. Проте опозиція Овідія щодо діяльності Августа не є політичною, а лише морально-етичною. Тому розгніваного Юпітера, який захотів потопити людей за зло-

чин, Овідій порівнює з Августом, а від крові, яку пролив Юлій Цезар, здригнулося, на думку поета, все людство (I, 200-206). За свою позицію Овідій заплатив дуже дорого.

Одвічно-безконечні перевтілення, якими рясніють *Метаморфози* Овідія, й які виникають повсюдно в житті, безумовно, «продиктовані такими ж безконечними мінливостями долі, якими рясніла вся римська історія часів Овідія» [7, 149]. Можна, напевно твердити, що саме ця тривожно-неспокійна настроєність поета, який ніде не бачив твердої точки опори, змушувала його звертатися до метаморфоз мітичного й реального світу, щоб відтворити різноманітні життєві колізії, які набували форм первісного перевтілення.

При усій легкості ідіюстилю Овідій усе-таки глибоко відчуває соціальне зло і яскраво зображає його, видобуваючи матеріал з різних мітів. Це по-перше. По-друге, заглиблення Овідія у фантастичні світ міту в деякій мірі було втечею від недосконалостей реального життя, яке, як слушно зауважує американський вчений К. Сегал, не завжди відповідає емоційним потребам людини. Звернення до мітів трансформує також жорстокі сторони об'єктивної реальності у пряму її протилежність, щоб задовольнити естетичні потреби людини, згладити жорстокість, якими сповнене життя [6, 170]. Сказане стосується й перевтілень, пов'аних із мотивами кохання. Можна зрозуміти горе співця і музиканта, який, втративши кохану Еврідіку, у нестерпній тузі хоче повернути її до життя. Ревнива дружина Юпітера Юнона намагається знищити усіх коханок Зевса, перетворюючи цих красунь у потвор. Прекрасно-осаяна

Дафна, втікаючи від переслідувань ненависного їй, але закоханого в неї Аполлона, рятується перевтіленням.

У міті про Нарциса герой гордий та холодний. Він відкидає кохання німфи Ехо, але закохується у самого себе, у своє відображення у воді, й гине з туги. Після його смерті замість нього з'являється квітка з жовтим осердям і білосніжними пелюстками.

Овідій, добре розуміє обмеженість і навіть трагізм можливого зіткнення профанного людського життя з сакральним. Про це свідчать метаморфози про змагання людей з богами – з незмінними картинами загибелі тих людей, які не знайшли свого справжнього місця в житті. Таким є змагання Пенфея з Вакхом, Арахни з Міневрою, Ніуби з Латаною, Марсія з Аполлоном. Міт про Актеона розповідає про недозволенність простим смертним споглядати недосяжну божественну красу. Під час полювання Актеон випадково забрів у священний грот, де купалася у священних водах богиня Діана зі свитою німф. Мстива богиня, дотягнувшись устами до хвилі, порскає нею в лице юнака й перетворює його в оленя зі словами: «Йди та розкажуй тепер. / Коли щось розказати зумієш. / Як ти роздягну бачив мене» [4, 55]. Власні собаки Актеона, побачивши оленя, розірвали його на шматки (III, 131-252).

Умовно-мітологічний та естетично-еротичний характер *Метаморфоз*, розрахований людей, відданих красі та своїм внутрішнім переживанням, узагальнюються промовою філософа, вчення якого імponує Овідієві найбільше. Усі попередні метаморфози обґрунтовуються теорією переселення душ і вічних змін органічної та неорганічної природи. Тому численні

перевтілення в Овідія можна розглядати як своєрідні корективи до земної несправедливості, що є однією із форм замаскованого соціального протесту.

Метаморфози вражають широтою космічних обривів, насичених барвами безмежного простору. Як і в житті, все тут тече, змінюється, переливається з одного в інше. Поруч з добром крокує зло, любов змінюється ненавистю, вірність зрадою і навпаки, боги постійно закохуються у простих смертних.

Перебравши усі відтінки міфологеми Ероса – від грубої хтивості богів у першій книзі до зворушливої історії двох підлітків (Пірам і Тісба), обірваної передчасно; від трагічних новел про злочинне кохання (Мірра) до картин ніжної подружньої вірності (Кеїк та Альціона, Філемон і Бавкіда), любові материнської, любові ідилічної тощо, Овідій у промові Пітагора поширює ідею любові на все живе, на всі людські взаємини, на тваринний світ, на земні створіння, пов'язуючи мотив метаморфози з ідеєю вселенської любові.

Ідею вселенської любові на зорі грецької філософії розвивав Емпедокл у своїй поемі, стверджуючи, що світобудова – це круговерті чотирьох стихій, які притягуються між собою силою любові та відштовхуються силою ворожнечі. Відголоски цього вчення вловлюються в описі хаосу, у промові Пітагора на початку *Фаст*. Проте якщо в Емпедокла любов – поняття релігійно-філософське, то в Овідія – людське, профанне. «Добродушний Овідій стоїть в кінці цього ж самого ланцюга, на початку якого стояв глибокодумний Емпедокл», – зауважує Міхаїл Гаспаров [2, 30].

Ідея вічної гармонійної незмінності була характерною для свідомості античної людини. Її виразив Вергілій в *Енеїді*, вона прозвучала в одах Горация, в усіх творах Овідія. Проте в Овідієвих *Метаморфозах* вона повернулася любовним стражданням всього суцього: мітологічний світ, божественний і вічний світ богів змінився вічним світом людським, обґрунтованим метаморфозою, що передбачає не смерть, а тільки перехід одного стану матерії в інший. На зміну мітологічному осмисленню світу, що тримався на родинному Еросі, приходять нове його осмислення з любов'ю до людини та всього, що існує.

Антична література знала різні види Еросу. Овідій вперше у світовій літературі у *Метаморфозах* оспівав любов-взаєморозуміння. І ця любов може бути довгою і щасливою. Любов для Овідія – єднання та благо, бо тільки в коханні люди можуть зблизитися і порозумітися, знайти спільне рішення своїх важливих проблем. Овідій переконаний в цьому. І це переконання наповнює усю творчість поета. Вона оспівана у *Метаморфозах* на прикладах кохання Кеїка та Альціони, Пірама і Тісби, Кефала й Прокріди, подружньої пари Філемона та Бавкіди.

Усі протиріччя, які зустрічаються у світі та людському житті на різних рівнях, Овідій намагався розв'язати крізь призму Еросу, вважаючи його найбільшим благом та радістю. Вергілій та Лукрецій заперечували кохання, називали його згубною силою та грубою егоїстичною хтивістю, яка спричиняє страждання. Овідій спростовує такий погляд. Він відкидає любов одностатевою, любов за гроші, з обов'язку, стверджуючи природне кохання до жінки, добровільне та взаємне.

Овідій у *Метаморфозах* піднімається на найвищий щабель представлення образу свого Еросу. У попередніх творах він починався з *libido*, а у *Метаморфозах* завершився вселенською любов'ю до всього суцього. Поет заперечує писані закони Августа, відстоюючи неписаний закон любови, яким живе і дихає вся природа. Цей найгуманніший закон любови до ближнього, до всього суцього, що його підніме згодом на щит християнство, Овідій оспівав на прикладах різноманітних перевтілень. У одухотвореному світі довкілля, де у гаях, струмках, деревах живуть наяди, німфи та дріяди, колись прекрасні дівчата, любов до всього суцього, а не до самого себе (приклад з Нарцисом) повинна стати законом, записаним на скрижалях людського серця.

Bibliography and Notes

1. Арський Фелікс, *У країні міфів* / Пер. з рос. І. Солдатенка, Київ 1971, 194 с.
2. Гаспаров М. Л., *Три подступа к поэзии Овидия*, [в:] *Овидий, Элегии и малые поэмы*, Москва 1973, с. 5-34.
3. Гаспаров М. Л., *Занимательная Греция*, Москва: Новое литературное обозрение 2008, 427 с.
4. Овідій Публій Назон, *Метаморфози* / Пер. з латини А. Содомори, Київ: Дніпро 1985, 300 с.
5. Содомора Андрій, *Співець одвічних перевтілень*, [у:] Овідій Публій Назон, *Метаморфози* / Пер. з латини А. Содомори, Київ: Дніпро 1985, с. 5-14.
6. Шах-Майстренко Мирослава, *Шевченко і антична література*, Київ: Фахівець 1999, 293 с.
7. Segal C. P., *Ovid's Orpheus and Augustan ideology*, [in:] *Transaction of American Philological Association* 1972, Vol. CIII, p. 473-494.

Ihor Sribniak

**BORYS HRINCHENKO AND MAGAZINE "KIEVSKAYA STARINA":
HORIZONS OF COOPERATION**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Ігор Срібняк

**БОРИС ГРІНЧЕНКО І ЖУРНАЛ "КИЕВСКАЯ СТАРИНА":
ОБРІЇ СПІВРОБІТНИЦТВА**

Abstract: The article deals with the cooperation of the editorial board of «Kievskaya Starina» with the famous Ukrainian writer and social activist Borys Hrinchenko. Thanks to that it became possible to successfully complete the dictionary of the Ukrainian language. The materials were gathered by members of the Old Kyiv community. Hrinchenko completely immersed into work entrusted to him. He very attentively treated each word, carefully justifying the feasibility of its inclusion to the vocabulary list. Hrinchenko gave all his time to compiling a dictionary and by the deadline managed to complete this enormous work of national importance.

Meanwhile Hrinchenko published in «Kievskaya Starina» some short stories. For this he contacted editor Volodymyr Naumenko without hiding his negative attitude towards him. Borys Hrinchenko insisted that «Kievskaya Starina» is not Ukrainian, but Ukrainophile. He advocated the establishment of a new periodic issue for Ukrainian intelligentsia. Under his pressure the strongest leaders of the Old Kyiv community supported the publication of a daily newspaper for simple people and the magazine for intellectuals which caused the termination of the magazine «Kievskaya Starina».

Keywords: Ukrainian dictionary, Borys Hrinchenko, «Kievskaya Starina», article, magazine, editorial board, Kyiv Old community

Заснування та видання історико-філологічного журналу «Киевская старина» є, без сумніву, однією з найцікавіших і найпомітніших сторінок української культури останньої чверти ХІХ – початку ХХ ст., виходячи хоча би з того, що на шпальтах цього часопису було опубліковано величезну кількість статей та повідомлень з історії України, етнографії, літературознавства

тощо. Його 94 томи (300 чисел журналу), які побачили світ упродовж 1882 – 1906 рр., – це невичерпне джерело нашої історичної пам'яті, невід'ємна частка українського історико-культурного процесу. Теза про важливу роль, яку відіграла «Киевская старина» в науковому та літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст., є сьогодні загальноновизнаною. Однак архівні доку-

менти свідчать, що упродовж чверті століття журнал виконував не тільки роль наукової установи, яка значною мірою спрямовувала розвиток в Україні гуманітарних наук, але водночас був помітним явищем громадського життя України, осередком національно-культурного руху.

На сторінках часопису, а згодом окремими відбитками, побачили світ твори І. Нечуя-Левицького (*Старосвітські батюшки та матушки*), І. Карпенка-Карого (*Сава Чалий, Понад Дніпром*), В. Винниченка (*Сила і краса*), І. Франка (*Чума, Полуйка*), поезії Лесі Українки, оповідання В. Познанського, Ганни Барвінок, Бориса Грінченка. «Киевская старина» стала значним осередком шевченкознавства, не тільки друкуючи на своїх шпальтах твори Т. Шевченка та матеріяли до його біографії, а й збираючи кошти на догляд за могилою Великого Кобзаря та поширюючи його поезії у вигляді «метеликів» серед широких верств населення [1], [2], [3].

Слід особливо наголосити на тому, що навколо журналу згуртувались кращі представники української інтелігенції (В. Антонович, О. Лазаревський, М. Петров, О. Кістяківський, О. Левицький, І. Каманін, В. Науменко, П. Житецький та ін.), які попри всі обмеження українського слова в Російській імперії шукали і знаходили різні можливості для національно-культурного освідомлення широких верств українського народу та формування в ньому почуття національної гідності. Відтак варто підкреслити ту велику роль, яку відіграли у формуванні національного світогляду наступних по-

колінь політичних і культурних діячів України.

До цього осередку провідних діячів українства належав й видатний український письменник, громадський діяч, публіцист, фольклорист і мовознавець Борис Грінченко [4], який завдяки своїй невтомній літературно-редакторській та громадській праці став на початку ХХ ст. одним з лідерів українського національного руху.

Його співробітництво з журналом розпочалось у 1884 р., коли Б. Грінченко опублікував на його шпальтах одну зі своїх рецензій [5], ще за кілька років він друкує у журналі три невеликі замітки історико-літературного змісту [6], [7], [8]. Слід відзначити, що розміщення матеріялів Б. Грінченка (які мали виразно «українофільську» спрямованість) на сторінках «Киевской Старини» не було легкою справою. Петербурзькі цензори часто вдавались до відверто свавільних дій щодо матеріялів такого характеру. Так, зокрема, 28 січня 1894 р., В. Науменко повідомляв про цей прикрий випадок Б. Грінченкові: «Як бачите, трапилося лихо з Вашою статтею: цензор пропустив вже було її, а потім вирізав усе те, що було вже надруковано; через це книжка днів на п'ять затрималася виходом, та ще й вийшла покаліченою, бо довелося дещо передрукувати наново. Не повідомляв Вас про це до цього часу, бо ще мав деяку надію провести цю статтю на лютій, але тепер й ця надія полинула у вирій» [9].

Але попри всі життєві складнощі Б. Грінченко не полишав літературної та громадської роботи, весь час залишаючись активним членом

Чернігівської громади. У 1890-х роках він віддає багато часу роботі на ниві музейництва, працюючи (разом з дружиною) над укладанням каталогу [10] відкритого у 1902 р. у Чернігові Музею історичних старожитностей, заснування якого стало можливим завдяки спільним зусиллям визначного українського мецената та колекціонера В. Тарновського-молодшого та зацікавлених у збереженні української національної історичної спадщини місцевих громадських, культурних та церковних діячів. Згадуваний музей з часом перетворився на важливий культурний та науковий центр, що своєю діяльністю сприяв поглибленому вивченню багатьох проблем української історії, збереженню та поширенню духових цінностей українського народу. Водночас Б. Грінченко збирає та видає етнографічні матеріали, отримуючи схвальний відгук колег [11, 12].

У цей час Борис Грінченко проводить жваве листування з українськими громадськими діячами, і, зокрема, з Євгеном Чикаленком, обговорюючи з ним різні аспекти культурно-національної роботи, у тому числі й перспективи видання української белетристики. На думку останнього, «Киевская старина», якій «дозволено тепер друкувати український текст, вже показала, що вона не здатна до життя, не може оживить, сплодить нову силу, бо сама ледве дише. Може, тепер вона трохи оживе, може зацікавить публіку українською беллетристикою» [13, 259].

Проте попри таку візію Є. Чикаленком ролі та значення «Киевской Старини» саме завдяки допомозі

її найближчих співробітників Б. Грінченко зумів оселитися у Києві, до якого він прибув у 1901 р. за завданням Чернігівського земства для проведення каталогізації мистецької колекції В. Тарновського (деякий час він працював завідувачем книгарні «Киевской Старини»). Вже на початку наступного року родина Грінченків переїжджає до столиці на постійне мешкання [14, 91], після чого сам Борис Грінченко цілковито поринає у вир культурно-освітніх та громадських справ. У цей час він друкує в журналі низку своїх оповідань: *Палії, Під тихими вербами, Покупка, Серед темної ночі, Хвесь, преславний гайдамака* та ін. Завдяки тому, що починаючи з 1900 р. Є. Чикаленко, прагнучи наповнити журнал «більш сучасним духом» фінансував сплату гонорарів за художні твори (30–50 рублів), Б. Грінченко зумів дещо поліпшити матеріальний стан своєї родини.

Згадувані оповідання були опубліковані на «конкурентних» засадах, бо кожний рукопис літературної праці, що надходив до редакції, читали два члени редакційного комітету «Киевской старини», а коли голоси їх розходилися в оцінці, то з його змістом знайомився ще й третій, і тоді доля рукопису вирішувалася двома голосами проти третього. Але влітку, «коли майже всі «громадяни» роз'їжджалися з Києва», долю чергових рукописів вирішував одноосібно В. Науменко [15, 230], який дотримувався власної схеми у друці літературних творів. Про це він писав у одному своїх листів до Б. Грінченка: «У мене політика така, щоб в одну книжку поміщати не більше двох п'єс українських, а через

це треба давати одну велику, а другу маленьку» [9]. Але таке «вольове» вирішення долі літературних творів редактором журналу не сприймалося Б. Грінченком, що пізніше призвело до розвитку конфлікту між ними.

На той час одним з найважливіших проєктів «Киевской Старини» було укладання *Словника української мови*. У «словарних» засіданнях активну участь брали П. Житецький, К. Михальчук, В. Науменко та інші мовознавці з числа старогромадівців. Копітка праця тривала багато років (спочатку зібрані матеріали редагував Є. Тимченко, який закінчив працю у 1897 р., підготувавши 49 тис. словникових статей), але не була завершена в силу різних причин. Словник мав піти до друку як додаток до журналу «Киевская Старина», проте згодом старогромадівці вирішили надіслати його до Російської академії наук на здобуття премії М. Костомарова. За пропозицією О. Русова продовжити укладання словника було доручено Б. Грінченкові, причому йому було поставлено певні умови до упорядкування, зокрема – введення до словника слів з народної мови та використання прикладів з письменства лише до 1870 р. Б. Грінченко пристав на ці умови, і, після отримання 14 лютого 1902 р. всіх матеріалів для редагування, приступив до роботи [16, 62].

На самому початку роботи Б. Грінченко зробив підрахунок матеріалу й часу і визначив для себе щоденний обсяг роботи, якого додержувався неухильно. Цей «рахунок роботи» не раз ще зазнавав змін у бік збільшення, зростаючи, відповідно до того, як збігав термін, відведений на доопрацювання слов-

ника. 1 березня 1903 р. згадуваний рахунок дав такий результат: «Треба щодня робити 120 слів». 8 жовтня того ж року: «157 слів на день треба робити». 26 січня 1904 р. новий висновок: «173 слова на день». І Б. Грінченко педантично робив стільки, скільки припадало після останнього рахунку.

Він дуже уважно ставився до кожного слова, ретельно обґрунтовуючи його доцільність у реєстрі. Це сотні й сотні тисяч карток – на кожне слово. Маленький кабінет Грінченка в будинку на Гоголівській був завалений картками, зшитками словника, підручниками, книгами до такої міри, що повернутись було ніде. І в цьому кабінеті щоденно з ранку до вечора оброблявся запланований матеріал. У передмові до словника академік Сергій Єфремов зазначав: «У всьому, крім словника, він обмежив себе до *minimum'a*, жив анахоретом, бачився з людьми здебільше тільки в призначені години, спочивав тільки в неділю. Зате це давало *maximum* робочого напруження і все нові частки готового словника» [17].

Коли укладання останнього було завершено (словник містив близько 68 тис. слів з перекладом або їх тлумаченням російською мовою), стало питання про його авторство. Оскільки В. Науменко зредагував перші літери словника, старогромадівці наполягали на тому, щоб поряд з іменем Грінченка стояло й ім'я Науменка. Спочатку Грінченко з цим не погодився, але під тиском Старої громади змушений був поступитися, однак за умови, щоб першим на обкладинці стояло його прізвище. Коли ж на зібранні громади Науменко довідався про подробиці пере-

говорів з Грінченком, то рішуче заявив про доцільність залишення на титульній сторінці словника одного лише прізвища Грінченка. Відтак чотири томи словника вийшли у 1907-1909 рр. в Києві під назвою «Словарь української мови». Зібрала редакція журналу «Киевская Старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко».

Після завершення роботи над словником Б. Грінченко активізував свою публікаторську роботу, розмістивши в «Киевской Старине» цілу низку своїх літературознавчих та мовознавчих розвідок [18], [19], [20], [21], [22], [23]. Загалом до 1906 р. він опублікував у журналі 16 статей та оповідань. У цей час твори Б. Грінченка друкуються окремими виданнями, отримуючи прихильні відгуки колег письменника [24].

Царський маніфест від 17 жовтня 1905 р. та наступні укази від 24 листопада 1905 р. та 26 квітня 1906 р. скасували всі обмеження для українського слова. У нових умовах редакція «Киевской старины» мала віднайти для журналу відповідну форму й місце у системі новонароджених національних громадських й наукових інституцій. У Старій громаді почали обговорювати можливість реорганізації «Киевской старины» у громадсько-політичний та літературно-науковий журнал на зразок «Основи», навіть пропонувалась назва – «Київська Основа» [25], [26], [27].

Водночас у середовищі української інтелігенції загострились протиріччя щодо перспектив розвитку видавничої справи. Б. Грінченко, який досить неприхильно ставився до В. Науменка, наполягав на тому,

що «Киевская старина» є не українською, а українофільською, та обстоював ідею про заснування нового українського періодичного органу для інтелігенції. Під його рішучим натиском С. Єфремов, Ф. Матушевський, В. Леонтович та Є. Чикаленко підтримали ідею видання щоденної газети для народу та журналу для інтелігенції [28, 299].

Після припинення видання «Киевской Старины» Борис Грінченко співробітничав у газеті «Громадська думка» (видавець Євген Чикаленко), редагував журнал «Нова громада», очолював київську «Прогресу». Весь час він підтримував С. Єфремова та мав на нього значний моральний вплив. Натомість з М. Грушевським Б. Грінченко не знайшов спільної мови, а пізніше також зіпсував свої стосунки з Є. Чикаленком, хоча останній мав виразний дипломатичний хист та знаходив спільну мову з переважною більшістю чільних представників української інтелігенції. У 1908 р. у своєму листі до Володимира Винниченка Євген Чикаленко навіть назвав Бориса Грінченка «Гетьманом Сьогочної, Тогобочної України, Галичини і Буковини» [28, 60-61]. Але, як на мене, в такій дещо іронічній характеристиці містилась данина поваги Грінченкові за його подвижницьку працю та самозречення в ім'я українства.

Отже, журнал «Киевская Старина», а також коло одностумців, згуртоване навколо цього видання, великою мірою допомагали Борисові Грінченкові у його професійному становленні. Завдяки журналу українська інтелігенція мала можливість знайомитись з частиною літера-

турних творів, які виходили з під пера Б. Грінченка, найголовнішим же здобутком письменника стало успішне завершення роботи з укладання словника української мови, яке обезсмертило його ім'я. Але цим досягненням Б. Грінченко значною мірою завдячує тим матеріялам, які збирались членами Київської Старої громади, а також – опосередковано – тим коштам, які передавались на культурно-освітні потреби українськими меценатами у кінці XIX – на початку XX ст.

Bibliography and Notes

1. Палієнко Марина, «Кіевская старина» у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.), Київ 2005, 608 с.

2. Палієнко Марина, «Кіевская старина» (1882-1906): Хронологічний покажчик змісту журналу, Київ 2005, 480 с.

3. Палієнко Марина, «Кіевская старина» (1882-1906): Систематичний покажчик змісту журналу, Київ 2005, 384 с.

4. Погрібний Анатолій, Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX ст.: Питання ідейно-естетичної еволюції, Київ 1990, 230 с.

5. Б. Г. [Грінченко Борис], Харьковский календарь на 1884 г., Изд. Харьковского губернского статистического комитета, подъ ред. действительного члена секретаря комитета П. С. Ефименко. Харьковъ, 1883. VIII, 455, 161, 41 с., «Киевская Старина» 1884, Том 8, № 2, с. 317-321.

6. В. Ч. [Грінченко Борис], Некоторые остатки старины в Херсонщине, «Киевская Старина» 1888, Том 22, № 9, Отд. 3, с. 73-75;

7. Грінченко Борис, Изменение текста «Энеиды» И. П. Котляревского, «Киевская Старина» 1897, Том 56, № 3, Отд. 2, с. 74-76.

8. Грінченко Борис, Поправка [к заметке «Изменение текста «Энеиды» И. П. Котляревского», 1897, № 3], «Киевская Старина» 1897, Том 57, № 5, Отд. 2, с. 70.

9. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Фонд III, Од. зб. 38828, арк.1.

10. Каталог Музея украинских древностей В. В. Тарновского, Том II, Составил Б. Д. Грінченко, Приложение к № 7 «Земского сборника Черниговской губернии», Чернигов 1900, 367 с.

11. А. Л. [Лазаревський О.], Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях, Вып. 1, Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. Б. Грінченко, Черниговъ 1895, 308 с., «Киевская Старина» 1895, Том 51, № 12, Отд. 2, с. 111-113.

12. А. Л. [Лазаревський О.], Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях, Вып. 2, Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. Б. Д. Грінченко. Черниговъ 1896. 330 с., «Киевская Старина» 1896, Том 55, № 11, Отд. 2, с. 61-62.

13. Старовойтенко Інна, Євген Чикаленко: людина на тлі епохи, Київ 2009.

14. Зубкова Н., Архів і бібліотека видатного діяча українського просвітництва Б. Д. Грінченка (з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського), Київ 2008.

15. Чикаленко Євген, Спогади (1861 – 1907), Київ 2003.

16. Є. Чикаленко, С. Єфремов: Листування. 1903 – 1928 роки / Упорядкування та вступна стаття Інни Старовойтенко, Київ 2010.

17. Орлова Г., «Словарь» Грінченка – видатна лексикографічна праця, Web. 12.03.2014. <ippo.org.ua/files/новини/.../13.doc>.

18. Грінченко Борис, Е. Крымский, как украинский писатель, «Киевская Старина» 1903, Том 80, № 1, Отд. 1, с. 115-136.

19. Грінченко Борис, Необходимое пояснение [По поводу публикации «Отче-

та о присуждении премии Н. И. Костомарова за лучший малорусский словарь», "Киевская Старина" 1906, Том 93, № 7/8, Отд. 2, с. 74-78.

20. Гринченко Борис, *Неосторожность в важном деле (По поводу украинской стилистики)*, "Киевская Старина" 1903, Том 82, № 9, Отд. 1, с. 404-446.

21. Гринченко Борис, *Несколько дополнений к статье И. Франка об украинской литературе [«З останніх десятиліть ХІХ в.»]*, "Киевская Старина" 1902, Том 76, № 3, Отд. 2, с. 171-173.

22. Гринченко Борис, *Наталка-Полтавка, малороссийская опера И. П. Котляревского. Проверенный текст (по изданию 1838 г. и открытому списку 1820 г.) под ред. И. Стешенко. Киев 1903, 46 с.*, "Киевская Старина" 1903, Том 82, № 7/8, Отд. 2, с. 56-60.

23. [Гринченко Борис], *О положении украинской печати [Из газеты «Киевские отклики». № 288]*, "Киевская Старина" 1904, Том 87, № 11, Отд. 2, с. 54-60.

24. Д. Д. [Дорошенко Д.], *Гринченко Б. Драмы й комедии, Чернигов, 1902. 400 с.*, "Киевская Старина" 1903, Том 80, № 2, Отд. 2, с. 108-111.

25. И. Ж. [Житецкий Иг.], *«З загадок про дитячи літа». Василь Чайченко. Киев 1888*, "Киевская Старина" 1888, Том 22, № 9, Отд. 2, с. 69-70. [Василь Чайченко – літературний псевдонім Бориса Грінченка].

26. Старицкая-Черняховская Людмила, *Гринченко Б. Пысанья. Т. I, К. 1903, IV, 500 с.*, "Киевская Старина" 1904, Том 87, № 11, Отд. 2, с. 73-115.

27. Шугуров Н., *Литература украинского фольклора. 1777 – 1900. Опыт библиографического указателя. Составил Б. Д. Гринченко. Чернигов 1901*, "Киевская Старина" 1901, Том 74, № 9, Отд. 2, с. 105-115.

28. Є. Чикаленко, В. Винниченко: *Листування. 1902-1929 роки / Упорядкування та вступна стаття Надії Миронець, Київ 2010.*



Alla Shvets

**EUROPEANISM OF NATALIYA KOBRYNSKA:
SOCIOCULTURAL COMMUNICATION AND CREATIVE REFLECTION**

Ivan Franko Institute of National Academy of Sciences of Ukraine

Алла Швець

**ЄВРОПЕЇЗМ НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ:
СОЦІОКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ТА ТВОРЧА РЕФЛЕКСІЯ**

Abstract: Ideological foundations of Europeanism of Natalia Kobrynska both in terms of biographical familiarization with Europe and in terms of implementation of these ideas in artistic, publicistic, literary-critical, translational work of the writer and also in her social activity have been analyzed in the article. Immediate presence of Kobrynska in major European cities – Vienna, Zurich, Prague, Geneva, where she learned significant spiritual and cultural potential and expanded her own intellectual outlook, which was clearly aimed at Europe, played an important role in assimilation of experience of Europe. The literary debut of the writer was in Vienna.

Feminist concept of Kobrynska has a distinct European background, this is due to the cooperation with women's organizations in the West. Signs of European modernism: intellectualism, sensuality, philosophy, attention to the subconscious state of soul are brightly pronounced in artistic creativity of Kobrynska of fin de siècle period. The practice of translation became for Kobrynska one of the form of integration of European and cultural experience in Ukrainian culture. Reception of literary Europeanism of Kobrynska is reflected in a number of literary-critical articles about modern writers and philosophers - Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche.

Key words: Natalia Kobrynska, Europeanism, philosophy, feminism, modernism, national identity

У статті *Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних європейських літературах* Іван Франко визначив обидва ці концепти рівнозначними складовими інтелектуального світогляду та літературно-естетичних орієнтувань мистця і водночас критеріями його світової культурної значущості: "Кожний чільний сучасний письменник – чи він слов'янин,

чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних

змагань” [30, 34]. Франко спонукав своїх колег по перу глобалізувати обшири власної творчості, з одного боку, зберігаючи риси національної ідентичності, а з іншого, синтезуючи та переосмислюючи явища інтер-національного культурного досвіду, щоб письменник був “рівночасно зрозумілий і цікавий не тільки для своїх найближчих земляків, але й для цілого цивілізованого світу” [30, 34].

Наталія Кобринська, розвиваючись як письменниця значною мірою й під впливом Франкових культурологічних ідей та естетичних настанов, солідаризувалася з ним у поглядах на шляхи європеїзації національної літератури. За визначенням Раїси Мовчан, “європеїзація – один із складників самоусвідомлення тодішнього письменника, що мав вплив на його вибір бути національним і водночас європейським мистцем. Варто враховувати й те, що вона охоплює не лише конкретний культурологічний простір у тому досить складному часі, а й тодішній соціум, політику, ідеологію, релігію, етнологію, свідомість тощо” [23, 3].

Духовий уклад Кобринської, що формувався у надрах національної традиції та релігійного виховання розпросторював свої інтелектуальні обрії поза межі домашньої самоосвіти, а її вроджена мислительна вдача повсякчас культурно збагачувалася й переходила “різні фази умственного розвою” під впливом освоєння щоразу нових ділянок наукових знань [11, 318]. Цьому сприяла добірна закордонна лектура, яку вона сумлінно студіювала спочатку з батькової домашньої книгозбірні, а згодом найновіші книжки справно доставляли із їй з Відня брати-

студенти, а також чоловік – Теофіл Кобринський. Серед перечитаного були *Історія цивілізації в Англії* Г.-Т. Бокля, твори Л. Бюхнера, Е.-Ж. Ренана, Е. Гекля, Ч. Дарвіна, К. Маркса, Ф. Ляссаля, праці про становище жінок – Елізи Ожешко *Декілька слів про жінок* та Джона Стюарта Мілла *Пригноблення жінок*. Останню подружжя Кобринських навіть почало перекладати українською. Ця лектура стала важливою віхою едукативної біографії письменниці та її непохитною світоглядною інтенцією до європейства.

Важливим духовим авторитетом, життєвий приклад та інтелектуальний потенціал якого націоналізував європейську свідомість Наталії Кобринської, а ідейним покликком до європеїзму “потряс до основ нашу суспільність” [14, 27] був Михайло Драгоманов. “Тут доперва стало мене застановляти, для чого Драгоманів, чоловік європейської учености, посідаючий найбільше розповсюджений слов’янський язик, російський, пише по-руськи, а властиво українськи, – і стала пізнавати, що лиш на національних підставах може підвестися маса до загальної культури і цивілізації” [11, 320], – згадувала письменниця у своїй *Автобіографії*. Драгоманівську концепцію європеїзму, міцно вкорінену на національних засадах, Іван Франко назвав “синтезою свідомого поступового європейства і разом з тим свідомого українства” [32, 551], засвідчивши вплив вченого на цілу письменницьку генерацію, представники якої, серед яких згадано й Кобринську, “впевнено і свідомо стоять на ґрунті європейських прогресивних ідей і своєю літературною працею торують їм шлях” [31, 142].

Ідея національної ідентичності, яка мислилася як невід’ємна засада європеїзації, у трактуванні Кобринської експлікована у вигляді імперативної ментальної формули – “бути собою”, яка мала б конституювати всі рівні національного буття – політичний, історичний, культурний, світоглядний. Відповідно європеїзм письменниці розуміла як органічний духовий розвиток, шлях формування і самоствердження зрілої нації із збереженням її самототожності та як розширення інтелектуальних горизонтів поза межі власне національного простору: “Вихвалюваний так часто європеїзм не повинен полягати на підпорядкуванні нашого духу чужині, на нехтуванні всього, що своє, а якраз на вмільності піднести себе, свою і народну індивідуальність до висоти європейської культури і штуки. А того не досягнемо ніколи, не навчившись берегти прикмети нашої питомої вдачі, не навчившись дійсно справді «бути собою»” [12, 387]. Націєцентричну концепцію письменниці апологетизувала й у статті *Символізм у народній пісні* (1905). Сповідуючи услід за І. Франком концепцію національної літератури, ознаку її європейськості письменниці вбачала, з одного боку, у засвоєнні досвіду західно-європейських літератур, органічній його імплантації на національному ґрунті, а з іншого – у збереженні власної національної самобутності, замість штучної інтервенції, неприродної моди, чужих впливів та європейського епігонства.

Європейськість була рисою психодухового та культурно-освітнього укладу Кобринської, складовою її інтелектуального світогляду й прагма-

тичною ментальною ідеєю європейців зувати українську культуру.

Усвідомлення полісемантичного концепту *Європа* в духовій біографії Кобринської відбулося ще задовго до географічного й культурного її освоєння. Європейський дух у сенсі прогресивних освітніх віянь та суспільно-політичних настроїв не вивітрювався з родинної оселі Озаркевичів, пов’язаних своєю професійною та освітньою діяльністю з великим культурним, політичним, науковим центром Європи – Віднем: батько Наталії – Іван Озаркевич був послом до австрійського парламенту (1873 – 1891), а брати – Євген та Лонгин – студентами Віденського університету. За щасливим покликом долі саме подорож до Відня стала історично значущою для письменницької біографії Кобринської, “вказала їй нові цілі діяльності” [4, 2], посприявши надалі органічному вкоріненню європоцентризму у свідомості майбутньої літераторки. Приїхавши сюди 1882 року разом з родиною після важкої втрати чоловіка, Кобринська відразу потрапила у вир громадсько-культурних процесів, епіцентром яких було тутешнє українське академічне товариство “Січ”, засноване 1868 р. Саме завдяки Остапові Терлецькому, духовому натхненникові та впливовому наставникові “Січі”, у Відні відбувся літературний дебют Кобринської, де під прибраним ім’ям Анни Струтинської той таки Терлецький прочитав перший твір майбутньої письменниці *Пані Шумінська* (пізніша назва – *Дух часу*), збуривши серед публіки неабиякий інтерес до цієї повісті. Культурно різноликий, мистецьки звабливий та освітньо прогресивний Відень сприяв творчо-

му піднесенню Кобринської, впливав на нові її інтелектуальні й громадські задуми, концептуалізовані у світоглядній платформі просвітницького фемінізму.

На початку грудня 1901 року Кобринській довелося знову побувати у Відні, на цей раз уже з “терапевтичною метою”, щоб відпочити від домашніх клопотів та отримати психологічне зцілення. Духово та інтелектуально наснажила письменницю й мандрівка до Відня на початку 1902 року, де вона пробула три місяці – “слідила за найновішими проявами в малярстві, літературі та й питанню жіночим” (лист Н. Кобринської до М. Коцюбинського від 26 квітня 1902 року з Болехова) [19, 45].

Однією з форм тісних контактів з Європою стала для Кобринської концепція *європейського фемінізму*, яка декларувала передусім ідею емансипованої особистості, засновану на цілком відмінному форматі індустріальних, соціально-економічних та культурних взаємин. Спостерігаючи за стрімким поступом жіночого руху у Європі, де він “вже давно мав прихильників, літературу та підготовку” [6, 7], Кобринська прагнула успадкувати зразок європейського фемінізму, прилаштувавши його до українських реалій й цілеспрямовано спроектувати на Європу: “Річ се зовсім природна, коли зауважимо, як живо і сильно втягає і нашу суспільність в свої круги сучасний європейський розвій відносин суспільних і економічних”, – так пояснювала Кобринська зростання інтересу до жіночого питання, яке на її погляд, “починається серед нашої суспільности по приміру других, більше цивілізованих суспільностей” [9, 286].

Прагнучи інтегрувати галицьке жіноцтво в сферу європейського феміністичного руху, Кобринська ініціювала практику дієвого співробітництва з представницями інших національностей – чешками, польками, німкенями, сприяла поданню петицій до австрійського парламенту про захист жіночих прав на здобуття освіти, невіпадково ставши “однією з найцікавіших європейських феміністок” [1, 17]. Значною мірою феміністична концепція Н. Кобринської, унаслідок з інтенцій емансипованої Європи, пропагувала ідею виховати в цьому хоч і колоніальному українському просторі новий тип свідомої європейської громадянки.

Суспільно-культурне подвигництво очільниці жіночого руху та репрезентантки галицької літератури в Європі високо оцінив І. Франко у статті *З остатніх десятиліть XIX в.*: “У Галичині на перший план виступає Наталія Кобринська, що кладе собі метою розворушити наше жіноцтво, працює не тільки на полі белетристики, [...] силкується втягти наше жіноцтво у сферу ідей і інтересів передового європейського жіноцтва” [29, 502].

Інтеграційний характер європейськості Наталії Кобринської відзначала й сучасниця Ольга Дучимінська: “за границею Кобринська уміла бачити і спостерігати це, що треба. Усе хотіла би вона перенести, переціпити на свою рідну землю і у наші відносини внести духа європейського” [6, 17].

Культурно-інтелектуальне й географічне освоєння Європи після Відня Кобринська продовжила у Швейцарії. Супроводжуючи в квітні 1887 року свою сестру, Софію Окуневську,

на навчання до Цюрихського університету, Наталія Кобринська не лише складала їй товариство, а й сама активно зайнялась власною освітою: відвідувала лекції з політичної економії німецького економіста, професора Юліуса Пляттера, особисто познайомилася з польським істориком та соціологом Болеславом Лімановським, представниками партії польських соціалістів, серед яких був Фелікс Дашинський. У Цюриху Н. Кобринська перебувала до кінця липня 1887 року. Звідти їздила також до Женеви, щоб особисто заприятелювати з Михайлом Драгомановим.

Про духову поживу з едукативно-го та культурного досвіду, здобутого в Швейцарії, письменниця писала в *Автобіографії*: “Там доперва мала-м спосібність приглянутись зблизька жінкам, реалізуючим мої думки на фактичній дорозі жіночої самостійності. Пробування в Цюриху становить у мене певного роду матеріал, котрий при даній нагоді дасться зужиткувати” [11, 322]. Ірена Книш так прокоментувала духові цілі Кобринської у зв’язку з її подорожжю до Швейцарії: “Кобринська їхала до Швейцарії окрилена поривом нових завдань, що виростали перед нею в свідомості свого післанництва. [...] Досвід і знання, привезені з-за кордону, де емансипація жінки стала вже наявним фактом, були призначені не лиш для збагачення власної особовости, але, як це Кобринська підтверджує, для пробудження галицького жіноцтва до прийняття нового руху, на впровадження європейського духа в наші затхлі відносини” [8, 121–122]. На думку О. Дучимінської, швейцарська подорож Н. Кобринської увінчалася загальною

європеїзацією її духовного світогляду: “Тут вона запізнається з жінками-студентками, які вже мали світ отворений. Входить у товариство ідейних одиниць зі широким європейським розмахом життя та кличами, які колихали тодішньою Європою. Розширює свій світогляд, користаючи з викладів проф. Пляттера про політичну економію” [6, 22].

Європа стала для Кобринської не лише географічним топосом європейських мандрів, а й близько спорідненою з духовим укладом та інтелектом ментальною культурологемою, яка сформувала її як “жінку наскрізь модерну, зі широким європейським світоглядом” [6, 24]. Естетика європеїзму упізнавана навіть у стилістиці дрескоду Кобринської. Її візуальний образ, що його Кирило Трильовський, зафіксувавши у своїх спогадах, радив увіковічнити на всіх портретних репрезентаціях письменниці, містив типово європейські ознаки, явлені як в стриманому інтелегентному вбранні, так й у високошляхетній поставі, що завжди виділялася у будь-якому товаристві: “Та з-поміж усіх жінок і мужчин, присутніх тоді в домі о. І. Озаркевича, на перше місце вибивалася, без сумніву, молода вдова п. Наталія Кобринська. Чорно убрана, з чорною кружевою хустиною на голові, вона виглядала, мов Мадонна на якомусь старо-італійському образі. Так вона і представлена на тій фотографії” [27, 2–3]. Йшлося про світліну 1882 р., зроблену у Львові Г. Подольським [24, 32]. Європейський імідж, який завжди вирізняв її візуально, завважила у своїй приятельці й Кліментина Попович: “Наталя Кобринська дуже замітна елегантна поява – завжди у

чорнім клясично гарнім одязі – усім виглядом нагадувала еспанську грандесу” [26].

Європейські контакти Наталія Кобринська підтримувала і з чехами (Франтішеком Ржегоржем, Вільмою Соколовою), як в напрямі жіночого руху, так і в науково-літературній діяльності. “Наталію Кобринську єднала з чешками спільна плятформа, спільні кличі визвольної боротьби жінки за її права” [2, 2], – писала її сучасниця. Письменниця також контактувала з чеськими активістками жіночого руху (Елізою Красногорською, Кароліною Светлі) з приводу спільного подання петицій до державної ради про допуск жінок до університетів та заснування жіночих гімназій. Зміцненню чеських контактів Кобринської сприяла її подорож до Праги з 17 липня по 1 серпня 1891 р. у складі галицької інтелігенції та в супроводі хорowego товариства “Львівський Боян” на земську ювілейну виставку, аби “побачити плоди духової і матеріальної культури чехів, а не менше ідея взаємності слов’янської” [25, 2]. Про цю подорож Кобринська залишила детальні *Спомини з Прогульки до Праги* [16], в яких, окрім мемуарного, фактографічного, хронікального змісту, відбито цікаві націєтворчі й евроінтеграційні позиції письменниці, які концептуалізують її погляди на проблему національної ідентичності та участі української нації в загальносвітовому поступі, виявляють чимало цікавих спостережень про ментальні етнотипи українців та чехів.

Європейськість Кобринської від безпосереднього біографічного контактування з Європою трансформувалась в духовно-естетичний

вимір її творчості. Наприкінці 1890 – початку 1900 років письменницю захоплюють абсолютно нові теми, мотиви, стильові течії, суголосні з настроями тогочасної літературної Європи, які ферментували нову якість її прози в ракурсі модерністського осмислення. Кобринська значною мірою орієнтувалась на культурний потенціал модерної Європи, намагаючись у такий спосіб виявити свою європейську самоідентичність. Ці процеси, на думку Тамари Гундорової, були властиві загалом для тодішньої української культурної самосвідомості, для якої “Європа стає об’єктом бажання і втілення ідеалу модерности”, адже, на думку дослідниці, “український Модернізм взагалі розбудовується навколо європейської ідеї” [5, 9] і асоціює себе з Європою як протиставлення попередній народницькій ідеології. Ставши активним реципієнтом культурного західництва, Н. Кобринська намагалася творчо освоїти його літературні тенденції на ґрунті національної культурної традиції, європеїзуючи свій письменницький стиль, дбала про збереження власної мистецької й творчої іманентности. За своїм духовим світоглядом, ментальним укладом Кобринська була наскрізь національною, а за намаганням втілити у художній творчості наймодерніші естетичні явища літературної Європи – була типowo інтернаціональною, проєвропейською.

У художній творчості Кобринської вікового зламу виразно явлено прикмети її європейської засадничості, як намагання ословити складні духові феномени, що їх переживає уже нова, надчуттєва, індивідуально виражена свідомість особистості.

За влучно мотивованою диференціяцією психологічних складових окцидентальної психології Володимира Яніва в монографії *Психологічні основи окциденталізму* (Мюнхен, 1996) можна простежити їх вияви у художньому світі Кобринської – на рівні експлікації філософських ідей, іманентному інтелектуалізмі [33, 114], у нахилі до рефлексування, “європейської інтерпретації життя” [33, 119], поривання у трансцендентне, у загостреному індивідуалізмі [33, 94], надмірній почуттєвості та інтровертизмі, питоменності християнських вартощів [33, 86], пов’язаних саме з європейською духовістю. Філософічність стає константною ознакою модерністських текстів письменниці з притаманним заглибленням у сферу внутрішнього буття. Відтак у її письменницькій теці з’являється низка психологічних ескізів – *Душа, Засуд, Під кінець життя*, символістських творів – *Омен, Блудний метеор, Очі*, психограм – *Відцвітає, Руки*, збірка фолькмодерних казок.

Про власний творчий європоцентризм із конкретними літературними еталонами заявляла й сама письменниця. “Нові течії так сильно мене захопили”, – зізнавалася вона Іванові Франкові (лист від 1898 р.), виправдовуючись за абсолютну нову мистецьку техніку – примітивізм форми й сюжетобудови в новелі *Душа* та не приховуючи від літературного ментора європейських інспірацій. “Вертати в формі до примітивізму є цілею нової школи, в котрій домінує Метерлінк” [3, Фонд 3, № 1626, арк. 447]. Естетичним впливом літературної школи європейських модерністів зумовлювала Кобринська мотиви й стилеві новації своїх фрагментар-

них творів (“кусників”), коментуючи їх у листі до Бориса Грінченка (1901): автобіографічна новела *Лишилося* (не була надрукована) написана за досвідом Гамсуна: “Кнут Гамсун незрівняний у таких описах” [18, 127], а новела *Очі* – це художньо експлікована версія “наукового спиритизму” Августа Стріндберга, заснована на “силі вражін в відродженню” [18, 127]. Європейським контекстом пояснювала письменниця інтертекстуальне поле ключового філософського символу у творі *Du bist die Ruh*: “*Die Ruh* у моїй новелі – то одна з сил всесвіта, як творчість (т. є. Русалка у Гавптмана, Любов у Пшибишевського, смуток і любов у Метерлінка), то абсолют, а не сентиментальний настрій старої романтики” [21]. З-поміж інших літературних авторитетів Європи для Кобринської був і Станіслав Пшибишевський, під впливом якого був написаний її *Блудний метеор* (лист до Павлика від 16 лютого 1900 р.) [20, арк. 127–128]. А з приводу естетико-стильового осмислення творчості Генріха Ібсена, Кобринська зауважувала особливі лінгвоментальні ознаки для ословлення ібсенівських художніх ідей, які необхідно виробляти у власній мові, аби інкорпорувати подібні мотиви в українську літературу: “Ібзен дуже тонкий до розуміння, в его мові повно містицизму – символики, а наша мова до таких річей не надаєся, вона собі надто еще проста” (Лист Н. Кобринської до М. Павлика від 16 лютого 1900 р.) [20, арк.134].

Коли 1904 року в Чернівцях вийшла збірка Н. Кобринської *Казки*, то дискутуючи з М. Павликом з приводу їхнього новаторства, вона порадила йому, щоб зрозуміти новочасний контекст цих творів, освоїти сучасну

європейську лектуру, а саме: *Зачароване коло* Луціяна Риделя, *Весілля* Станіслава Виспянського, *Затоплений дзвін* Герхарта Гауптмана, *Сім легенд* Готтфріда Келлера [20, арк. 147], по суті, стверджуючи цим інтертекстуальність та європейський контекст своїх казок.

На початку 1900-х років модерністською творчістю Н. Кобринської зацікавлюються й інші письменники, які, ідентифікуючи її з новітньою літературою, запрошують авторку до співучасті у новочасних альманахах. Так Наталія Кобринська відгукнулася на заклик Миколи Вороного взяти літературну участь у русько-українському альманасі, “який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямків в сучасних літературах європейських” [28, 14]. В альманасі *З-над хмар і долин* (Одеса, 1903) письменниця надрукувала два твори – *Руки і Відцвітає*, – вперше зарепрезентувавши власний ґенологічний вид – “психограми”. Запрошено Кобринську й до альманаху *З потоку життя* (Харків, 1905), що його зініціювали М. Коцюбинський та М. Чернявський з метою європеїзувати українську літературу і задовільнити інтелектуальні потреби європейськи зорієнтованого сучасного читача.

Однією з форм інтеграції єврокультурного досвіду в сферу українського письменства стала для Кобринської практика *перекладацтва*, яка ще більше виявляє стійкий інтерес письменниці до європейства. Н. Кобринська сама перекладає та ініціює переклади у започаткованому власному проєкті “Жіноча бібліотека”, представленій трьома книгами під назвою *Наша доля*, (Стрий 1893,

Львів 1895, 1896), де серед іншого містились популяризаторські огляди-переклади з європейських літератур, що мали на меті впливати на інтелектуальний розвиток галицького жіноцтва. Анонсує змістовий комплекс цих збірників у листі до Б. Грінченка (6 лютого 1894 р.), Н. Кобринська повідомляла, що художньо-публіцистичний матеріал у них “буде переплітатись переводами зі значніших європейських авторів, з котрими нашому жіноцтву належало би заізнатись” [18, 124]. Адже європейськість у духовому континуумі Кобринської виступала передусім синонімом інтелектуалізації та культурної самоідентичності. Тому перекладацька частина у книгах “Нашої долі”, а також окремо видані переклади у серії “Жіноча бібліотека” – це амбітна ідея редакторки наблизити Європу до українського реципієнта, розширити його інтелектуальний горизонт загальновідомими європейськими брэндами з філософії та літератури.

1911 року Кобринська надрукувала й власний переклад з французької оповідання П'єра Люті (справжнє ім'я – Люї Марі-Жульєн Віо) *Жура старого кайданяра* [22]. Зацікавлення Кобринської перекладацтвом переросло в започаткований 1912 року видавничий проєкт “Жіноча бібліотека”, у якому Наталія Кобринська у співредакторстві з Костянтиною Малицькою задумала “вивести галерею могучих жіночих креацій, які європейська література видавала і видає так мужеського, як і жіночого пера, [...] жінок, що виступають в цілій своїй могучості понад рівень загалу жіноцтва і дають наглядний доказ, куди дух жінки стремить і до

яких вершин знести ся годен” [7, 72]. Перші два випуски цієї перекладної серії – повість Кароліни Светли (псевдонім Іоанни Ротт) *З наших боїв і змагань* у перекладі Ольги Дучимінської (Львів, 1912) та перекладена з французької драма Моріса Метерлінка *Синьобородий і Аріяна або даремний визвіл* (Львів, 1913) – були споряджені ґрунтовними передмовами Наталії Кобринської. Ці передмови високо відзначив просвітницький часопис “Учитель”: “П[ані] Кобринська доросла до свого діла. З кожної її стрічки так і б’є висока інтелігенція, широка освіта, одним словом правдива європейська культура і знаменита письменницька ерудиція” [7, 70]. У наступному, третьому, випуску “Жіночої бібліотеки” було анонсовано твір Кіллянда *Сніг* у перекладі Малицької, у дальшій перспективі мали з’явитися й переклади Б’єрнсона, Ібсена та інших європейських письменників, але реалізації цих задумів завадила війна.

Художня практика Н. Кобринської в стилі Модернізму на початку 1900-х років синхронізувалась з теоретико-літературною експлікацією його естетичних засад у низці рецензій та критичних статей, цікавих своїми теоретизуваннями та спостереженнями за реалізацією нових стильових напрямів та світоглядних ідей у творчості зарубіжних письменників-новаторів і філософів: *Про «Нору» Ібсена* [15], *Август Стріндберг* [10], *Ніцшеянські мотиви* [13]. Ці праці були не лише особливою формою естетичної рецепції та способом рефлексування європейської літератури, а також інтенцією європеїзувати українську літературу, вивести її з культурної маргінальності.

Світоглядні основи європеїзму як стилю життя та способу мислення для Кобринської значною мірою ферментовані її усвідомленням власної національної ідентичності. Вона належить до тієї когорти українських мистців та духовних мисленників, “здатних прогресивні європейські цінності поширювати на рідних теренах” [17, 22] Саме висока національна свідомість письменниці дає підстави виразно означити її українську європейськість, активну позицію у генеруванні європейських ідей в українську культуру й головну її роль як діяльного українського, духово-інтелектуального євроінтегратора.

Bibliography and Notes

1. Богачевська-Хом’як Марта, *Білим по білому: жінки в громадському житті України, 1884 – 1939*, Київ: Либідь 1995, 422 с.
2. Величко Ірина, *Взаємини Наталії Кобринської з чехами*, “Літературні вісти”, Львів 1928, № 10–15.
3. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України. У тексті вказуємо фонд та одиницю зберігання.
4. Грушевський Михайло, *Наталія Кобринська*, “Літературно-науковий вістник” 1900, Том 9, Книга 1, с. 1-24.
5. Гундорова Тамара, *Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму*, [у:] *Європейська меланхолія: Дискурс українського окциденталізму*, Київ 2008, с. 5-44.
6. Дучимінська Ольга, *Наталія Кобринська як феміністка*, Коломия 1934, 35 с.
7. *Жіноча бібліотека*, [у:] Метерлінк Моріс, *Синьобородий і Аріяна або даремний визвіл. Драма в трьох діях / Переклад з французької*, Львів 1913, с. 67-71.

8. Книш Ірена, *Смолоскип у темряві. Наталія Кобринська й український жіночий рух*, Вінніпег 1957, 302 с.

9. Кобринська Наталія, *Відповідь на критику жіночого альманаху в "Зорі"*, [у:] Еadem, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1980, с. 286-296.

10. Кобринська Наталія, *Август Стріндберг*, "Літературно-науковий вістник" 1901, Том 14, Кн. 6, с. 134-156.

11. Кобринська Наталія, *Автобіографія*, [у:] Еadem, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1980, с. 315-323.

12. Кобринська Наталія, *Не ходи, Грицю, на вечерниці (Драма Старицького і народна пісня)*, [у:] Еadem, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1980, с. 384-387.

13. Кобринська Наталія, *Ніцшеянські мотиви*, "Діло" 1907, № 127, 20 червня, с. 1-2; № 128, 21 червня, с. 1-2.

14. Кобринська Наталія, [Промова на ювілей М. Драгоманова], "Народ" 1895, № 1-2, с. 27.

15. Кобринська Наталія, *Про «Нору» Ібсена*, "Діло" 1900, № 141, 23 червня/6 липня, с. 1-2; № 142, 26 червня/9 липня, с. 1-2; № 144, 28 червня/11 липня, с. 1-2.

16. Кобринська Наталія, *Спомини з прогулки з Праги*, "Зоря" 1891, Ч. 22, с. 438-439, Ч. 23, с. 455-456; Ч. 24, с. 477-478.

17. Кочерга С., *Європеїзм Лесі Українки як світоглядна константа*, "Гуманітарні науки", 2004, № 1, с. 16-28.

18. Кріль Катерина, *Листування Н. Кобринської з І. Нечуєм-Левицьким та Б. Грінченком*, "Українське літературознавство" 1970, Випуск 10, с. 120-128.

19. *Листи Н. Кобринської до Михайла Коцюбинського*, [у:] *Листи до Михайла Коцюбинського*, Чернігів 2002, Том III, с. 36-46.

20. *Листи Наталії Кобринської до Михайла Павлика*, [у:] *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 663, Оп. 1, Од. зб. 219. У тексті зазначаємо номер аркуша.

21. Лімницький М., *Н. Кобринська в останніх роках життя*, "Новий час" 1934, Ч. 142, 28 червня.

22. Люті П'єр, *Жура старого кайданяра* / Переклад Н. Кобринської, [у:] *Люстрований календар товариства «Прогресивіта» на звичайний рік 1911*, Львів 1911, с. 43-44.

23. Мовчан Раїса, *«Європа і ми»: колізії та особливості українського окциденталізму 1920-х років*, "Слово і час", 2009, № 1, с. 3-16.

24. Погребенник Федір, *Три фотопортрети Наталії Кобринської*, "Слово і час" 1996, № 5-6, с. 31-32.

25. *Подорож русинів до Праги*, "Діло", 1891, № 153, 10/22 липня.

26. Попович-Боярська Кліментина, *Спомин із кращих днів*, "Жіноча доля" 1931, Ч. 4, 25 січня.

27. Трильовський Кирило, *Наталія Кобринська і її найближчі (З моїх споминів з половини 80-років минулого століття)*, "Жінка" 1937, Ч. 11-12, с. 2-3.

28. *Український альманах*, "Літературно-науковий вістник" 1901, Том 16, с. 14.

29. Франко Іван, *З остатніх десятиліть XIX віку*, [у:] Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Том 41, Київ: Наукова думка, 1984, с. 471-529.

30. Франко Іван, *Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних європейських літературах*, [у:] Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Том 31, Київ: Наукова думка 1981, с. 33-44.

31. Франко Іван, *Українська література*, [у:] Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Том 33, Київ: Наукова думка 1982, с. 142-143.

32. Франко Іван, *Ukraina irredenta*, [у:] Франко Іван, *Додаткові томи до Зібрання творів: У 50 томах*, Том 53, Київ: Наукова думка 2008, с. 539-557.

33. Янів Володимир, *Психологічні основи окциденталізму*, Мюнхен 1996, 204 с.

Yaroslav Nahorny

**GENRE AND STYLE SPECIFICITY
OF PAVLO BOHATSKYI'S WORKS**

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

Ярослав Нагорний

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ
ПАВЛА БОГАЦЬКОГО**

Abstract: Genre and style peculiarities, function of lyrical element and its manifestation in the structure of prose writing of the writer Pavlo Bohatskyi (1883 – 1962) have been studied in the article. He entered Ukrainian literature at the beginning of the 20th century on the edge of epochs change. P. Bohatskyi chose the way of renovation of Ukrainian literary process, which was reflected in his works. Genre and style aspects of prose writing “light up” peculiarities of creative individuality of this writer.

Keywords: genre, style, prose, composition and plot markers, artistic dominant

Ґрунтовне осмислення розвитку літературознавчої думки (загальноестетичного, історичного та літературно-критичного її аспектів) дозволить збагнути жанрово-стильову своєрідність творчості українського прозаїка Павла Богацького (1883 – 1962). Спадщина письменника (літературознавча і художня) дає для цього багатий матеріал. Доцільністю, науковим пріоритетом дослідження є охоплення “білих плям” і його “забутого імени” в українському літературному процесі ХХ ст. Про цього письменника маємо всього-навсього кілька публікацій енциклопедичного характеру (Віра Просалова, Мар’яна Комариця, Віталій Мацько) і журнального та газетного матеріалу Федора Погре-

бенника, але й вони жодним чином не торкаються заявленої проблеми. Відтак ствердно можна сказати, що у сучасному літературознавстві творчість П. Богацького обійдена увагою дослідників.

Літературознавчі категорії жанру і стилю є важливим поняттям, що вбирає в себе і загальні закономірності, й окремі здобутки письменників. Означені категорії здавна використовують для осмислення тенденцій літературного процесу, з’ясування національної специфіки літератури, творчої індивідуальності художника слова. І хоча вивчення літературознавчих категорій уже давно має довгу історію, а все ж залишається ще чимало нез’ясованих окремих питань, які зумовлюють

подальший розгляд, як, й, утім, трактування понять «жанр» і «стиль», їхньої взаємодії в структурі художнього тексту. До такої проблеми зверталися М. Бахтін, Н. Бернадська, М. Гіршман, В. Жірмунський, Б. Іванюк, Д. Ліхачов, Д. Наливайко, Л. Новиченко, В. Пахаренко, Г. Поспелов, П. Сакулін, О. Соколов, А. Ткаченко. Про взаємопов'язаність жанрової та стильової структури окремі дослідники стверджують, що «в періоди, коли домінують нормативні художні принципи, стильова й жанрова структури тісно зрощені. Вони разом виступають утіленням і вираженням єдиного художнього канону» [5, 24].

Отже, літературні зразки є пропорційним поєднанням жанру і стилю, однак стиль, на відміну від жанру, «характеризує мобільні, рухливі якості літератури: стиль – передовсім індивідуальність, своєрідність, тоді як жанр пов'язаний з канонічними, стійкими властивостями твору» [5, 8]. А ось М. Гіршман взаємозв'язок означених понять пояснює так: «Жанр визначає об'єктивно існуючу традицію [...], конкретизує досвід попереднього історичного розвитку – «пам'ять мистецтва». Стиль [...] перетворює закономірну організованість тексту в органічне вираження цілісної індивідуальності людини-творця» [3, 108]. В. Лесин в довіднику *Літературознавчі терміни* визначав жанр як «історично усталену класифікацію літературних творів за їх формою, обсягом та іншими ознаками» [6, 115], а далі дешифрує й оті «інші ознаки», які передовсім впливають на змістовність твору й несуть те, чим їх наповнить автор, себто роз-

кривають стиль останнього. Тоді як дослідник Г. Поспелов вказує на розрізнення жанрового змісту творів, на відмінності в їх формі, а отже, відкриває можливості для виокремлення у стилі [7, 306]. І лише М. Бахтін звертає особливу увагу на жанр в ракурсі мовної діяльності автора, мовного простору, резюмуючи про те, що «стиль уходить як елемент у жанрову єдність висловлювання» [1, 239]. Однак дослідження Р. Веллека та О. Воррена свідчить про те, що М. Бахтін не відкрив нічого нового, а наче перефразував їх ідеї, бо вони раніше від нього заакцентували на тому, що «літературними жанрами можна вважати встановлені правила, які одночасно визначають і визначаються манерою мистця» [9, 242] – іншими словами, визначаються мовним стилем автора, тому при аналізі художнього тексту враховуємо синтез жанру й стилю.

Аналізуючи творчість П. Богацького, передовсім звертаємо увагу на ідіостиль письменника, «манеру мистця». Цей прийом уможливорює повніше розкриття жанрового новаторства, проведення своєрідного морфологічного аналізу стилю (тематика, стильові константи та доміанти, ейдологія, композиція, мова) та сприяє визначенню особливостей жанрової системи за формозмістовими критеріями: проблематика, тенденція, тематика, патос, конфлікт, тощо, які певним чином збігаються. Ейдеологія, як система образів персонажів художнього твору, схоплена в кореляції з його головними мотивами й творчим задумом письменника, може свідчити про те, як прозаїк ставиться до ключових проблем його епохи та

про те, які культурні моделі, коди актуалізуються в його прозотексті.

У дихотомії «світ» та «люди-на» Павло Богацький виражає сутність єдності розбіжностей між цими двома концепціями і когерує (взаємопов'язує) їх з антропологічним розумінням. Дієгезис – тип зображення дійсності у творах – та способи його наративу співіснують органічно з минулим і діяльно когерентні з сучасним. Часова площина «вчора» та «сьогодні», «колись» та «тепер» виразно репрезентує складні суспільні й моральні виклики сучасності, тобто революційної доби початку ХХ віку (твори *Чесний робітник*, *Рожеві квіти*), в якій довелося творити письменників.

Стильове розмаїття української літератури початку ХХ століття позначилося на творчості П. Богацького, особливо на жанровому оновленні (оповідання, новелістика, поезія у прозі, розмаїті етюди, новелети). При цьому прозаїк прагнув знайти однострумковий по духу, з ідентичним світобаченням, естетичними вподобаннями. Ідіостиль письменника як самодостатнє явище переходить в стильову течію, ґрунтуючись на «філософії життя», вишуканому естетизмі, «аристократизмові духу», тому й не дивно, що письменник апелював до «аристократів», літературних авторитетів – це О. Кобилянська, В. Винниченко, Микола Євшан, Б. Лепкий, О. Неприцький-Грановський та інші.

Новаторство жанру П. Богацького уже заявлено в підзаголовку до збірки *Камелії* (складається з шістнадцяти новел, етюдів та оповідань), визначивши твори як «психологічні арабески». Номінативний підзаго-

ловок вказує на італійський термін *arabesco*, що в перекладі – *арабський*. Саме так в європейській культурі називали складний східний (середньовічний) орнамент, який складався з геометричних й рослинних елементів. «Арабески» творів «малого» формату П. Богацького вказують на новизну стилю його письма, що відсорбовує і вбирає різні переплетіння сюжетних ходів, наче в калейдоскопі. Оповідання й новели за сюжетом наче не розкривають особливої архіважливої події, вони висунуті на другий план, а насправді ж події впливають на внутрішній стан літературного персонажа, який у повсякденному житті шукає силу волі, щоб побороти буденщину й знайти у ній єдино правильний шлях до омріяного щастя.

Оскільки автор до іменника «арабески» додав й прикметник «психологічні», то, відповідно, виходимо на простір актуальності й повноти новаторства характерології, що виражається у моделюванні своєрідної психіки літературних героїв, або зіставлення різниці цілості однієї психіки від іншої, що психологи називають характерологією. Дослідження малої прози Павла Богацького у ракурсі новаторства характерології співвідносимо до дуалістичного аспекту «внутрішнього» та «зовнішнього». Такий підхід дозволяє різнобічно розкрити не лише динаміку внутрішнього світу персонажів, а й іноді складну структуру характеру письменника, який береться за розкриття тієї чи іншої теми (переважно близької для нього).

Поетику дихотомії «внутрішнього-зовнішнього» в характероло-

гії творчого процесу П. Богацького київської доби можна аналізувати з тріадних позицій, що оприявлено в художній системі письменника: 1) зовнішній вигляд персонажів в комунікаційному процесі (портретна характеристика, жести, міміка, інші паралінгвістичні засоби спілкування); 2) просторово-побутове оточення літературних героїв (опис довкілля, будинку, саду, вулиці пейзажно-графічні лінії); 3) середовище, що оточує персонажів, світобудова, макросвіт (макрокосм), тобто уся природа, універсум зовнішній – у відношенні до людини – світ. Відтак спостереження над художніми творами прозаїка вказують на те, що зовнішній світ персонажів імплікує їхній «внутрішній», а саме:

1) опис зовнішнього вигляду богацьківських персонажів (портретна характеристика, жестикуляція тощо) є вагомим для сприйняття їхнього внутрішнього світу. Прозаїк заакцентовує на людських характеристиках, психіці літературних героїв, на природних зовнішніх проявах, котрі знаходять своє вираження в своєрідній тілесній поведінці;

2) світ, що оточує персонажів – макросвіт (світобудова, довкілля, суспільство) в новелах Богацького атрибутує розкриття художнього характеру. Зовнішній світ для літературних героїв є не просто середовищем, але й важливим чинником пізнання самого себе у ньому і роду людського, заглиблення й декодування таїни буття, сенсу існування в ньому;

3) просторово-часові параметри, побутове оточення є найпершою істиною-апріорі людини. Остання в означених параметрах убачає ту

природну базу, основу, фундамент, що сприяє їй відбутися у цьому світі, задля чого вона прийшла у світ. Мікросвіт людини закладено у її сенсі життя, а отже, саме в ньому перебуває субстанційний «ключ» людського буття, код до розкриття проблеми вербалізації внутрішнього стану особистості.

Означені позиції сприяють виявленню змістових контекстів зображення взаємовідносин дихотомії «людина – світ». Парадигма «внутрішнього-зовнішнього» в характерології творчого процесу П. Богацького вказує як на новаторський підхід зображення ним літературних персонажів, так і на розкриття в концептуальному вимірові цілісної картини щодо характерології самого письменника.

Скажімо, «діялектика душі» виразно постає в новелах *Рожеві квіти*, *Камелії*, *Не доскочив*, оповіданні *Чесний робітник* – у них визначається й своєрідна «діялектика душі» прозаїка, для якого найважливіше вловити скороминущу мить в морально-психологічному стані літературного героя: «Тихо ходила по стежці. Думки роїлись у голові, і споминала вона першу свою зустріч з Андрієм, перший поцілунок та прощання з рожевою квіточкою. Насолода споминів легкою, прозорою хмаркою огорнула їй серце і, здавалось, оживає воно, воскресає після довгого сну сірої буденщини, мов прекрасна квіточка під краплями теплого дощучука од денної спеки. І чула вона, що зникла в грудях та вага, та байдужість до життя, яка запала туди і залягла товстим шаром... Молодшою, жвавішою здавалась сама собі і приємно було... «Вірву ж я, як тоді, рожеву квіточ-

ку, і прийду до нього... і спам'ятає він наше кохання, і ... оновить його...» [2, 130]. Сюжет новели *Рожеві квіти*, здавалося б, традиційний, головна ідея – нещасливе кохання. Марія вийшла заміж за нелюба, відмовивши синові священика, революціонеру – Андрієві. І коли вона побралася з лікарем, її почуття до хлопця не згасали, а навпаки – міцніли. Довідавшись від чоловіка, що Андрій Собченко із сусіднього села смертельно поранений, приїхала, доглядала до смерти. В труну поклала рожеві квіти, що покійний їй постійно дарував. Квіти – символ безмежного кохання, бо «і на могилі цвіли рожеві квіти, все навкруги жило» [2, 132].

Автор розумів, що врешті-решт оця «мить» могла б бути просто відсутньою, але тоді він не зміг би «заглибитись» у внутрішній світ свого персонажа, тому саме для розкриття морально-психологічного процесу вдається до зображення «напруженої» ситуації в його поведінці. Таким чином, П. Богацькому притаманна форма психологічного аналізу. В його малій прозі людина і зовнішній світ наче єдині, виступають в нероздільній формі й, водночас, є суперечливим єднанням, оскільки людина хоче змінити світ до свого сформованого світогляду, своїх потреб. Але світ вічний, світ не знає, що він світ, він є предметом для того, хто його вивчає. Тому людина передусім мусить вдосконалювати себе, аби світ подобришав. Новелу *Рожеві квіти* присвячено дослідженню внутрішнього світу “звичайної людини”, переказуванню тонких відтінків життя її свідомості, протиставленню насиченості цього життя убогій зовнішній реальності. Центральний

образ новели – квітка – поступово стає багатомірним символом.

Прозаїк вивчає душу людини ніби під мікроскопом, заглиблюється у внутрішній світ зі своєї концептуальної світоглядної сформованості. Екзистенційне, внутрішнє життя персонажів не лише проявляється в монологах, діалогах, діях, вчинках, розмислах, а й у присутності автора, який моделює психічне життя своїх героїв, ніби заглиблюючись у їхню підсвідомість, психологічні процеси з тим, аби об'ємніше розкрити художній образ: «Гарячі сльози бурлили і клекотали в грудях, ревли і шуміли, мов далекий водоспад напровесні, а прорвать не могли дужої, міцної греблі своєї і лютилися, і кипіли, мов у велетенському казані на пекельному огні. Нелюдська образа перетворила море сліз у хмару гарячої пори, а племінь лютости із вибухом потік у нічній темряві, в глухій тиші гірка правда сумного досвіду» [2, 19]. Втім, звертаючись у символістському ключі до природи, автор підсилює внутрішній світ персонажа імпресіоністичним малюнком, імпресіоністичним нюансуванням.

Для осмислення новелістичної поетики творів Богацького важливим компонентом є концепт заголовка. Останній для «горизонту очікування» реципієнта певної сюжетної лінії чи реальної картини буття може бути суголосним (*Чесний робітник*) чи суперечливим оповіді (*Рожеві квіти*). Скажімо, рожевий колір хоч і символізує почуття, доброту відкритість, проте автор, мабуть не знав, що такий колір має й негативний відтінок – вказує на легковажність, незрілість особистості, яка віддає перевагу «літати»

в хмарах й ухилитися від проблем. Рожевий колір характеризує людину егоїстичну, яка потурає власним бажанням – на шкоду інтересам інших людей. А в новелі *Рожеві квіти* П. Богацького йдеться про нещасливе кохання, про смерть юнака. Тому назва новели певною мірою суперечить оповіді.

Заголовок є вступною фразою тексту, водночас – важливим елементом інформаційного повідомлення. Однак центральне його призначення – спонукальне; його призначення – привернути увагу читачів, щоб спонукати їх до прочитання основного тексту. Тому для кожного письменника, як і, утім, для П. Богацького, заголовок є репрезентантом творчості. Скажімо, одну із символічних новел автор позначив езотерично-знаковою, емотивною, «згорнутою» назвою у вигляді розділових знаків ?!.. Отже, вдало підібраний заголовок – це свідчення глибокого креативного, оригінального, нестандартного мислення прозаїка. Автор усвідомлював, що заголовна конструкція сприймається як мінімальна модель змісту контексту й основний регулятор розподілу смислових акцентів; означена конструкція є своєрідним результатом вторинного, перекодування. Адже назва твору відноситься до тих композиційних елементів, що привертають підвищену увагу при першому знайомстві з текстом.

Поетика заголовку творів репрезентує естетику П. Богацького, своєрідність ним бачення світу, світовідчуття, творчу інтенцію, активність свідомості. Прикладом жанрових, композиційно-сюжетних “маркерів” художнього твору можуть слу-

гувати назви біографічних творів *Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка), З пережитого, На горбах Поділля, Мій дім, мій край... моє життя: Хроніка родини Богацьких, Архіви*. Перша назва твору з уточненням свідчить про те, що мова йтиме про особисті почуття Т. Шевченка, у трьох інших ітиметься про розкриття автобіографічних концептів автора. А ось остання назва П. Богацького свідчить про «згорнутість» заголовку, читач сам мусить домислити таку назву. Адже латинська назва вказує на місце, де зберігаються документи, існують державні і приватні архіви. Тому слушною є думка професора Олени Кагановської про те, що в “згорнутості” заголовку вбачається неодмінна умова подальшого “розгортання” тексту [4, 108]. Заголовок повідомляє у сконцентрованому вигляді інформацію про зміст. Номінатема-заголовок слугує сигналом концептуальної інформації тексту [4, 107]. Лише ознайомившись із книжкою, її змістовим наповненням, читач переконається, що мова йде про письменницький архів, матеріали якого становлять своєрідні літературні архіви за жанрово-стильовим наповненням.

Доречно вказати на те, що саме назва твору є своєрідним маркером жанрових особливостей художнього твору. Скажімо, спогади *З пережитого* П. Богацького є жанротвірною ознакою біографічної мемуаристики – розповідь автора, який багато бачив, до якого прийшло визнання – і про що йтиме мова у творі, закладено в самому заголовкові. А ось імпліцитний (схований, згорну-

тий) заголовок – назва книжки *Архіви* П. Богацького – все ж таки несе в собі філософське узагальнення, яке можна проінтерпретувати по-різному, та головне при цьому залишається на основній лінії її наративу – плинність, онтологічна й аксіологічна матриця, мінливість життєвих ситуацій, їхня контрастність, – в усякому разі значення заголовку модифікується, трансформується під впливом зв'язного ситуативного поля з тематичним. Якщо читачеві вдається дешифрувати назву відповідно до тематичного поля, в такому разі йому вдасться перекодувати чи збагнути своєрідний творчий задум, правильно витлумачити авторську модель.

Новели й оповідання прозаїка відкривають реципієнтові внутрішній світ героїв, їхній характер; вони стають художньою домінантою в тексті, значно розширюють асоціативні вияви. Наприклад, Павло Богацький за допомогою сонорності розкриває найтонші порухи людської душі, перебіг емоційних станів, почуттів персонажа, його настрою (скажімо, гарячі сльози літературного героя «бурлили і клекотали в грудях, ревли і шуміли»). Ідейно-естетичні пошуки П. Богацького в контексті епохи зародження українського Модернізму розглядаємо під оглядом літературно-художніх обставин початку ХХ століття, які стали визначальними у формуванні індивідуальної стильової манери письменника. Прозаїк започаткував свою літературну діяльність, працюючи в журналі *Українська хата* (1909 – 1914), де опублікував низку новел, оповідань, етюдів, що увійшли до збірки *Камелії* (1918).

Отже, аналізуючи тематично-образну спрямованість художніх текстів П. Богацького, студіюючи жанрову природу його творів, виявляємо поетико-стилістичні особливості малої прози. Для цього від питання «про що» (зміст) логічно переходимо до питання «як» (форма), утверджуючи формозмістову домінанту творчості досліджуваного письменника – синтез ліричності й новелістичності. Відтак оповідання, новелети, новели автора засвідчують перехід від реалістично-позитивістських принципів змалювання дійсності до власне модерністських, символістсько-неоромантичних, імпресіоністських тенденцій. Про це свідчить і М. Сріблянський (Микита Шаповал) у передмові до книжки *Камелії*. У літературно-критичному етюді під назвою *Огнепоклонники* (М. Сріблянський називає П. Богацького огнепоклонником українського відродження й революції) він зазначає, що твори новеліста справляють велике враження «і от це враження і викликаний ним рух в душі автора чи його літературного *alter ego* являються основною літературною тканиною, пливуть рікою лірики з душі художника. Він не описує її спокійно і детально, а навпаки: природа по-людському гаряче, інтенсивно переживає всі людські переживання, сплітається своїм «духовим» єством із душею автора» [8, 4]. Властиво, Сріблянському йдеться про те, що прозаїк вдається до символістського зображення внутрішнього світу персонажа, природа підсилює імпресіоністичне нюансування літературного героя, його внутрішнє життя.

І проілюстрована цитата, й проаналізована проза малої форми свідчить про те, що Павло Богацький у перші два десятиліття минулого віку художньо працював у річищі переосмислення традицій народництва, однак таке переосмислення позбавлено ознак іронії, пародійності. Відтак виходимо на простір особливого жанрово-стильового маркера творчості П. Богацького, а саме: інтелектуально-сецесійної прози, при цьому можна спостерегти, що її автор спирався на кращі зразки європейського Модернізму. Модерністичне прозописьмо письменника творчо переосмислене й зреалізоване в суто українському національному контексті й потребує більш ширшого наукового тлумачення, бо, на жаль, у межах однієї статті неможливо охопити увесь масив прози цього письменника.

Bibliography and Notes

1. Бахтин Михаил, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1986, 445 с.
2. Богацький Павло, *Камелії [психологічні арабески]*, Київ 1919, 162 с.
3. Гиршман Михаил, *Литературное произведение: теория и практика анализа*, Москва 1991, 160 с.
4. Кагановська Олена, *Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя)*, Київ 2002, 292 с.
5. Лейдерман Наум, *Стиль літературного произведения (Теория. Практикум)*, Екатеринбург 2004, 184 с.
6. Лесин Василь, *Літературознавчі терміни*, Київ 1985, 250 с.
7. Поспелов Геннадий, *Проблемы литературного стиля*, Москва: Издательство Московского государственного университета 1970, 330 с.
8. Сріблянський Микита, *Огнепоклонники*, [у:] Богацький Павло, *Камелії [психологічні арабески]*, Київ 1919.
9. Уэллек Рене, Уорен Роберт, *Теория литературы*, Москва: Прогресс 1978, 325 с.



Iryna Dmytriv

THE GOSPEL ABOUT SAMARITAN IN THE ARTISTIC INTERPRETATION OF BOHDAN IHOR ANTONYCH

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Ірина Дмитрів

ЄВАНГЕЛІЄ ПРО САМАРЯНКУ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА

Abstract: There is a consideration of the peculiarities of Bohdan Ihor Antonych Christian outlook in this article. The poetry *Samaryanka bilya krynytsi* (*Samaritan Woman at the Well*) shows the skill of artist to interpret profoundly and originally biblical text, to apply it to the specificity of the Ukrainian people's religious believes. Extensive biblical and literary context is used when analyzing above-mentioned poetry.

Keywords: Bohdan Ihor Antonych, the Bible, image, poetics, symbol

Модель рецепції Святого Письма у творчості Богдана Ігоря Антонича характеризується новим осмисленням біблійної тематики, проблематики та образности, вирізняється самобутністю на тлі української літератури. У збірках *Велика гармонія* та *Книга Лева* сконцентровано чи не найбільше християнських мотивів, образів, символів, які неодноразово потрапляли до уваги літературознавців, зокрема Миколи Ільницького, Віри Сулими, Святослава Гординського, Ірини Бетко, Елеонори Соловей, Ганни Токмань тощо.

Завдання нашого дослідження полягає у тому, щоб проінтерпретувати поезію Богдана Ігоря Антонича *Самаритянка біля криниці* з позицій біблійного богослов'я, виявити у творі особливості авторської рецеп-

ції біблійного тексту. При аналізі послуговуватимемося коментарями на Євангеліє Івана Золотоустого, Теофілякта Болгарського, Євтимія Зігбена, Александра Лопухіна, Йосифа Рацінгера (Бенедикта XVI).

У поезії Богдана Ігоря Антонича *Самаритянка біля криниці* переосмислюється епізод з Євангелія від Івана: "Надходить же жінка з Самарії води взяти. Ісус до неї каже: "Дай мені напитися" [...] Каже до Нього жінка самарянка: "Юдей еси, а прошиш напитися в мене, жінки самарянки?" [...] Ісус у відповідь сказав до неї: "Якби ти знала про дар Божий і Хто той, що каже тобі: "Дай мені напитися", – попросила б сама в нього, а Він дав би тобі води живої [...] Кожен, хто оту воду п'є, знов захоче пити. Той же, хто нап'ється води, якої

дам йому Я, не матиме спраги повіки. Вода бо, що дам Я йому, стане в ньому джерелом такої води, яка струмує в життя вічне” (Івана, 4 : 7-14). Богослови стверджують, що це настільки багатий уривок на символіку, на богословські роздуми, катехитичні повчання, життєві застосування, що можна написати сотні сторінок і ще всього не сказати [7].

Перш ніж вдатися до аналізу Антоничевої поезії, вважаємо за необхідне подати тлумачення на Євангеліє про самарянку відомих біблеїстів. Іван Золотоустий, коментуючи Євангеліє від Івана 4 : 5-42, наголошує на тому, що між юдеями і самарянами віддавна пролягла ворожнеча, окрім того, між ними були серйозні релігійні розбіжності, оскільки останні приймали не всі книги Святого Письма, а лише П'ятикнижжя Мойсея. Самаряни, однак, намагалися зрівнятися з юдеями у благородстві походження від Авраама. Відповідно, Якова, як нащадка Авраама, називали своїм батьком. Юдеї зневажали їх, тому якщо хотіли когось образити, називали його самарянином, навіть до Христа вигукували: “Самарянин ти і біса маєш” (Ів., 8 : 48) [6].

Розповідь про самарянку в Євангелії від Івана подано з урахуванням декількох ключових деталей. По-перше, Ісус перебуває на чужині, Він, втомлений мандрівкою, спочиває біля криниці. Зауважимо, що у Старому Заповіті криниця – це часто місце доленосних зустрічей, які закінчуються шлюбом (Ісаака і Ревеки (Бут., 24), Якова і Рахилі (також Лії) (Бут., 29), Мойсея і Ціпори (Вих., 2)). По-друге, самарянка приходить набрати води в обідню пору, хоча жінки приходять по воду переважно над-

вечір. Імовірно, вона потребує усамітнення, не має бажання проводити час у товаристві подруг. Христос теж залишається сам, бо учні пішли подбати про їжу. Далі зав'язується розмова, оскільки Ісус просить жінку, щоб дала Йому напитися води. У старозаповітній традиції просити води часто означає з'ясувати ставлення особи, у якої просять цієї послуги (Слуга Авраама просив води у Ревеки, пророк Ілля з таким проханням звернувся до вдови у Сарепті). Оскільки самарянка не дає Ісусові пити, то Він сам пропонує їй живу воду (пор., Яків (Бут., 29) і Мойсей (Вих., 2) теж напоїли стада своїх майбутніх жінок). Коли самарянка погодилася прийняти живу воду, Христос пропонує покликати чоловіка, щоб і він міг стати учасником вічного життя. І саме тоді читач довідується, що жінка мала п'ятьох чоловіків і тепер живе з шостим чоловіком, з яким не перебуває у шлюбі. Саме за тих обставин, коли Христос викриває її минуле, жінка усвідомлює, що перед нею стоїть не просто юдей, не просто хтось більший від Якова, а Пророк – особа, якій відомо те, що утаєне від людського ока. Християнські екзегети доволі багато уваги у цьому уривку приділяють символіці числа п'ять і шість.

Теофілакт Болгарський зауважує, що дехто під “п'ятьма чоловіками” розумів п'ять книг Святого Письма, які приймали самаряни. Інші вважають, що жінка-самарянка є образом людської природи, яка нерозумно підкорилася п'яти чуттям, а згодом прийняла ще і фальшиві вчення, тобто шостого таємного мужа. Однак Господь милосердиться над нею і вона може очиститися

хрещенням і сльозами покаяння. Отже, ці сльози можуть бути названі криницею Якова, тобто нашого ума, який відтісняє злобу. Воду з криниці п'є і сам розум, і помисли – його діти, і скотина його – нерозумні сили душі [3].

Євтимій Зігабен каже, що самарянка позначала собою людську природу, яка отримала п'ять законів: закон, даний Адамові в раю, закон поза раєм, закон, даний Ноеві під час потопу, закон, даний Авраамові щодо обрізання, і закон про принесення в жертву Ісаака. Всі ці закони перейшли, немовби померли, і тоді вона мала закон Мойсея, проте і він не був для неї “мужем”. Можливо, вона його вповні не любила і не виконувала, а можливо тому, що він був даний не назавжди, а лише до приходу Спасителя. Таким чином, криниця Якова – це Святе Письмо, вода – пізнання його, глибина – глибина думок, черпало – вивчення Божого Слова через письмена. Христос не мав черпала, оскільки Він сам є Слово і Мудрість, тому Він передавав знання своїм учням не через писання, а як дар духовний [5].

Отже, можна зробити висновок про те, що символіка чисел виразно вказує на далеке від досконалости життя самарянки. У Святому Письмі досконалим і священним є число сім. “У семизначній серії сьомий елемент завжди є на іншому рівні у відношенні до шести попередніх елементів. Так є стосовно сьомого дня тижня, який сам Бог освятив (Бут., 2 : 1-3)” [7]. І нарешті, коли Христос повертає розмову у таке річище, коли жінка смиренно зізнається у своїх гріхах, на часі постає питання про істинне поклоніння. Як зауважують

богослови, це логічний перехід від фальшивих чоловіків до фальшивих релігій [7]. Старозаповітна традиція неодноразово пропонує унаочнення союзу між Богом та людьми через образ Нареченого (Бога) і Нареченої (улюбленого ізраїльського народу, а пізніше – Церкви). У такий спосіб Христос відкриває духовні очі жінки-самарянки як на її особисті провини, так і невірності самарян у відношенні до істинного Бога.

Іван Золотоустий зауважує, що за короткий час перебування з Христом жінці вдалося піднятися на висоту догматів, адже тепер її цікавить, як правильно поклонятися Богові [6]. Як відомо, священною для самарян вважалася гора Геразим, яку називали горою Благословень. На ній ріс священний для юдеїв дуб, стояв жертівник Авраама і Якова, лежав священний камінь Ісуса Навина. Проте як самаряни, так і юдеї відійшли від правдивого поклоніння, оскільки не ягнят і тельців потребує Бог, а смиренного і розкаяного серця. Христос відкриває правду про те, що надходить нова ера, коли Богові будуть поклонятися в “дусі та істині” (Ів., 4 : 23). А. Лопухін зазначає, що слово “дух” позначає тут протилежність до плоти й усього, що має плотський і такий, що обмежує свободу духа, характер. У юдеїв та самарян панувало уявлення, що успіх молитви залежить від зовнішніх обставин, зосібна від місця, де здійснюється богослуження. Христос у розмові із самарянкою руйнує ці стереотипи і каже, що служіння Богові буде здійснюватися “в істині”, тобто закінчиться всяке лукавство і лицемірство, які часто мали місце в юдейському та інших богослуженнях, натомість все буде

здійснюватися від щирого серця, у чистому розположенні духа, а зовнішній прояв (обряд) лише відображатиме внутрішні молитовні почування [10].

Спілкування жінки-самарянки з Христом має декілька ключових етапів: 1) зустріч; 2) очищення, покаяння, навернення; 3) просвічення; 4) свідчення, апостольство. Після того, коли самарянка усвідомила, з Ким розмовляє, вона не може жити так, як раніше. У Святому Письмі неодноразово надибуємо приклади того, як людина, яка глибоко пережила Бога, не може залишатися на своєму звичному місці, любов Бога її піднімає і спонукає до небаченої раніше активності, наприклад, апостоли після Зіслання Святого Духа відважно свідчать Христа і йдуть проповідувати Його науку “аж до краю землі” (Діяння Ап., 1 : 8). Подібно чинить самарянка, яка залишає свій глечик – образ людських обмеженостей, символ того, що пов’язувало її з життям до Христа, і йде до своїх земляків, тих, яких вона раніше уникала, від яких шукала усамітнення. Вона стає жінкою-апостолом, жінкою-благовісницею, жінкою, яка приводить в рух усе місто, однак не просто розповідає землякам про Месію, а каже: “Ідіть і подивіться” (Ів., 4 : 29). Це означає, що кожна особа повинна мати власний досвід віри, пережити Євангеліє на глибоко особистому рівні, увійти у внутрішній інтимний контакт з Богом, лише так вона може стати провідником Божої благодати та спонукою до зміцнення віри людей, а то й цілих народів. Свідчення самарянки настільки переконливі, що їй вдається привести до Христа усе місто, мешканці якого набули особистого

досвіду богопізнання: “Не за слово твоє ми вже віруємо, самі-бо ми чули й пізнали, що Він справді Спаситель світу!” (Ів., 4 : 42).

Поезія Богдана Ігоря Антонича *Самаритянка біля криниці* вражає глибиною художнього переосмислення Євангелія про самарянку. Поперше, поет відмовляється від прямої послідовності викладу подій, а вдається, так би мовити, до інверсії сюжету. Вперше читач зустрічається із самарянкою вже після її зустрічі з Христом. Вона, “опера об криничний мур – щербату ліру з пнів камінних ширяє думкою, куди пішов Неземний Чужоземець” [2, 160]. Як уже зазначалося, після глибокого пережиття Бога людина не може жити, як раніше (пор. Вих., 33 : 20 “Не можна бачити Бога і жити”). Жінка тілом опирається на криницю Якова – образ-символ Старого Заповіту, але для її духу вже відкриваються нові обрії, її серце і думки тепер зайняті Богом. Тепер ніщо з матеріального світу не заповнить її туги за Месією: «Мов струни, струмені настроєні на гаму звуків змінних / зажурно повторяють думу про нестаток цього світу» [2, 160].

Усі складові її єства – розум, емоції, воля – налаштовані на пізнання Бога: “Хто він – отой в Господню винницю трудящих слуг наємець?” [2, 160]. У цих рядках алюзійно прочитується притча про господаря, який винаймав робітників у свій виноградник упродовж дня (Мт., 20 : 1-16), але плату отримали всі однаково. Бог – господар виноградника – роздає дари на свій розсуд, чим викликає негативне ставлення з боку вражених гордістю і заздрістю перших найманців, під образами яких

проглядається юдейська верхівка, яка виключала будь-яку можливість спасіння для інших народів. Хоча від юдеїв приходить спасіння (Ів., 4 : 22), Господь обіцяє прикликати до себе інші народи. Оскільки Він дивиться не на обличчя, а на серце, смиренна душа самарянки відкрила для мешканців свого міста нагоду долучитися до спасіння, яке пропонує Христос.

Під час зустрічі з Христом самарянка пережила духовне переображення. Її минуле, як і в багатьох інших новозаповітних персонажів (митаря Матея, Закхея, Марії Магдалини), було позначене гріхом, але сила покаяння і навернення була настільки великою, що поет каже: «Схиляється на цямрину й душа її блакитна й біла / здається чиста й тиха вся, мов найтихіший квіт над квітом» [2, 160].

Далі Богдан Ігор Антонич малює майже ідилічну картину природи, яка немовби підсилює красу новонаверненої душі: «Сопілка із сопілкою, сестра з сестрою, щось несміло / розповідають, і журливо, і подзвінно, і повчально. / Алеями акордів сонце йде у сад музики дальній. / Пливе овець отара в білім молоці своєї вовни, / минає місяць квітів – звіть його трояндень! – світла повний. // Блакить і білява. Сопілок перемови. Вітровіння. / Пора поразки йде на квіття, суне час гіркого сім'я. / Новину добру сповіщає вітер з лукомор'я травам / і сірі грона попелу вже до співають в пнях шершавих. / У захист муз – блаженний гай – ізходить сонце поміж птахів / і пильно правлять обряд меду запобігливі комахи» [2, 160].

Цей фрагмент з поезії *Самаритянка біля криниці* – цілком у стилі

Антоничевого благоговіння перед красою сотвореного Божою Премудрістю світу, яке часто необ'єктивно було замарковане дослідниками у пантеїзм, а то й язичництво. Приклади з життя багатьох святих Східної та Західної Церкви свідчать, що лише людина переображена, оновлена у Святому Дусі здатна відчутти первісну красу Едемського саду, та навіть більше – відновити зруйновану гріхом гармонію між усіма Божими створіннями, у тому числі з природою. Мірча Еліаде теж слушно зауважує: «Для релігійної людини природа ніколи не є виключно “природною”: вона завжди наповнена релігійним змістом. Це легко пояснити, бо Космос – це божественне творіння: вийшовши з рук богів, Світ зберігає свою священність» [4, 61].

Богдан Ігор Антонич ніколи не ототожнює створіння з Богом, він, подібно як св. Франциск Асизький та Григорій Сковорода, лише акцентує на Божій всюдиприсутності, величі, досконалості. Свідченням цього слугуватимуть наступні рядки з аналізованої поезії: «Все ж ця краса, хоч нескладна й нехитра, серця не напоїть / водою, що по ній уже не прагнем більше. Зовсім інше! / Вода краси учить нас прагнуть вище, тонше і світліше» [2, 160].

Як у Євангелії від Івана, так і в поезії Богдана Ігоря Антонича порушується проблема духовної, а не лише фізичної спраги. Христос відволікає увагу жінки-самарянки від звичайної води й скеровує до води духовної [10]. Криниця Якова, попри те, що вода у ній приємна на смак і її запаси доволі багаті, є символом старозаповітного Закону, давнього, однак застояного, мертвого, не може

втамувати духовної спраги людини. Христова спрага біля криниці Якова також є не лише фізичною, це спрага рятувати людські душі, однією з яких стала новонавернена самарянка. Підтвердженням цього є епізод з того ж таки Євангелія, коли учні просили Христа їсти, на що Він відповів їм: “Їстиму їжу, незнану вам [...] Їжа Моя – чинити волю Того, Хто послав Мене, і справу Його довершити” (Ів., 4 : 32, 34). Таким чином, “Євангеліє від Івана наголошує на обітниці нової води і нового хліба. Вони відповідають іншому виміру життя, якого людина неодмінно прагне. Іван відрізняє життя біологічне і те всеосяжне життя, що саме є джерелом, а тому й не підпорядковане вмиранню і становленню, що позначає все створіння. Так у діялозі з самарянкою вода стає символом Духа, істинної життєвої сили, що втихомирює глибшу спрагу людини і дарує їй ціле життя, якого вона чекає, його не знаючи [8, 248].

Образ-символ води займає видатне місце у біблійній історії. Як узагальнюють богослови, вода є прелементом життя, а тому й одним з прасимволів людства. Вона зустрічається впродовж усієї історії в різних формах, отож із різним смисловим навантаженням. Це насамперед джерело, свіжа вода, що б'є з лона землі. Джерело є початком, будучи ще не скаламученим, чистим. Так джерело видається істинно творчим елементом, а також символом плідності, материнства. Другою по значущості є ріка. Великі ріки видаються просто-таки божественними дателями життя у великих країнах. Однак символіка ріки виявляє й інший бік: своєю глибиною вона втілює й не-

безпеку, тому й сходження в глибину може означати сходження у смерть, а вихід з неї – відродження. Нарешті, море, як дивна та у своїй величі чаруюча сила, але яка все ж лякає як антипод землі, життєвого простору людини [8, 246].

Вода – це символ життєдайної сили, без якої усе живе приречене на смерть. Кожен мешканець Палестини добре знав ціну води, адже сухий клімат і відсутність великих рік, необхідних для землеробства, надали воді великої цінності в культурі цього народу. З водою пов'язані численні ритуали і обряди, до того ж, подати води напитися чи омити тіло було виявом гостинності та великодушності. Залежно від того, чи був ізраїльський народ вірним Запові, Бог посилав або затримував води. Посуха для юдеїв була покаранням з неба. Тому Йосиф Рацінгер (папа Бенедикт XVI) з цього приводу зауважує: “Символіка криниці Якова пов'язана з історією спасіння Ізраїля. Патріярх Яків через криницю дарував своєму народові воду – основний елемент життя” [8, 248].

Символіка води наскрізно проходить через усі синоптичні Євангелія, але найповніше реалізується в Євангелії від Івана. Спочатку вона присутня в розповіді про перше чудо в Кані Галилейській, коли вода, призначена для юдейського очищення, була перетворена на вино (Ів., 2 : 1-11), далі – в розмові Христа з Никодимом: щоб увійти в Царство Боже, людина мусить стати новою, іншою – відродитися з води і Духа (Ів., 3 : 5). Майже безпосередньо після цього йдеться про зустріч Христа з самарянкою біля криниці Якова (Ів., 4 : 42). Символіка води

також присутня в євангельських розповідях про зцілення паралітика, який був прикований до ліжка 38 років і мріяв зануритися в купіль Витесда, щоб одужати (Ів., 5 : 1-15). Вода є одним з елементів зцілення сліпородженого, який за наказом Христа мав омитися у водах Силоаму (Ів., 9 : 1-41). Символ води глибоко присутній під час Тайної вечері, це очищувальна купіль, що чинить людей здатними сісти до столу з Богом. Таємничо і велично постає вода наприкінці страстей Христових, адже коли один з воїнів пробив Ісусові коп'єм бік, то потекла кров та вода, прообрази Святих Тайн Євхаристії і Хрещення.

Безперечно, кульмінаційним моментом у розкритті символіки води є промова Ісуса Христа на святі Кучок: "Останнього ж великого дня свята стояв Ісус і закликав на весь голос: "Коли спраглий хтось, нехай прийде до мене і п'є! Хто вірує в мене, як каже Писання, то ріки води живої потечуть з його нутра" (Ів., 7 : 37). Тлом цієї події є обряд свята, який полягав у тому, що з силоамського джерела черпали воду, щоб протягом семи днів свята у храмі приносити жертву води. Ці обряди води вказують, поперше, на джерело походження свята з природних релігій: це свято було спочатку молитовним проханням про дощ, такий потрібний у краю засушливих земель. Але потім обряд став спасенно-історичним спогадом про воду, яку дарував Бог юдеям зі скелі під час їхньої мандрівки пустелею (Чис., 1-13). Словами, які Ісус промовляє під час обряду води, Він об'являє себе Новим Мойсеєм, Він сам є Скелею, що дарує життя [8, 249-251].

Богдан Ігор Антонич у вірші *Самаритянка біля криниці* намагається збагнути призначення людини, яка причастилася живої води. Насамперед поет чітко усвідомлює: «Цей струмінь тільки пропливає нами, ми його не творим, / ми тільки посуд, ще й покірний посуд, що красу сприймає» [2, 160-161].

Для аналізу цих рядків знову необхідно повернутися до вислову Ісуса Христа: "Ріки води живої потечуть з нутра його" (Ів., 7 : 38). З чийого нутра? Йосиф Рацінгер наголошує, що на це питання від найдавніших часів є дві різні відповіді. Олександрійська традиція, заснована Оригеном, до якої, проте, долучилися й великі латинські Отці Єронім і Августин, вважає, що людина, яка вірить, сама стає джерелом, оазою, з якої струмує свіжа, питна вода, життєдайна сила творчого Духа. Поряд з нею, однак менш поширена, існує традиція Малої Азії (Юстин, Іриней, Іполит, Кипріян, Єфрем), яка каже, що слова "Його нутро" тепер стосуються Христа, Він є джерелом, новою скелею, з якої походить вода [8, 252].

Богдан Ігор Антонич у вірші про самарянку акумулює та творчо переосмислює серйозні питання духовного життя. У поетичній інтерпретації Євангелія від Івана 4 : 1-42 надibuємо надзвичайно місткий образ посуду, який супроводжується епітетом "покірний". Зрозуміло, що посуд – це людська душа, яка покликана стати вмістилищем Бога. З цього приводу апостол Павло каже: "Маємо цей скарб у глиняних посудинах, щоб було видно, що велич сили є від Бога, а не від нас" (2 Кр., 4 : 7). Як бачимо, великий акцент і в Святому Письмі, й у поезії Антонича зроблено

на смиренні, яке дало можливість самарянці пізнати Бога і свідчити про Нього. Саме розкаяна і покірنا людина може стати провідником живої води, а точніше – Божої благодати. “Хто погляне свіжим оком на історію, той може бачити цю ріку, яка тече через нас, починаючи від Голготи, від розп’ятого й Воскреслого Ісуса. Він може бачити, як там, де ця ріка пливе, земля зцілюється від отрути, як ростуть плодоносні дерева, як життя, справжнє життя тече з цього джерела любови, що себе подарувало і дарує далі. [...] Віруючий стає єдиним з Христом і бере участь в Його плідності. Особа, що вірить і живе разом з Христом, стає криницею, що дарує життя. Це також можна чудово бачити в історії: як християни є тими святими оазами, навколо яких сходять життя, навколо яких проступають обриси втраченого раю”, – пише Йосиф Рацінгер [8, 254].

Цілком очевидно, що у Святому Письмі вода – символ Святого Духа, якого біблійна та літургійна традиція називають Подателем Життя: «Царю Небесний, Тобі зеленіють дерева, / Царю Небесний, Тобі пахнуть квіти і трави, / Царю Небесний, для Тебе лунає спів птаства, / Царю Небесний, в Тобі вся звірина радіє!» [1, 32].

Євтимій Зігабен вважає, що у Євангелії про самарянку Христос назвав джерела свого вчення “водою”, оскільки воно, як вода, очищує нечистоту гріхів, гасить вогонь пристрастей і лікує безпліддя невірства, а “живою”, тому що воно вічне, оскільки життя води полягає в течії і русі [5]. Александр Лопухін продовжує думку і каже, що благодать Святого Духа не залишиться у серцях вірних

мертвим капіталом, а буде збільшуватися і перетікати у вічне життя [10]. Теофілякт Болгарський наголошує, що благодать Духа робить душу схильною до добра і такою, що прагне нових звершень [3].

Беручи до уваги богословські коментарі, варто проаналізувати, які ж ознаки Святого Духа вдається осмислити Антоничеві у поезії *Самаритянка біля криниці*. Насамперед зауважимо, що у творчості мистця Третя Особа Божа посідає вагоме місце. Автор називає Святого Духа “Голубом Святим”, “Голубом-Духом”, “Великим Женцем душ”. Він просить у Святого Духа морального вдосконалення, духовного поступу: «Великий Женче Душ, Ти серпом золотим / із мого серця сумнівів бур’ян та хопту витни, / Щоб перед оком вічності стояв, мов непохитний тин, / Я гордий та твердий, мов криця, лицар Твій блакитний» [2, 86].

Автор беззастережно віддає себе під провід Святого Духа, який є скарбницею усяких дібр, насамперед духовних: «Співай, душе моя, могутню пісню Богу, / злети на мене, Голуб-Дух, і крилами закрий, / натхненний зміст налий у мене, в форму вбогу, / нехай горить в очах захоплення вогонь святий» [2, 113].

Для Антонича як поета надхнення Святого Духа – необхідна умова творчости. Про це свідчать вірші зі збірки *Велика гармонія Ars poetica*, в яких ліричний герой зізнається, що написання віршів не є наслідком інтелектуальних потуг, а плодом містичного єднання з Творцем:

Я знаю інші вірші,
хоч не додержують вимог,
є від тамтих не гірші.
Пісні, що їх диктує Бог [2, 100].

Bibliography and Notes

У вірші *Самаритянка біля криниці* поет через образ Святого Духа, який проглядається у символі живої води, торкається важливої для кожного мистця теми – творчості і краси: «І наново жаждуші прагнемо краси, яку сотворим / в душі самі в неяловім зусиллі вільного горіння, / й води живої ласки, що одна – одна всезаспокійна» [2, 161].

На нашу думку, “ласка живої води” знову підштовхує до символіки чисел. Як уже зазначалося, число шість у Святому Письмі – символ недосконалості, життя без Бога. Повноту позначає число сім, адже є сім Святих Тайн, сім Дарів Святого Духа. Сім – це число переображення за посередництвом Божої ласки. Ці сім дарів Святого Духа дають остаточне зцілення та вічну радість. Жінка-самарянка у поезії Богдана Ігоря Антонича, скуштувавши одного разу живої води – Божого Слова, цілковито змінила курс внутрішнього життя і “полинула серцем за Натхненноустим Чужоземцем” [2, 161].

Отже, поезія *Самаритянка біля криниці* засвідчує глибину художнього осмислення біблійних текстів Богданом Ігорем Антоничем. Поет з винятковою майстерністю вводить у твір біблійні образи і символи, висвітлює їх тонкі грані, пропонує цікаві біблійні та літературні контексти. Прикметно, що аналізована поезія входить до *Першої глави з Книги Лева*, яка загалом відзначається високим рівнем індивідуального сприйняття подій, імен, символів біблійної історії та вплетення їх у поетичний текст.

1. *Акафісник*, Львів: Свічадо 2005, 340 с.

2. Антонич Богдан Ігор, *Повне зібрання творів / Передмова Миколи Ільницького; Упорядкування і коментарі Данила Ільницького*, Львів: Літопис 2009, 968 с.

3. Болгарський Теофілякт, *Коментар на Євангеліє від Йоана*, Web. 21.03.2013. <<http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/feofilak/feofb004.htm>>.

4. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*, Київ: Основи 2001, 591 с.

5. Зигабен Евфимий, *Толкование Евангелия от Иоанна*, Web. 01.04.2013. <<http://lib.pravmir.ru/library/book/2342>>.

6. Златоуст Иоанн, *Толкование на Евангелие от Иоанна*, Web. 20.02.2013. <http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/08_01_01.htm>.

7. *Коментар Євангелія на Неділю самарянки (Ів. 4 : 5-42)*, Web. 17.09.2013. <<http://pcc.ugcc.org.ua/?p=321>>.

8. Рацінгер Йосиф (Венедикт XVI), *Ісус з Назарету. Книга перша. Від Хрещення в Йордані до переображення* / Пер. з нім. Олега Конкевича, Жовква: Місіонер 2009, 412 с.

9. *Святе Письмо Старого та Нового Заповіту*, United Bible Societies 1991, 1394 с.

10. *Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов*. А. П. Лопухина. *Евангелие от Иоанна*, Web. 01.06.2013. <http://www.prav-molitva.narod.ru/books/nz/ioann_lop.htm>.

Antonina Radko

BORYS YAKUBSKYI – «PHILOLOGIST AND AESTHETE»

Research Institute of Lesya Ukrainka,
Eastern European National University, Ukraine

Антоніна Радько

БОРИС ЯКУБСЬКИЙ – «ФІЛОЛОГ І ЕСТЕТ»

Abstract: The article is about Borys Yakubskiy, who was a specialist in literature in 20's-30's of XX century. The scholar's fate was unknown up to the recent time. On the basis of Yuriy Klen's, Viktor Petrov's, Hruhoriy Kostiuk's and Sofiya Zerova's memories his personal relationships with neoclassical representatives were revealed. The range of his scholarly interests was determined, a stress was put on the problems of Shevchenko's works study. Considerable attention was paid to the research of Lesya Ukrainka's heritage. Yakubskiy's publishing activity was also presented.

Keywords: history of literature, investigation, heritage, analysis, poetics, edition

Борис Якубський – український літературознавець, представник академічного літературознавства належав до покоління української критики 20–30-х років ХХ ст., репрезентованої такими іменами, як І. Айзеншток, О. Бурггардт, М. Доленго, О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров, В. Коряк, А. Ніковський П. Филипович та ін.

Життєва і творча доля Б. Якубського схожа на долю його покоління. Виняток становить хіба те, що, врятувавшись від гніву советської влади у страшні 30-ті роки, коли свідомо знищувався цвіт української нації, та й не лише української, він, звинувачений у зраді батьківщини, зазнав репресій уже в 1944 р. Його праці надовго були вилучені з літературного процесу.

Закінчивши у 1914 році історико-філологічний факультет Київського університету, після короткої перерви у чотири роки, з 1918 р. Б. Якубський активно долучився до українського літературного життя. Його перші рецензії, наукові розвідки з'являються спочатку у журналі "Книгарь", пізніше у таких часописах, як "Життя і революція", "Червоний шлях", "Літературна газета", "Пролетарська правда" та інших.

Співпрацюючи із журналом "Книгарь", молодий дослідник зав'язує товариські стосунки з Миколою Зеровим (на той час редактором цього часопису), Павлом Филиповичем, Освальдом Бурггардтом. Як літературознавець, теоретик і дослідник вірша, Б. Якубський користувався у цьо-

му товаристві авторитетом, до його думки прислухалися, називаючи «мудрим Арістархом» – за аналогією до видатного філолога Александрійської школи. Так із суміші “жарту й серйозности” виник вірш М. Зерова *Мудрий Арістарх, філолог і естет...*, присвячений Б. Якубському.

Деякий час, як згадує Юрій Клен (Освальд Бурггардт), “хата Якубського була місцем, де збиралися поети, які прочитували свої поезії, прислухаючись до авторитетного голосу досвідченого теоретика, дослідника віршу. Серед тих гостей бували Зеров (якого я тоді ще не знав), Филипович та інші. Отже, зародків напямку, потім охрищеного “неоклясицизмом”, треба, мабуть, тут шукати” [5, 3]. У затишному кабінеті на Сінному провулку в Києві, де була розміщена квартира Б. Якубського, формувалися свої звичаї, традиції. Одним із таких було “гутенберження” – власноруч переписані збірки своїх творів поети дарували один одному. У вищеозначеній поезії М. Зеров характеризує свого товариша не лише мудрим філологом, а й естетом. Цю особливість вдачі Б. Якубського автор підмітив саме під час процесу гутенберження, адже “це робилося дуже чисто, старанно, без однієї плямки” [5, 3–4]. Найбільшими майстрами у цій справі були Борис Якубський і Микола Зеров.

Осередком їхнього спілкування був, безперечно, і Київський державний університет, який завдяки діяльності кількох поколінь українських учених, що були його професорами, зробив багато для розвитку української науки та культури й виховав чимало визначних українських культурних та громадських діячів. Зі сво-

їми друзями, колегами Б. Якубський веде курс історії української літератури, що був поділений на чотири частини:

1. Стара доба (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.) (С. Маслов);

2. Доба нового українського письменства (з кінця XVIII ст. і до кінця XIX ст.) (М. Зеров);

3. Доба модерних шукань і напрямків (кінець XIX ст. і до революції 1917 р.) (П. Филипович);

4. Українська література пореволюційної доби плюс теорія літератури (Б. Якубський).

Григорій Костюк, згадуючи свого вчителя, писав: “Борис Володимирович Якубський мав широкі енциклопедичні знання з теорії й методології літератури. Від давніх греків до “опоязовців” він почував себе, як дома. Він був глибоким і вдумливим аналітиком і дослідником. Його лекції з теорії й методології літератури нагадували скоріше скрупульозні, прискіпливі групові аналітичні вправи над тим чи тим мистецьким твором. Ніщо не повинно було пройти повз нашу увагу: ні ритміка, ні розмір, ні строфічна будова, ні стилістичні засоби (алітерації, асонанси, консонанси, епіфори та ін.) – ніщо. Він дуже цинив уміння розкласти поезію чи новелю на найдрібніші складові частини і визначити їх” [6, 161].

Свою концепцію теорії та методології літератури Б. Якубський відтворив у працях *Наука віршування* (1922) та *Соціологічний метод у письменстві* (1923). Учений досліджував українську клясичну літературу, спадщину Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Кобилянської, Панаса Мирного, С. Васильченка та інших мистців

української літератури. Б. Якубський писав також про представників російської (М. Горькій, А. Блок, В. Брюсов), німецької (Г. Гауптман, Г. Гайне, Й. В. Гете, Г. Фріче), норвезької (К. Гамсун) літератур. Він відомий як автор статей про еволюцію літературних жанрів, соціологію літературних впливів, таких історико-літературних оглядів, як *Українська поезія в 1923 році, Нові досягнення марксизму в літературознавстві, Про актуальні завдання нашої критики, Українська література за десять років революції* та ін.

Досліджуючи творчість Т. Шевченка, Б. Якубський зосередився на найменш вивченій ділянці шевченкознавства – поезиці. У статті *Форма поезій Шевченка* вчений уперше широко застосував статистичний метод аналізу версифікації поета, детально проаналізував метрику, ритміку, евфоніку та строфіку *Кобзаря* (близько 20 430 віршових рядків), зробивши такі висновки: 11 831 вірш (58 %) – народний розмір, 622 вірші (3 %) – силабічний вірш (із тонізацією), 6381 вірш (31 %) – метр чотирьохстопного ямба, 1596 віршів (8 %) – різні інші не типові для Т. Шевченка метри й народнопісенні розміри. Шевченкову строфіку оцінював як оригінальну та різноманітну. Публікація Бориса Якубського викликала появу полемічної розвідки Степана Смаль-Стоцького *Ритміка Шевченкової поезії* (1925), який рішуче виступив проти схеми, запропонованої Якубським, відкидаючи будь-які звернення поета до силабо-тоніки й можливість впливу на нього російської та польської систем віршування XIX ст. Із твердженнями С. Смаль-Тоцького не погодили-

ся Ф. Колесса, Є. Маланюк, М. Зеров й ін., не знайшла вона підтримки й серед сучасних науковців. У статті *До проблеми ритму Шевченкової поезії* Б. Якубський аргументовано проаналізував концепцію Шевченкової ритміки, запропоновану С. Смаль-Стоцьким, уникнувши, проте, ідеологічної риторики.

1920-ті роки відзначилися формуванням методологічних засад та теоретичних принципів лесезнавчого дискурсу, науковим вивченням біографії й художньої спадщини Лесі Українки. Крім *Літературно-наукового вістника* 1913 р., присвяченого пам'яті Лесі Українки, поодиноких заміток у періодичних виданнях і збірниках, виходять праці Д. Донцова *Поетка українського рідорджимента (Леся Українка)* (1922), М. Зерова *Леся Українка. Критично-біографічний нарис* (1924), А. Музички *Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість* (1925), М. Драй-Хмари *Леся Українка. Життя й творчість* (1926). М. Євшан, Д. Донцов та інші дослідники (підтримав їх і Б. Якубський) наголошують на надзвичайному таланті поетеси, високому європейському рівні її творчості, яка набагато випередила свій час і яку ще не осягнула читацька аудиторія: “Вона на цілу голову переростала хистом майже всіх сучасних письменників, а лишилася дивно незрозумілою, хоч і респектованою” [2, 59].

Подальший ґрунтовний і систематичний літературознавчий аналіз спадщини Лесі Українки потребував повного видання її творів. Зважаючи на це, українські дослідники, які об'єдналися навколо видання творів Лесі Українки у 12-ти томах (1927 – 1930 рр.) під керівництвом

Б. Якубського, розпочали ґрунтовне освоєння її спадщини, окреслили основні центри її макросвіту, виходячи з того, що “шляхетна увага і водночас повага до кожного тексту поетеси позначилася на спробі представити цілісність, повноту і унікальність поетичного мислення та поетичного світосприйняття Лесі Українки” [4, 274].

З ініціативи і за редакторства Б. Якубського колективними силами було здійснено наукове та повне зібрання творів Лесі Українки – із вступними статтями про основні риси життя й творчості та окремі твори письменниці. Б. Якубський уважно опрацював рукописи авторки, свої спостереження і висновки подав у примітках із варіантами до творів, започаткувавши текстологічне дослідження спадщини Лесі Українки.

До роботи Б. Якубський залучив С. Барика, О. Білецького, О. Бурггардта, М. Драй-Хмару, М. Зерова, Є. Ненадкевича, А. Ніковського, В. Петрова, П. Руліна, П. Филиповича, А. Харченка, І. Шаровольського, І. Ямпольського – відомих клясиків українського літературознавства і мовознавства. Зі 33 статей, поданих у дванадцятитомнику Лесі Українки, 14 належать Б. Якубському: *Творчий шлях Лесі Українки, Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форм української поезії, Давня казка, Подорож до моря, Триптих, Поема надмірного індивідуалізму (Драматична поема “Одержима”), Осіння казка (Досі невідома “фантастична драма” Лесі Українки), Невеликий діалог про неволю, Айша та Мохаммед, Йоганна, жінка Хусова, Адвокат Мартіян, Леся Українка – белетрист, Оргія, Леся Українка як*

літературний критик. В Інституті літератури ім. Тараса Шевченка Національної Академії Наук України зберігся лист Бориса Якубського до Климентія Квітки від 26.VI.1929 р., у якому вчений передає атмосферу, процес роботи над цим виданням, повідомляє адресата, що вихід 7-го та 9-го томів тимчасово затримається, “бо мої приятелі по кілька місяців пишуть вступні статті”, та просить підготувати матеріяли до наступного 10-го тому [1].

Отже, Б. Якубський постав як один із фундаторів новочасного розуміння спадщини Лесі Українки. Статті дослідника, опубліковані в 1923–1943 рр., довгий час були заборонені й малодоступні для науковців. Дослідження Б. Якубського свідчать про осмислення Лесі Українки і як письменниці, і як особистості, невизнаного генія. Оточення (впливи і настанови Олени Пчілки та Михайла Драгоманова), поетичні вчителі (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Старицький), європейська школа і, безперечно, наполеглива праця – це, на думку дослідника, складники феномену Лесі Українки, поезія якої разом із творчістю Т. Шевченка й І. Франка становить «найкращу нашу поетичну тріяду минулої доби» [8, 15].

Уважно простудіювавши лірику Лесі Українки на тематичному, жанровому, образному рівнях, Б. Якубський продемонстрував динаміку поетичного таланту авторки, еволюцію її поетичної творчості. Тематична еволюція Лесі Українки, на його переконання, вийшла за межі національно-побутових тем на рівень загально-людських – історичних, соціальних, а особливо, наголошує дослідник, психологічних. І саме на

психологізацію як основну рису жанрової еволюції вказує Б. Якубський, аналізуючи жанрову палітру лірики Лесі Українки. Зокрема, розглядаючи елегії Лесі Українки (*Давня весна, Талого снігу платочки сивенькії*) порівняно з елегіями Т. Шевченка (*Мені однаково, чи буду чи Огні горять, музика грає*) та П. Куліша (*Ще любо дивляться на мене карі очі*), дослідник підсумував: “Леся Українка, не перевищивши цих шедеврів, проте все ж таки знайшла для своїх елегій новий тон, нову, більш витончену, ще більш інтимну тематику та відповідно цьому і своєрідне, високе оформлення, себто образкові засоби, ритмічні ходи, деклямаційні (синтаксичні) ефекти” [9, 119]. У елегіях Лесі Українки також уже наявний “елегійний імпресіонізм”, що був ще невідомий попереднім поетам.

Поетична творчість Лесі Українки поза своєю тематикою та мовними засобами збагатила також українську поезію найрізноманітнішими метрично-тонічними засобами віршування. Розглядаючи еволюцію форм української поезії, Борис Якубський вказав, що Леся Українка пішла на цей шлях свідомо. У зв’язку з певною одноманітністю метрики й ритміки тогочасної української поезії авторка активно освоювала віршові розміри тодішньої європейської поезії. У поетичній творчості письменниці відступає від традицій, від домінування ямба й активно використовує інші розміри, надаючи перевагу трискладовим. Шукає також нові для себе строфічні форми: авав (*На провесні*), авсв (*Сафо*), аавв (*Чого-то часами*), авва (*До натури*); практикує – сонет; гекзаметр (*Завітання*), двохрядкову строфу

(ааввсс...) (*Надія*). Найулюбленішою формою Лесі Українки, але вже пізніших часів, науковець називає білий п’ятистопний ямб. Подаючи цю статистику, Б. Якубський зазначає, що перевага взагалі трьохдольників свідчить про більшу співучість, мелодійність поезії, бо комбінація метру трьохдольного складніша за комбінацію метра двохдольного.

Отже, Б. Якубський наголосив на строфічній вибагливості та різноманітності як одній із новаторських рис поетичної творчості Лесі Українки. А це ідентифікує поезію Лесі Українки як “безперечно нову, свіжу, несподівану і темами, і мотивами, і настроями, і, нарешті, формальним виглядом віршів” [9, 106].

Дослідження Б. Якубського віршування Лесі Українки знайшли продовження у працях Г. Аврахова, В. Ковалевського, Г. Сидоренко, Н. Костенко. У 1990-х роках питання віршування поетеси вивчали Б. Бунчук, А. Ткаченко. На сьогодні віршування Лесі Українки залишається актуальною темою українського літературознавства.

Наголошуючи на поетичному новаторстві, Б. Якубський водночас вважав, що Леся Українка найповніше виявила себе як талановитий драматург. Драматургія Лесі Українки, за визначенням науковця, – це синтез світового та національного, історичного й культурно-мистецького досвіду, традицій національної драматургії, філософських шукань у європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., теорії та практики нової європейської драми. У своїх дослідженнях літературознавець зосередився на проблемах інтертекстуальності, версифікації форм драма-

тичної поезії, психології творчості, індивідуалізму, фемінізму та ін. На його думку визначальним для стилю Лесі Українки у драмах є діалектичний діалог.

Досліджуючи *Одержиму*, Б. Якубський заглиблюється у проблему індивідуалізму творчості письменниці. Розкриття індивідуалістичної символіки Лесі Українки він убачає в подвійній трансформації: “Леся – людина і жінка – вимога єдиної, великої, всеохоплюючої любови – і до всього іншого поза цією любов’ю – індивідуалістична ненависть; Леся – людина і громадський поет – вимога так само великої, всеохоплюючої любови до свого пригніченого народу – і не менш велика, незмірна ненависть до його свідомих та несвідомих ворогів. Любов чи ненависть; одно чи друге; третього немає, не може бути” [11, 153]. Єдиний вихід для надмірного індивідуалізму її героїні – одержимої Міріям – у принесенні себе в жертву.

Новаторською вважає Б. Якубський *Одержиму* Лесі Українки й щодо жанрового означення (уперше номінована як драматична поема). Це жанрове визначення, на думку дослідника, найточніше. Драматична поема – жанр, що постав на поєднанні родових ознак драми та ліро-епосу і найповніше відповідав талантові мисткині: “Вона, вживаючи його, своєрідно трансформувала, послідовно ускладнювала, і свої найулюбленіші речі, що в них вона вкладала свій своєрідний, правда, драматизм, – подала переважно не в суто драматизованій, сценічній формі, а власне в цій складній формі «драматичних поем», поєднуючи, отже, свій міцний драматизм з не менш властивим їй ліризмом, бо власне поема її часів вже була

поемою не суто епічною, а найчастіш «ліро-епічною» чи просто «ліричною» [11, 144].

“Міцно канонізувавши” оригінальний і свіжий жанр драматичної поеми, авторка активно використовує його у своїй творчості. Крім власне драми, драматичної поеми, у Лесі Українки маємо такі форми, як фантастична драма (*Осілля казка*), драматичний етюд (*Йоганна, жінка Хусова*) і драма-феєрія (*Лісова пісня*), що стала беззаперечним набутком неоромантичної естетики. Леся Українка не задовольняється прямим жанровим наслідуванням, вона експериментує, ускладнює. Як приклад Б. Якубський наводить *Осілля казку*, означену як фантастична драма. Власне Б. Якубському належить перша публікація цього твору в VI томі дванадцятитомника (1927 – 1930 рр.). Працюючи безпосередньо з рукописом, він здійснює текстологічне дослідження, свої висновки і спостереження подає у статті *Осілля казка (досі невідома “фантастична драма” Лесі Українки)*, розміщеній у цьому ж томі, а також і у примітках.

Із написанням драми *Осілля казка* Б. Якубський пов’язує переломний етап творчого шляху Лесі Українки – перехід від клясицистичної манери письма до романтичної, а пізніше – неоромантичної.

Другий період драматичної творчості Лесі Українки, на думку Б. Якубського, характеризується появою нових мотивів, тем: “Її соціальні мотиви поповнились мотивами кохання, мотивами трохи вужчими, але не менш сильними в своїй художньо-емоційній вартості” [7, 174]. Проаналізувавши діалог *Айша та Мохаммед*, він зазначав, що це чи не

єдиний драматичний твір, “де ми зустрічаємо особистий мотив трагічного кохання без його соціальної загостренности” [7, 175].

Окремо у драматичній творчості письменниці Б. Якубський розглядає *Бояриню* та *Лісову пісню*, що стали цілком на українському ґрунті. *Бояриня* суттєво відрізняється від інших драм Лесі Українки, підкреслює Б. Якубський, не лише українською тематикою, а й своїм м'яким, лагідним тоном. Власне за м'якість і лагідність та за несценічність *Боярині* дорікали письменниці сучасні їй критики.

Шедевром серед шедеврів, найвищим творчим досягненням номінує Б. Якубський *Лісову пісню*: це “утвір не тільки багатой творчої фантазії, не тільки глибокого поетичного почуття, але й певної розумової сили, певного людського та громадського світогляду, наслідок певних громадських обов'язків, що їх почувала на собі Леся Українка” [12, 92–93]. На думку Б. Якубського, *Лісова пісня* – це визначний твір не лише української, а й світової літератури.

Отже, драматургію Лесі Українки Борис Якубський вважав послідовним, еволюційним ходом до вищих форм поезії, акцентував на особистісному та творчому феномені письменниці. У її творчості чи не вперше в українській драматургії сягає свого апогею інтелектуальна, неоромантична драма, у якій увага з побутових обставин переноситься на психологію персонажів.

Уважно, у хронологічній послідовності Б. Якубський проаналізував і белетристичну спадщину Лесі Українки. Він відзначив жанрову різноманітність епосу (образок, нарис,

казка, оповідання, невелика повість) та жанрову еволюцію – від побутового образка до психологічного або філософського етюду, до зарисовки в напівбелетристичній формі; від соціально-побутового оповідання до оповідання соціально-психологічного. З'ясував жанрові особливості, стильову манеру, історію видання, виділив етапи в еволюції белетристики Лесі Українки, зупинився на психологічних імпульсах творчості. Акцентував на переході від побутописних жанрів до психологічних. Зазначав, що твори письменниці ніколи не мали впливу російської літератури, натомість у них відображаються західноєвропейські традиції. Розглядаючи прозу Лесі Українки в історико-стильовому аспекті, Борис Якубський визначив її як явище українського неоромантизму початку ХХ століття.

Як видавець Б. Якубський не обмежився виданням спадщини Лесі Українки й Т. Шевченка. Він опублікував і *Антологію російської поезії в українських перекладах* (1925), *О. Кобилянська. Новели* (1926), *Панас Мирний – І. Білик. Хіба ревуть воли, як ясла повні?* (1925, 1926), збірник *Галицька та буковинська поезія* (1927) та інші. Майже всі свої видавничі проекти Б. Якубський втілював, співпрацюючи з видавництвом “Книгоспілка”.

Динаміка науково-критичної діяльності Б. Якубського відбиває основні етапи духового життя України початку ХХ віку. Свого апогею вона сягла у 1920-ті й фактично припиняється в середині 1930-х, у час масових репресій. Арешти, голод, “комплекс страху” негативно вплинули на науковця. Проте його спад-

щина й донині залишається вагомим набутком українського літературознавства.

Bibliography and Notes

1. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Фонд 2, Од. зб. 1044, Арк. 2.

2. Донцов Дмитро, *Поетка українського Рисорджимента (Леся Українка)*, [у:] Idem, *Літературна есеїстика*, Дрогобич: Відродження 2009, с. 59–96.

3. Драй-Хмара Михайло, *Леся Українка*, [у:] Idem, *Літературно-наукова спадщина*, Київ 2002, 592 с.

4. Зубрицька Марія, *Микола Зеров і Леся Українка: зразковий читач у світі ідеалів поетичної уяви*, [у:] *Леся Українка і сучасність*: Збірник наукових праць, Луцьк 2010, Том 6, с. 273–282.

5. Клен Юрій, *Спогади про неокласиків*, Мюнхен 1947.

6. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах*, Київ: Смолоскип 2008, Книга 1, 720 с.

7. Якубський Борис, *Айша та Мохаммед*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 177–175.

8. Якубський Борис, *До долі творів Лесі Українки*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 14–22.

9. Якубський Борис, *Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форм української поезії*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 102–128.

10. Якубський Борис, *Осінь казка (Досі невідома «фантастична драма» Лесі Українки)*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 155–165.

11. Якубський Борис, *Поема надмірного індивідуалізму (драматична поема «Одержима»)*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 143–154.

12. Якубський Борис, *Творчий шлях Лесі Українки*, [у:] *Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали*: Збірник статей, Луцьк 2012, с. 23–101.



Chrystyna Fedor

**HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF VASYL TKACHUK
AND FEATURES OF HIS ARTISTIC THINKING**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Христина Федор

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ТКАЧУКА
ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ**

Abstract: Based on the analysis of a wide range of sources, scientific literature and archival documents, the figure of one of the most mysterious and not well known writers Vasyl Tkachuk (1916 – 1944) is highlighted. In particular, we tried to make a detailed analysis of the life and creative achievements of the writer, his historical and cultural heritage. We focused on individual artistic thinking of the author and the impact of his literary activity on Western Ukrainian cultural process in early twentieth century.

We consider the extraordinary manner of writing of the author and his raising of the most urgent problems of our social and psychological areas of life. We made the detailed analysis of some of the works that were not included in any of five famous collections of Tkachuk (*Being a Daughter-in-law Yakovyha, Vino, Trembita Calls...*). Through the study of these works another page of the little-known talent opens horizons of creativity of the writer. In all novels Tkachuk leaves his characters hope as a symbol of kindness, sincerity and mercy. An interesting field of research is the behavior and body language of the characters. Using their gestures they say usually much more than just by words. In general, the world of Vasyl Tkachuk is enlightened by picturesque Western Ukrainian language, his own unique comparisons and simple rural life.

Keywords: style, story, genre, small prose, authors creative thinking

Постать українського письменника Василя Ткачука – одна з найменш вивчених у літературних колах малої прози початку ХХ століття. Його літературна спадщина і до сьогодні вважається не до кінця дослідженою, а багато творів знаходяться у архівах бібліотек, надруковані у різноманітних періодичних виданнях та не відомі широкому загалу. Безліч творів вважаються

втраченими під час Другої світової війни, а інші, можливо, так і залишилися рукописами, що не дійшли до наших днів. Отже, об'єктом нашого дослідження є історико-культурна спадщина Василя Ткачука, зокрема новели надруковані у його п'яти збірках, що вийшли за життя письменника, а також новели віднайдені в архівах Львівської бібліотеки, що невідомі широкому загалу. Ме-

тою нашої статті є висвітлення деяких маловідомих фактів з біографії, творчих набутоків автора, особливостей його художньо-естетичного мислення, аналіз досі недосліджених творів Ткачука. Письменником і його творчістю цікавилось багато науковців та літературознавців: І. Вільде, М. Рудницький, М. Яцків, І. Огієнко, Р. Горак, а також Н. Мафтин, С. Хороб, В. Васильчук. Кожен з них свого часу відмітив непересічний талант молодого письменника, його індивідуалізм та естетизм. Зокрема, Роман Горак порівнює Василя Ткачука з Василем Стефаником, називає його безпосереднім Стефаниковим спадкоємцем і відзначає: "...Всі разом – І. Керницький, В. Ткачук та Б. Нижанківський – у літературі створили чергову трійцю, яка прийшла на зміну Покутській – В. Стефаникові, Л. Мартовичу та Марку Черемшині" [2].

Творчість Василя Ткачука належить до однієї із самобутніх сторінок західноукраїнської літератури початку ХХ століття. Стиль мистця дуже наближений за характером до стилю Івана Франка, однак, він все ж є індивідуальним і неповторним. За допомогою своєї неординарної манери письма, Ткачук розкриває уміння побачити і підняти на сторінках своїх творів найактуальніші проблеми буття – від соціальних до психологічних. Автор розкриває свій талант в одному з найпопулярніших малих жанрових форм – в жанрі новели. Новелістика Ткачука проста і невимушена, щира і безпосередня. Сюжетна лінія творів стосується, зазвичай, лише однієї події із життя, на якій автор акцентує свою увагу. Головними персонажами, окрім

людей, можуть виступати природні явища, а також, абстрактні поняття: щастя, любов, спогади, емоційні сплески радості чи повного розчарування й розбитості.

Як зазначає Михайло Рудницький, "письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він вибирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрої" [4]. В одну подію, в одну мить автор вкладає психологізм думок, змальовує емоційні характери й висвітлює життя таким яким воно є насправді, без прикрас і замальовок. Кожне слово Василя Ткачука, всі його порівняння та образи виринають з-під свідомості так легко і невимушено, по-особливому відображаючи його творчу манеру та тип художнього мислення.

Молодий та талановитий письменник Василь Ткачук народився 13 січня 1916 року в с. Іллінці Снятинського повіту на Станіславщині. Коли помер батько та бабуся, його мати залишилася одна з трьома дітьми і всіляко намагалася прогледувати малечу, заробляючи шиттям та прядінням. У своїй біографічній новелі *Зимова мелодія* Василь Ткачук пише, що "...мати з сестрою Марійкою на двох мали тільки одні постолі, брат Олексій мав постолі, та не мав онуч, а Василь не мав нічого..." [7]. Проте, бідність та злидні не зламали хлопчика, а навпаки, виховали стійкість до життєвих негараздів, бажання здобувати знання і самому творити: "...Такий вже я був, як говорила неня, до письма роджений..." [5]. У 1923 році Василь закінчує сім

кляс місцевої школи. Саме у школі, як згадує його однокласниця Марія Іванчук, Ткачук пише свої перші вірші. Після навчання він був членом, а згодом і керівником хореографічного гуртка при товаристві “Просвіта”.

Ще з дуже юних літ (у віці чотирнадцяти років) Василь починає творити свої новели, а згодом, у сімнадцять років – друкуватися у різноманітних тогочасних виданнях. У архівах Народного музею історії й побуту села Іллінці зберігається журнал *Жіноча доля* за квітень 1933 року, де опублікована перша новела Ткачука *Великдень іде*, в якій новеліст зобразив сім’ю своєї тітки з її маленькими дітьми. Автор з ніжністю та любов’ю змальовує родине вогнище, тепло та ласку близьких та рідних людей, сімейний затишок. Після цієї новели виходить наступна – *Весна*, опублікована в Коломийському часописі *Жіноча доля* у 1934 році.

Весна змальовується як символ відродження, пробудження природи, рідної землі. Герой новели з трепетом і любов’ю ставить до своєї землі: “Поклав руку на поперек, широко відітхнув свіжим і пахущим, та з леготом на душі говорив до землиці, гей той весняний, що розвівся он там у бавках” [8]. Цікавим є порівняння у новелі землі із жіночим теплом і ласкою: “Але-ж бо звик я з тобов, чорнобрива, ек з жінкою, ще якось дужче, – бо годуєш нас, жнемо з тебе...” [8]. Весна порівнюється з молододю та вродливою дівчиною: “А ти, весно, ти ладна дівко, нарік приходи, щоби-с нас усім розвеселила, волю нам відчитала та наші люди й землі до купи злучила...” [8]. Селяни тішаються плодючій землі, хорошій

озимині, яка вказує на урожайний рік. Василь Ткачук описує землю, як живу істоту, звертається до неї з подякою та повагою, адже земля годує людей, дає їм наснаги й натхнення для подальшої праці.

Проза Василя Ткачука посправжньому захоплює чарівним світом простоти, щирости і правди, художньою досконалістю, в якій на фоні сільських трагедій майстерно описаний внутрішній стан героїв. Новели, що складають п’ять книг – *Сині чічки*, *Золоті дзвінки*, *Зимова мелодія*, *Весна* та *Новели* – це своєрідне художнє відкриття у світі ідей та образів. Перебуваючи у Львові у 1934 році, Василь Ткачук знайомиться з учасниками літературної групи «Дванадцять», а згодом і сам входить до неї. Літературна група, організована Анатолем Курдидиком, було свого часу дуже популярною. Молоді письменники організовували свої зустрічі у готелях та кав’ярнях міжвоєнного Львова під маркою своєї групи, оскільки власного друкованого органу не мали і працювали в різних часописах і видавництвах. Богдан Нижанківський так відізвався про Ткачука: “Колоритним богемістом у «Дванадцятці» був наймолодший її член Василь Ткачук. Він увійшов у літературу з великим гармидером – книжкою оповідань *Сині чічки* й критики одразу почали його няньчити” [3].

Завдяки збірці *Сині чічки* Василя Ткачука «Дванадцятка» здобула популярність серед тогочасних читачів. Ця збірка побачила світ у вересні 1935 року. На той час Ткачуку було всього 19, і ця збірка стала першою творчою ластівкою письменника. Як зазначала газета «Нова зоря» від 17

березня 1936 року, це була “найкраща книжка за 1935 рік”. Та у зв’язку з матеріальними труднощами Василь Ткачук змушений був продати право на свою першу книгу Івану Тиктору, яку видавець видав накладом 5 тисяч примірників. Михайло Рудницький у часописі «Назустріч» (15 січня 1936) писав про дебют Василя Ткачука: “Скромні образки з села, що хапають за серце своєю простотою і наївністю. Соковита народна мова, багато добрих тонів поруч змальованих трагедій” [4].

Відгукнулась прихильно про Ткачукову творчість й Ірина Вільде: “Безперечно, ми б інакше дивилися на *Сині чічки*, якби автор мав бодай сорок років, а з них бодай двадцять літ літературної діяльності. Але Ткачукові всього дев’ятнадцять літ... Наша щира рада така: дати нам село після війни, після революції, таким, як воно є тепер: у розгарі творення культурних цінностей і закріплення економічного стану на селі [...] скажемо, що Ткачук так і має замір у цьому напрямі скерувати своє безперечно і безсумнівно талановите перо” [1].

За свої невеликі заробітки Василь власним коштом видає збірку нарисів *Золоті дзвінки* (1936), а незаром у 1938 році – збірку новел *Зимова мелодія*. Про обидві збірки схвально відгукуються критики, їх читають і обговорюють львів’яни, в тому числі й письменники «Дванадцятки». Надзвичайно поетичні твори стали невід’ємною складовою літературного життя Львова початку ХХ століття.

У 1940 році у Києві виходять збірки вибраних новел *Весна, Новели*. Багато з його творів друкували-

ся у відомих на той час журналах і часописах, таких як «Жіноча доля», «Народна справа», «Неділя», «Дажбог». У цьому ж році Василя Ткачука прийнято в члени письменницької організації разом з такими майстрами слова як Ірина Вільде, Петро Козланюк, Михайло Яцків. В. Ткачук був ще дуже молодим, та вже популярним і знаним письменником. Невідомо, чи він писав щось під час війни, і чи зберігаються десь в архівах його військові новели. На жаль, ми не знаємо, де саме воював Василь. Проте, в архіві музею історії села Іллінці зберігається копія його листа до Леоніда Смілянського, датованого 24 серпня 1942 року, в якому письменник повідомляє, що вже 14 місяців знаходиться в робочій колонії і просить вислати йому журнали та деякі твори. Якби не війна, можливо ми мали б змогу насолодитися ще не однією збіркою мистця...

Розглядаючи кожну зі збірок Василя Ткачука сміливо можна стверджувати про неповторний індивідуальний стиль автора, його самобутнє художнє мислення, про яке свого часу писала Ірина Вільде: “Навіть найбільший супротивник не може не признати, що Василь Ткачук має свій стиль, і що той стиль оригінальний, живий і барвистий” [1]. Ось кілька перемінок Ткачукового стилю: “А місяць пливе, як качка по білому ставі”, “Гостинцем везе хтось світло”, “По хаті мороз із тишиною раду розкладав, як чоловік із жінкою...”. Ці образи йшли від душі, від серця, митсець так мислив. Це і є виявом його індивідуального авторського художнього світобачення, ідіостилю. В цьому проявляється безсумнівний Ткачуків талант.

Не менш цікавими й самобутніми є твори, нещодавно віднайдені в архівах Львівської бібліотеки. Це низка новел, які не увійшли в жодну із відомих збірок Ткачука, надруковані в різних часописах і журналах 1930-х років: *За невістку Яковиху, Віно, Трембіта кличе, Гуляла Маруся, Такий звичай, До Бразилії, Підпал, Правдивий поет, Забухтувавси...* У статті ми розглянемо і проаналізуємо деякі найкolorитніші з цих новел, які, як і попередні, пронизані сільською тематикою, в них автор піднімає важливі проблеми: еміграції, людської гідності і совісти, злочину та безкарності.

Новела *За невістку Яковиху* – яскравий приклад колоритної західноукраїнської мови, багатих і неповторних авторських порівнянь та тематики простого сільського життя. Змальовується один епізод із життя, одна подія, яка повністю змінює всіх головних героїв та їхні взаємовідносини. Автор піднімає важливі побутові питання: зокрема йдеться про безпорадність та беззахисність селян перед ворогами, безправ'я, яке чинять щодо них чужинці. Головна героїня твору – Яковиха та її невістка залишилися зовсім самі на господарстві, без жодної чоловічої підтримки. Причиною цьому стала нужда, що змусила єдиного сина Яковихи та чоловіка її невістки – Андрія, податися на роботу далеко від рідного дому: “Тото дес у цю плюту Андрієви прикро, ек гінцують (муштрують) ним, тото гірко – не дай Боже... ба аж над границю гоню служити” [11].

Цікаві та неординарні порівняння автора ще яскравіше вимальовують картину побутового життя

селян: “Ціла хатка стулилася, мов курка, – а вдалася в Яковиху. Бабу старість покривила, війна покалічила – хату теж... Потім, ніби з туги похилилася до землі, ніби віку з нею доживати” [11]. Обох жінок застають зненацька у їхній оселі чужинці – форшпани, яким ніде було заночувати. Вони виганяють стару немічну Яковиху з дому і залишаються на ночівлю, чинячи безправні і беззаконні дії щодо невістки, яку залишили в хаті: “Село – поражені джмелі. А віття дерев призирилося хатками – а там безправство, ах!” [11]. Ткачук звертається і до сил природи, які співпереживають людям, ніби-то ховаються і не хочуть ані бачити, ані чути лиха: “Другого дня блисло сонце і померкло в роз'юшених хмарах, щоб нічого не бачити, не чути... хмари голодними вовками, гаркаючи по небі пустилися... Та осінь товстими геренками записувала все на покірній землі – щоб весна відчитувала” [11].

Чужинці познущалися над невісткою Яковихи і та, в розпачі вигнала її з дому, не стерпівши болю та приниження: “Марш мені невісточко з моєї хати! Йди аби-м ті не виділа!.. Мене... вігнав отот зелепужник..., а ти з ним гиндри била, а чоловік далеко... О, забирайся, аби по тобі... ні духу не стало...” [11]. Автор передає глибокий психологічний трагізм молодій жінки, її переживання та емоційність. Адже вона у безвиході, їй нікуди йти, вона залишилась один на один із своїм пригніченням і соромом. У такій складній ситуації подалась невістка до батьківського дому та у матері із братом благала про допомогу і співчуття: “...Перед рідною ненею впала під ноги. Пе-

ред братом заголосила..., бо той, що його з усіма перше форшпани відвезли, позбиткував її... поки Йван не вгамував... аби не дуріла, (у нього теж на чолі сильна гуля)” [11].

Брат дівчини – Іван, не волюючи більше терпіти знущань, збирається за всіх помститися, биль та лють за сестру переповнює його. Вся трагічна ситуація супроводжується і природніми стихіями, які прозаїк використовує для передачі емоційності та співпереживання природи з людиною: “Іванова лють забушувалася... потім мигнув перед вікнами з косою в руках... Буря звивалася несамовита... Розгортала його і завертала в село... Потім пустилася злива, що на кріпких плечах узбіч вибубнювала грізні марші, бо лиш такі мелодії могли подобатися роз’яреному Йванові” [11]. Завершується новела переплетінням людських та природніх відчуттів та переживань, емоції вирують у серцях людей та у самому серці природи, вони, немов, зливаються у одне ціле і в них одна мета – досягнути справедливості.

Новела *Віно* – епізод із життя селянина Гриця, який довго поневірявся по заробітках у місті. У рідному селі роботи не було і він подався в найми, далеко від рідного дому. Мистець детально виписує внутрішній стан героя, використовуючи при цьому порівняння із природою та землею, його душу переповнює відчуття несправедливості цього світу: “...Очі відпочивали в зеленіх полях... земля ніби всі пахощі поховала..., наче не хотіла дати йому понюхати. А він порожніми ногами розгортав чічки... напивався запахом – плодом землі... Життя викреслило з нього ніжність і м’якість, а влило

в таке серце жорстоку дійсність цих днів: а душа насталилась на жорсткому камені невдячності” [12].

Чоловік втомлений важкою працею, розчарований низькою зарплатнею, але тільки-но він намагається добитися справедливості, як його саджають у в’язницю. Довгі дні і ночі працював і все заради того, щоб почути, що його звільнено: “А потім: одне слово. Лише прикре! А слово звучало: Безробіття!...” [12]. Після всього пережитого – вирішив повертатися до рідного села, до рідного дому, де залишилися дружина й діти. Письменник, як і в багатьох із своїх новел, описує природу, персоніфікуючи її, надаючи їй характеру та емоційності. Головний герой розмовляє з природою, бо ніхто його не зрозуміє і не вислухає так, як вона. З людьми йому не вдалося порозумітися і він так і не зміг знайти свого місця під сонцем у цьому жорсткому світі: “...Вертаюся назад... Ти, лисий горбе, не смійся з мене, ви річки непосидючі – не хихочіться, а ви – ластівки не креслить у моїх очах світ. Говорив з природою. Може вона його зрозуміє. Може, бо він з людьми не розумівся” [12].

Коли герой повернувся у село, його чекала невтішна звістка, бо окрім двох власних дітей, застав чуже немовля, яке дружина тримала на руках. Цей момент у новелі особливо напружений, як натягнута струна. Кульмінація новели відбувається в одному маленькому епізоді та у кількох вирішальних словах: “А то чій?.. Чій цей! – не наш – ні!.. То мій Степанко – та й міцно притулила до себе й заслонила широкими рукавами...” [12]. У душі головного героя справжня буря, всі почуття в нього

переплелися, його охопила злість, страх і ненависть: “Марш! – обурено вибухнув... Якимсь таємним страхом дуло від нього...” [12].

Та недовго страх та лють панували над Грицем, крига протягом деякого часу розтанула і він вирішив повернути дружину, бо не хотів, щоб вона йшла в чужі краї, опинилася в такій ситуації як він – далеко від дому: “Гей, Оле! Вер-ни-ся!.. Своему хлопцеві дав ніжик, дівчині перстень..., а тому яблуко дав... Повінував усіх! Так то віно від мене...” [12].

Новела завершується казковим, чарівним описом вечора, природи. Все живе засинає, шукає пристанку на нічліг, все навкруги стихає і хоче відпочити від стомленого світу. Колоритні порівняння виринають з-під пера Ткачука: “Стави й очерети до місяця темними очима насторожилися. А жаби наче-б різким реком наважились зорі розігнати... А гожа рістня... землі-неньці шавеліла тиху, радісну мелодію – пісню життя виводила... Хрущі срібним простором пили й шукали гілок, щоб учепитися та зложити крила на відпочинок. Гриць так само шукав місця на землі щоб пропочати. Цей світ томить!.. Світ мучить!..” [12].

“То не опирі в пропастях виклепують, ні відьми в дійниці вистукують, ні чарівниці цівками зі «заклятим зіллям» обмінюються, то легіні топорами, гей кам'яні стовбурі, майструють. Тешуть цівки, протеси гиблюють” [13] – так розпочинається новела *Трембіта кличе*. Прозаїк оспівує молодих і роботящих хлопців, їхню силу і талант, бажання працювати і цим самим змінювати світ на краще, удосконалювати його. Вся навколишня природа, стихії, нада-

ють хлопцям сили і відваги, дерева і вітри працюють з ними в унісон: “... хмари розскакуються, аж смереки комошаться... ззираються, ввижаються та хохають холодком, закидують загонистим вітром аби... силу легеням гартував»” [13].

Молоді хлопці разом працюють, не покладаючи рук: “Легіні на Зеленим читальню будують... Баню, гей на церковці кладуть. І хоруговку й ганочок різьблений... новий будинок майструють, як чічку будують...” [13]. Та є у легінів і заздрісники, ті, яким не подобається їхня праця, молодість і завзяття. Ці недоброчиливці сприймають всю роботу, як прояв неповаги до старших – це Ілаш та Юра: “...Диви, що заведе недоростки... хоче світ перевертати долів. Тра їх вгамувати... добрий парек і їх нема... скроємо їм гачі, то буде гаразд... най не буде яйце мудріше від курки” [13]. Заграла у чоловіків бунтарська кров, захотіли вони провчити роботящих легінів та навіяти на них страх.

Василь Ткачук майстерно змальовує характер гуцулів, передає їхній темперамент та менталітет: “Хирляві гуцули здавалося на медведів вартували. У покорчених жилах заграла кров, у зігнених грудях розгорілась ватра, розпалена мольфарем... На Зеленим здибалися. Старіки з бичами, легіні з бардаками і ножами за холявами” [13]. Здавалося б протистояння не уникнути, але молодість і спритність взяли силу над старістю, немічністю і страхом. Виступ одного із легінів – Танасія Любистка – нагнав переляку на старих, вони одразу зрозуміли, що не виграють цього двобою: “Змякли. Зблякли...бо заслабі в колінах і крижах...”

Мовчали, як скали. А густі брови накрили очі. Поскладали бичі в плесо, а самі розлізлись..." [13].

Нарешті довготривала і сумлінна робота легінів завершена. На велике свято Спаса всі селяни збираються разом, радіють новій читальні та іншим здобуткам хлопців. Легіні горді й сильні "...зсувались з верхів. Ноги їх несли, гей вихор... То на поклик трембіти верхами рух, низами густо, хатами метушня..." [13]. Всі збирались на поклик трембіти, як на знак того, що треба гуртуватися, захищати свій край, гори та полонини. Дух патріотизму та національної свідомості – ось на чому хотів зацентувати увагу Ткачук: "Легіні спішили... бо трембіта кличе. Кличе, горланить... повертає до кожної хати... скликає легіників, аби почули" [13].

Кожен із творів є по-своєму оригінальним із цікавою мовою, змістом, кульмінацією і кінцівкою. Відкрилася ще одна з маловідомих сторінок творчості письменника. Адже за допомогою дослідження нових творів відкриваються й нові грані таланту мистця, вони дають змогу глибше проникнути у світ його художнього мислення.

Василь Ткачук мав бунтарську вдачу і гарячу кров. За одну з антидержавних промов його було заарештовано на кілька днів. У донесеннях із суду Коломиї було сказано, що В. Ткачук закликав до непослуху, до опору законам і розпорядженням, схилив до відмови від сплати податків: "Геть з війною", "Геть з екзекуторами і податками", "Хай живе Україна" [15] – це ще не весь перелік його вимог і гасел. Ткачук був затриманий на три місяці, а 23 вересня

1932 – звільнений за недостатністю доказів.

Цікавим та неординарним було й особисте життя Василя. Через деякі негаразди, змушений був розлучитися з коханою дівчиною. Розбите серце розкрило нові грані творчості мистця. Він почав писати твори і про кохання. Найбільш відомою серед них є імпресія *Над рікою*. У новелі змальовуються спогади закоханих, їхні мрії, бажання бути завжди разом: "Щодня бачили люди, як усе в одній порі молочного вечора пара молодят стояла на березі, над рікою... Щодня весело – шумно вислуховувала ріка гимн їх любови – щодня несла вона на сріблясто-охочих крилах пісню їх щастя в далекі, незнані світи" [7].

Новеліст вміло підкреслює психологізм у своїх творах, передає смуток, хвилини відчаю й розчарування. Своїх героїв він іноді змальовує на межі безумства та, здавалося б, у безвихідній ситуації. Прикметною рисою Василя Ткачука є звертання до трагічних поворотів долі у своїх новелах, де яскраво зображається настрій, переживання, почуття, емоції. Усе, що трапляється в житті людей, у творах відображається у поведінці й навіть у міміці персонажів. Вирази їхніх обличчя інколи кажуть більше ніж слова. Письменника цікавить не зовнішня подієвість, а психологічний внутрішній стан людини у певні моменти життя. На цій ідіостильовій своєрідності письма Василя Ткачука наголошує Степан Хороб: "Ще одна характерна риса поезики Василя Ткачука полягає в тому, що в своїх творах він не створює якихось розлогіх сюжетів; часто вживана ним

усіченість фабули сприймається як своєрідний простір для домислу. Прозаїка цікавить не стільки зовнішня подієвість, скільки психологічний, внутрішній стан... Тому письменник і змальовує насамперед процес мислення і пульсації думки, народження і вияскравлення чуття, інших душевних переживань персонажів” [14].

Останнього листа свого Ткачук пише матері у квітні 1944 року – з надією на скору зустріч. Однак не судилося... Василь загинув 19 жовтня 1944 року в бою в Східній Пруссії, район Швалупен, у селі Шляйвен у віці 28 років... Загинув у розквіті сил, нереалізованих мрій і плянів так і не посівши гідного місця серед визначних та відомих українських письменників. Та зараз настав час відродити пам'ять забутого письменника. Цього б хотілося і Василю Ткачуку. Щоб його знали і пам'ятали...

Bibliography and Notes

1. Вільде Ірина, *Гість у нашій редакції*, [у:] Еадем, *Незбагненне серце*, Львів 1990, с. 11-13.

2. Горак Роман, *Кров на чорній ріллі*, Київ: Академія 2010, 535 с.

3. Нижанківський Богдан, *Дванадцятка. Наймолодша львівська богема тридцятих років*, «Сучасність» 1986, № 1, с. 23-37.

4. Рудницький Михайло, *Василь Ткачук, Весна*, «Література і мистецтво» 1940, № 1, с. 14-22.

5. Ткачук Василь, *Сині чічки*, Львів 1935, 125 с.

6. Ткачук Василь, *Золоті дзвінки*, Львів 1936, 71 с.

7. Ткачук Василь, *Зимова мелодія*, Львів 193, 56 с.

8. Ткачук Василь, *Весна*, Київ 1940, 75 с.

9. Ткачук Василь, *Сині чічки*, Івано-Франківськ: Лілея – НВ 2013, 199 с.

10. Ткачук Василь, *Новели*, Львів: Каменярь 1973, 94 с.

11. Ткачук Василь, *За невістку Яковиху*, «Дажбог» 1935, № 7, с. 78-79.

12. Ткачук Василь, *Віно*, «Новий час» 1936, № 2, с. 118-119.

13. Ткачук Василь, *Трембіта кличе*, «Новий час» 1935, № 1, с. 117-118.

14. Хороб Степан, *Слово, образ, форми: у пошуках художності*, Івано-Франківськ: Плай 2000, 200 с.

15. *Центральний державний історичний архів у Львові*, Фонд 205, Спр. 1, Арк. 704.

Iryna Shalata-Barna

THE AESTHETIC CONCEPT OF REALITY IN TODOS' OS'MACHKA'S PROSE

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The article deals with the peculiarities of a Ukrainian dissident writer's appreciation of the beautiful as influenced by the brutality of his treatment by the KGB assassins. The outlook of Todos' Os'machka (1895 – 1962), insufficiently studied as yet, was formed in the painful for the Ukrainian people years of violent collectivization and the rumble of Bolshevik terror and brightly reflects the deep writer's religious comprehension of the essence of the evil as the domination of the foreign ideology and destruction of the national "introvert soul". The importance of the deep understanding of the sources of the writer's consciousness and psychology of his creativeness firmly confirm that the national priorities of Ukrainians are inseparable from the universal Christian, spiritual and cultural development.

Keywords: Ukrainian literature, national ontology, Christian anthropology, self-knowledge, outlook formation

*We in Ukraine are aching for Ukraine,
We in Ukraine are in search of it*
M. Vinhranovskiy

For Todos' (Theodosius) Os'machka Ukraine was the cornerstone of his whole creativity, an imperative and a fundamental concentration of all his constructive plans. Actually, it is Ukraine's national life core existence that constitutes Os'machka's prose's creative essence.

From the viewpoint of the coherent coverage of his thematic field the aesthetic concept of reality in Os'machka's prose stipulates the need in elucidation and underlining of several significant aspects, such as the reality aesthetic concept through the prism of language expression, the artistic embodiment of ethno-psychological mentality features of a Ukrainian as a cardinal figure in

the works of Os'machka-prosaist, and the author's vision and, accordingly, the artistic ideologically-aesthetic embodiment by him in his prose of the historical realities of first half XX century Ukraine.

The textual and contextual reading of Todos' Os'machka's imaginative prose clearly manifests the genuine genesis of the Ukrainian mentality of the author himself. Nila Zborowska, the researcher of T. Os'machka's creativity, fairly underlines: "The nature of Os'machka's personality is so indissoluble with Ukraine, is so much considered within it, that it can not get located in any other non-Ukrainian space" [1, 21].

At the speech level Todos' Os'machka's world view and intellectual self-revealing within the course of his reality reflection aesthetic concept is an organic alloy of the historical social

consciousness of the national spiritual existence, folklore tradition, and the author's own artistic word perception. And it is worthy of note, that this combination for many Ukrainian emigration writers of that time, particularly – for the members of the “MUR” (Os'machka – for a short time, though, – was a member of that artistic-literary organization), had a strong ideological national-patriotic foundation which Yury Sherekh (G. Y. Shevelov) will outline as the searches for “an organic national style” [2, 191].

In Os'machka's fiction's poetic aesthetics the accumulation of his national outlook constants and archetypes, mythologemes, and folklore as a part of spiritual life in “the space and in a social continuum” [3, 287] – together with the author's ingenious (in Ye. Malaniuk's terms) “tongue twister words” render Osmachka's consciousness into a unique style manner, to which S. Yefremov referred as “something from the ground, with knotty roots in mother-earth's depth” [4].

Osmachka's introduction of the ethnographic and folklore materials – such as spells, beliefs, legends, sayings, etc., – in his imaginative fiction, his creative work in an analogy to the national phraseology, his language expression strengthening in psychologically intense moments by stylyzing the recitative-narrative manner of the kobzars, those singers of lyric-epic historical songs (*dumas*), and even the elements of the old Ukrainian literature (the so-called hagiography and clerical writings), numerous comparisons, associations, deeply national symbolism, enhancement with landscape descriptions and ethnic colouring define his unique aesthetic style specificity.

A direct textual analysis certifies that all the spectrum of language means at different levels brightly displays the dominants of the Ukrainian mentality, which includes deep philosophy and psychology of national life, cordocentrism, Antaeism, traditional character of the grounds of the national-religious morals.

A special type of his artistic world view, the national-existential intention of his prose, elaboration of the most typical themes, motives, codification existentialism categories, and, moreover, the basically non-conformist vital position of the author give the thorough grounds to consider Todos' Os'machka's prose of the XX c. 40s and 50s from the literary-philosophical existentialism aesthetics positions.

The existential explication of Os'machka's creativity makes more expressive the ideologically-aesthetic concept of his prose fiction and, also, approaches the reader to understanding the author's psychological and outlook basics.

In the person of Todos' Os'machka – the poet, prose writer, translator, and philosopher – there can be seen one of those infrequent cases when, unlike the western existentialists, the aesthetic-philosophical concept was not only of a frame of mind declaration kind, and manifested but at the level of the author's prosaic and poetic texts, it also found an uncompromising and consecutive embodiment in his personal life. Here, at the textual level of Os'machka's epics and lyrical epics, can be seen an “as-if-dubbing” existence of Os'machka during the times, when, as Karl Jaspers put it, all “came to a crisis which cannot be comprehended from a uniform basis, but which it is possible to grasp, to bear

and to overcome as our own destiny” [5, 334].

Os'machka once confessed so of himself: “Alone I am in the world as Judas on the rope in a grove”. Critic I. Kostetskyi characterized him as “Os'machka with the heated temples”, who “noisily rushes about in our literature as a lonely gasping wolf”, whereas M. Slaboshpytskyi affirmed: “His loneliness is an abnormal norm, a cross put upon his shoulder by the destiny” so, that for him there is no relief in his way “through the infernal desert of solitude” [6, 2–3].

As is known, the category of solitude (revitalized ontology) is one of basic, axial in M. Heidegger's theory of existentialism where it is treated as “an abstraction from everyday life” and “listening-in to the man's own depths”, which is “the appeal of the destiny itself” [7, 167]. This existential modus of solitude, of the hopelessness of one in “the world desert” sounds as a crescendo of the leitmotif in Os'machka's prose works in 1940s and 1950s.

In his novel *Starshyi boyaryn* (*The Best Man*, 1944) we trace a typically existential author's coding of the text, when the protagonist, Hordiy Lundyk reflects, that “he has felt the chasm of the world to be a continuation of that vital wilderness of his in which his little heart was fighting alarm, foreboding its doom... Look, man, at the world and conceive, where we are. And understand you, that we are very, very small... And that we are doomed to the mercy of someone terrible and incomprehensible...” [8, 15].

In *Plan do dvoru* (*The Plan to a Court Yard*, 1951), his chronologically following novel, Os'machka substantivizes the feeling of despair, pain and dread of human existence, doing it by means of interrupting of his characters' emotionally

intense dialogues with the author's indirect speech and by strengthening the text fragment expression through its saturation with sensory perception. Presenting his bright, contrasting and, sometimes, not very aesthetic artistic images, the author activates acoustical, visual, and tactile sensations in describing of the howl of a dog, the agonal cry of a hare, or a flying star above the blackness of the dark and the white bones, “mixed with those of the ones who gnawed them”, thus, accenting on the vital authenticity of the chronotop – “at this moment... in that same place”. In this suggestive way within his microtext's limits Os'machka creates a really psychologically sensible pressure, forcing the reader to feel the importance of the moment, attentively and thoughtfully to apprehend the author's attitude, and, eventually, inducing him\her to his\her own introspective reflexions: “O you, unrestrained and self-willed uncertainty of our life! How madly and appallingly you influence that natural essence which is able to feel you, but cannot feel behind your complete obscurity anybody's great heart which let people into the world and takes care after them!” [8, 128].

In his next novel, *Rotunda dushohubtsiv* (*The Rotunda of Soul Killers*, 1956) the author intensifies the existentials of solitude in the Universe, of human existence relativity, of hopelessness, of an individual's doom, although in the foreground he puts the problem of national separation and solitude of both the whole Ukrainian people and its any representative, as also the problem of survival of the nation under the conditions of the totalitarian destruction by Stalin's regime of the Ukrainian originality. What in *Starshyi boyaryn* and *Plan do dvoru* has been traced at a crescendo

level in both the text and context reaches its apogee in *Rotunda dushohubtsiv*. Ivan Brus, its main character, in his heroic lonely resistance not simply feels, but really knows well, that "... against this mad strength of cruelty nothing can be done", and that "the whole Ukraine is broken into such parts... as he himself", who before the Moscow cruelty is "as light as a pulled out mew's feather against the ocean and its waves" [8, 51].

Here, proceeding from the analysis of the poetics of Os'machka's prosaic texts as his certain existential way of thinking, there becomes evident that situational isomorphism between the author's and the text, which, in N. Zborovska's opinion, was provoked by a sharp "psychophysical substratum" in the writer's creativity. Thus, it is rightful and useful to treat Os'machka's prosaic texts as "the creations", which, as M. Berdiayev noticed, "alludes also to the creator" [9, 154]. However, if for the majority of existentialists art also is a certain form of game, entertainment, and/or "escape", for Todos' Os'machka, as well as for many other Ukrainian writers and philosophers, creativity is "the immanent form of his philosophema's existence" [10, 38].

After the existential moduses in Os'machka's prose have been allocated and interpreted, there frequently arises the already noticed in the literature study thought an essential issue of distinction between the specificity of the western (European) existentialism, that concentrates on the existential problems of a separate, often denationalized, individual, and the Ukrainian existentialism, which manifests itself at the "outlook-mental" level and displays a specific "existential-boundary" world view of the Ukrainian, considering and

explicating the existential problems of a person first of all through the national ontology prism as well seen in the works of Hryhoriy Skovoroda, Taras Shevchenko, Antin Svydnytskyi, Vasyl Stefanyk and other Ukrainian XIX – XX cc. writers.

Hence, the existential discourse of Os'machka's prose fiction, which is very widely represented through this literary-philosophical doctrine's defining categories or moduses (according to Heidegger), – of fear, suffering, separation, death, this permanent reminder of human life temporariness, suicide, hope, belief, love, prospect, the world division, accordingly, in real and transcendent, etc., – is always correlated by the dominant of the national constant.

In this context it is the national imperative in Os'machka's prose that is the border in the division of the world into good and evil, of the people into compatriots and foreign, of the mythical time-and-space of yellow-gold and green paints of old-world Ukraine, on the one hand, in which there is spread 'the uniform world pleasure and happiness, that is, the warmth and light of the dazzling generous fiery heavenly God' [8, 83], and – on the other hand – of the terribly crimson chernozem spaces of the parental lands, on which there dominate "the all-freezing horror", "collective-farm bondage, poverty and mortal destruction of those people who still defend the independence of their souls" [8, 166], where there stands a profaned by the Komsomol members church with the broken cross and rusty from the blood metal plate dome, under which "a man, endowed by God with the soul, defiled ...» [8, 199].

«If it is possible to pour Ukraine in a word, – this is Os'machka's novel... If a word can carry the aroma of Ukraine,

then his book smells with all the fragrance of Ukraine" [2, 273], – these metaphors of Y. Sherekh are about *Starshyi boyaryn*, Os'machka's most optimistic novel. At the same time, in his next prosaic works of the specified period there is an obvious accent on the advantage of the *non-human* forces, which for Os'machka meant "the anti-Ukrainian ones".

The servants of this sinful world – they are "the aliens", or, after Heidegger, "the other people", are divided, as N. Zborovska remarks, into those with their national features and those "who have sold their soul to the foreigners". In her other remark the aforementioned researcher underlines, that in *Rotunda dushohubtsiv* the destruction and the existence of "the human world" (i. e., "the Ukrainian world". – I. Sh.-B.) "as a foreign and betrayed one, will be lead to its extreme" [1, 54].

The leading problem in Todos' Os'machka's prose is that of the national existence, the problem of survival (in a bordering existence) of the nation in the conditions of denationalizing occupation of one's native land. In *Rotunda dushohubtsiv* the writer with exalted passion and in his figurative expressional manner ascertained: "Ukraine is mutilated... Ukraine is broken by the two forces, the Jews and Moscow, which now, although imperceptibly, have tangibly begun fighting between themselves" [8, 472].

In this foreshortening, Todos' Os'machka carried out in his prose the verification of the truth of his own existential "being here" by means of the categories of conscience and the national-genetic memory, by his search for his own national identity and his "appeal of the earth and blood" [12, 32].

Bibliography and Notes

1. Зборовська Ніла, "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки, Київ: Козаки 1996, 183 с.
2. Шерех Юрій, *Стилі сучасної української літератури на еміграції*, [у:] Idem, *Не для дітей*, Нью-Йорк: Пролог 1964.
3. Маланюк Євген, *Книга спостережень. Проза*, Торонто 1966, Том 2.
4. Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*, Київ: Вища школа 1991, 365 с.
5. Онишкевич Лариса, *Екзистенціалістська модель у теорії літератури*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів 1996, с. 243-344.
6. Слабошпицький Михайло, *Поет із пекла. (Тодось Осьмачка)*, Київ 2003, 367 с.
7. Бичко А., *Українська філософія. Докласична доба*, [у:] Бичко І., Табачковський В., Горак Г. та інші, *Філософія. Курс лекцій*, Київ: Либідь 1994, с. 219-246.
8. Осьмачка Тодось, *Старший боярин: Повісті*, Львів: Червона калина 1998, 559 с.
9. Каранда М., *Микола Бердяєв і західноєвропейська філософія: Внутрішній діалог екзистенціалізму*, [у:] *Людознавчі студії: Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету*, Випуск 7, Дрогобич 2003, с. 153-162.
10. Іванишин Петро, *Поезія Петра Скунця. Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя*, Дрогобич-Львів: Відродження 2003, 295 с.
11. Левчук Л., *Західноєвропейська естетика ХХ століття*, Київ: Либідь 1997.
12. Mróz P., *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* / Pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2000, s. 31-64.

Svitlana Prokipchyn

**STRUCTURING AND NON STRUCTURING FACTORS
OF FICTIONAL WORLD**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Світлана Прокіпчин

**СТРУКТУРОТВОРЧІ ТА НЕСТРУКТУРОТВОРЧІ ЧИННИКИ
ХУДОЖНЬОГО СВІТУ**

Abstract: The structuring and non-structuring factors of fictional world are investigated in this article. Historical and biographical genres as well as alternate history genre are chosen as comparing examples, because these kinds of novel are poetically similar. Fictional world is considered to be a product of interaction between the recipient and the text. The novel *Young Knight Adventures* by Spyrydon Cherkasenko and the movie *The Road to The Sich* by Serhiy Omelchuk (that is loosely based on an above mentioned novel) are used as the material for analysis of theoretical model of the universe in historical novel.

Keywords: fictional world factors, structuring factor, space, time, things fullness, character, action, interaction

У ХХ столітті в українській літературі з'явилася ціла серія історичних романів, присвячених постаті гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного та його часів. Доповнює цю серію про часи гетьманування Сагайдачного написаний на еміграції й опублікований у 1937 році у Львові твір Спиридона Черкасенка *Пригоди молодого лицаря*, який довгий час залишався поза увагою науковців у зв'язку з тим, що в советській період ім'я письменника було видалене з літературного процесу. Першим і єдиним ґрунтовним дослідженням цього твору є дисертація Світлани Дяченко *Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів Спири-*

дона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації) [4]. Заповнення білих плям українського літературного процесу та повернення забутих імен і сьогодні є актуальною літературознавчою проблемою.

Зіставлення та порівняння історичного роману С. Черкасенка *Пригоди молодого лицаря* та знятого за його мотивами фільму режисера С. Омельчука *Дорога на Січ* відкриває нові горизонти для розробки ефективних літературознавчих підходів до вивчення художнього світу як теоретичного поняття. На жаль, це питання залишається відкритим у сучасній науці, а сам термін у пере-

важній більшості досліджень вживається метафорично.

Метою пропонованої статті є аналіз структуротворчих чинників художнього світу на матеріалі твору С. Черкасенка, який розглядається у контексті українських історичних романів про події, що передували визвольній боротьбі, яку очолив Б. Хмельницький (*Сагайдачний* Д. Мордовця, *Людолови* З. Тулуб, *Сагайдачний* А. Чайковського).

Історію становлення категорії “художній світ” у літературознавчій науці XIX–XX ст. ретельно проаналізувала Я. Кравченко [5]. Підсумовуючи ідеї В. фон Гумбольдта і Г. В. Ф. Гегеля, дослідниця висловлює тезу про дійсність твору як самодостатню й водночас здатну до саморозвитку цілісність, а узагальнюючи теоретичні напрацювання О. Потебні, називає художній світ аналогом внутрішньої форми слова [див.: 5, 109-110]. Науковець припускає, що художня реальність наскрізь пронизана авторським світосприйняттям і втілює певну концепцію світу та особистости. Різницю між реальним і художнім світом Я. Кравченко вбачає у концептуальній цілісності останнього [5, 112]. Справді, у той час як реальність характеризується багатьма підходами до світорозуміння, дійсність твору моделюється за зразком однієї концепції, яку обрав письменник і яку сприймає реципієнт під час читання тексту.

Чинником художнього світу є те, що впливає на формування його структури. Для того, щоб визначити структуротворчі чинники світобудови історичного роману, спершу слід з'ясувати, що ж узагалі є складовими художньої дійсности. І чи не

найяскравішим зразком побудови моделі світу є перша глава книги *Буття* у Біблії. За нею, спершу виникає простір (небо, земля, вода і суходіл), потім він наповнюється предметами (травою, деревами). Четвертого дня створено час: “Нехай будуть світила на тверді небесній для відділення дня від ночі, і нехай вони стануть знаками, і часами умовленими, і днями, і роками” (*Буття*, 1 : 14). Далі з'явилися персонажі (тварини та перша пара людей), і сказав Бог до них: “Плодіться й розмножуйтеся, і наповнюйте землю, оволодійте нею, і пануйте над морськими рибами, і над птаством небесним, і над кожним плазуючим живим на землі!” (*Буття*, 1 : 28), а це є не що інше, як спонукання до дії та взаємодії. Посилаючись на думки С. Шаталова, А. Чудакова, В. Фьодорова, Я. Кравченко стверджує, що творення художнього світу передбачає зображення реалій цього світу (час, простір, події, людина, її стосунки з іншими людьми, думки, почуття, вчинки), в яких відчувається авторське ставлення до зображеного [5, 111].

Із проаналізованого вище можемо зробити висновок, що визначальними структуротворчими чинниками віртуальної моделі реального світу є 1) світоглядна концепція автора та реципієнта, 2) жанровостильові та поетикальні параметри, 3) простір і 4) час, 5) предметна наповненість, 6) персонажі, 7) дія й взаємодія. Кожен твір передбачає унікальність одного чи кількох чинників із вказаних семи. Щоб довести доцільність таких узагальнень, порівняємо три типи роману, для яких характерне поєднання історичних

фактів із художньою вигадкою, – історичний, біографічний та альтернативну історію. Якщо, наприклад, головним персонажем зображено одну і ту ж історичну постать, то взагалі досить складно відрізнити жанрову приналежність твору. І причиною цього є не стільки особливості поетики кожного з обраних для порівняння видів роману, скільки схожість художнього світу, який у них змодельовано. Зрозуміло, що перший вказаний чинник завжди неповторний навіть для одного письменника у різні періоди творчості, адже світогляд людини – дуже динамічна сутність, а кількість реципієнтів прямує до нескінченності. Жанрово-стильові та поетикальні параметри у пропонованому дослідженні обмежуються жанром роману та схожістю стилістичних засобів у творах, які обрано матеріялом аналізу. Тому зупинятися саме на цих чинниках не будемо, а детальніше розглянемо наступні.

Історичний та біографічний романи, як і альтернативна історія, передбачають наявність реальної географії при побудові простору. Проте останній жанровий різновид включає можливість зображення вигаданого та навіть фантастичного простору, і саме це є структуротворчим чинником його художньої світобудови, а для двох інших видів він – неструктуротворчий.

Час як чинник художнього світу в усіх трьох жанрових різновидах відрізняється повністю. В історичному романі зображуватись може тільки та епоха, яка знаходиться на певній часовій дистанції від років життя автора. Тобто історизм є обов'язковим у моделі світу цього

виду роману. Письменник виступає дослідником зображеного періоду й не може бути сучасником описаних подій. Для біографічного роману зазначені умови є неструктуротворчими, зате моделювання періоду життя головного персонажа суттєво впливає на художню дійсність. А для альтернативної історії структуротворчою є присутність історичного часу до моменту дивергенції, коли документальні факти переходять у вигаданий хід розвитку подій.

В аналізованих жанрових різновидах предметна наповненість відповідає історичній епосі, яка моделюється, і тільки в альтернативній історії після моменту дивергенції обмеження зникають. Обов'язковість дійових осіб, у яких є прототипи в історії, характерна всім обраним для порівняння видам, але у біографічному романі ця умова повинна виконуватись перш за все для головного персонажа, і тому вона структуротворча для художньої біографії, але неструктуротворча для двох інших видів.

Щодо дії і взаємодії, то в історичному романі вони залежать від документальних фактів, адже історія взаємодіє з вимислом. У біографічному – події визначаються життям головного персонажа. А для альтернативної історії обов'язковим є момент переходу до вигаданого варіанту розвитку подій.

Як бачимо, аналіз структуротворчих чинників художнього світу розкриває суть жанрової специфіки твору. Спробуємо простежити особливості художньої дійсності історичного роману на прикладі твору Спиридона Черкасенка *Пригоди молодого лицаря*. С. Дяченко вважає

цей твір історико-пригодницьким, оновленим різновидом історичного роману [4]. Справді, такі ключові художні події, як викрадення Орисі, переслідування Павла ротмістром, визволення з турецького полону Василя Похила, інтриги Дениса Криги, герці головного персонажа з ворогом, та і, зрештою, заголовок, дають підстави назвати роман пригодницьким. Але домінантною рисою вважаємо життя окремої людини в умовах міжнаціональних конфліктів, і тому розглядаємо твір у контексті тільки історичного різновиду романного жанру, не зосереджуючи увагу на пригодницьких мотивах.

Наскрізна сюжетна лінія чоловічого суперництва Павла та Дениса в ім'я кохання до Орисі нагадує лицарський турнір, характерний волтерскоттівському романові. Та проблематика твору набагато глибша від зображеного на передньому пляні любовного трикутника. Головний персонаж Павло Похиленко, прозваний січовиками Жбурляем, художньо вигаданий автором і майстерно вплетений у канву правдивих історичних подій. Ідеальний образ борця за волю і справедливість досягається завдяки змалюванню Павла і як успішного господаря на власному хуторі, й як мужнього та сильного воїна, який у кожному мить готовий покинути все й повстати проти ворога. Не випадково сам Сагайдачний відзначив Похиленкову завзятість. А ще головний персонаж рятує життя своєму майбутньому побратимові, писареві Хмелю, який є втіленням образу чи не найвідомішої історичної постаті козацького періоду – гетьмана Богдана Хмельницького.

Д. Наливайко у нарисі *Реценція Заходу на турецько-татарські війни останньої третини XVI – першої половини XVII ст.* дотримується концепції формування українського козацтва із селян та міщан, які, втікаючи від феодального гніту на незаселені вільні степові та лісостепові землі, потрапляли у небезпеку татарсько-турецького сусідства [6, 220-227]. За словами науковця, “козацтво виникло в екстремальній історичній ситуації в Україні й *de facto* було самозахистом народу, якому загрожувала повна руйнація й фізичне винищення” [6, 222]. Дослідник українських козаків та створений ними устрій відносить до специфічних явищ “пограниччя”. Постійна небезпека й непевність, неухильна загроза нападу унеможливорює існування стабільних державних інституцій. “Водночас це життя на свободі, поза офіційним суспільством, яке покладає на особистість тягар пригноблення, особливо на нижчі його верстви” [6, 223]. Таке становище створює свій тип людини, коли в одній особі поєднується виробник і воїн. У стабільному суспільстві трудова та військова діяльність закріплювалася за різними клясами. Саме таким типом людини є Павло Похиленко. А його тісна взаємодія із визначними творцями української історії дає можливість автору показати важливу роль окремої особистості у визначенні напрямку історичного розвитку.

У художній дійсності глибоке проникнення письменника у суть історичної епохи створює атмосферу далекого минулого. С. Черкасенка сміливо можна назвати дослідником історичних фактів козацького

періоду, адже йому вдалось майстерно синтезувати історію та вигадку. І саме таке зображення часу як структуротворчого чинника дозволяє вважати роман історичним, хоча переважна більшість персонажів, у тому числі й головний, цілком є плодами фантазії автора. Завдяки історизму, яким пронизане полотно твору, навіть любовний трикутник, змальований на передньому плані, видається лише фоновим малюнком для відтворення доміантних рис доби.

Характеротворення головного персонажа спонукає С. Черкасенка неодноразово вводити його у двобій з ворогом. Не випадково, припускаємо, у фінальних рядках твору також вживається слово “герць”. “Восени почули й на хуторі, що з давніх-давен приспана воля українська почала прокидатись і пробувати сили у жорстоких кривавих герцях. Не раз її приборкувала й топила в червоному морі ворожа міць, не раз Павло вертався додому, спочивав і знов сідлав свого бахмата, щоб пробити мур, в походах Жмайла, Трясила, Сулими, Павлюка, Острияниці й Гуні, й дочекався-таки, вже хоч і престарим, великої всенародної бурі, знятої його побратимом Хмелем” [7, 346-347]. Цікавий прийом ідеалізованої ролі вигаданого персонажа вирізняє *Пригоди молодого лицаря* з-поміж інших творів про період історії кінця XVI – першої половини XVII століття. Як і А. Чайковський, З. Тулуб та Д. Мордовець, С. Черкасенко показує великий внесок Петра Сагайдачного в оборону козацьких земель від татарсько-турецьких завойовників, і також завершує свій роман згадкою про великі досягнення засновника

Гетьманщини у боротьбі проти гніту вельмож і панів. Проте в художньому світі “роману з козацьких часів” найвеличнішим борцем за свободу у поєдинку з ворогом постає звичайний канівський “міщух”, який з блискавичною швидкістю набирається досвіду у козацькій справі.

Провокаційними є слова головного персонажа: “...Хто нам більший ворог.. чи турки, що ми їх сливе й ніколи не бачимо на Україні, чи магнати, що панують над нами разом із своїми посіпаками, жидами... Вороги найбільші наші – магнати, а коли турки збираються їх бити, то й нехай б’ють, чого ж нашим козакам іти накладати головами, обороняти від загибелі нашого ворога? Щоб він зміцнів і ще дужче напосів на нас?..” [7, 149]. Хмель мав свою мудру відповідь: “Боротися, пане-брате, з панами – це не пусте діло, як, може, декому здається, тому й гетьман наш, пам’ятаючи долю Наливайка й Лободи, варується поки що стати на цей шлях і воліє вичікувати... Щоб побороти панів, для цього треба всім по всій Україні одностайне стати, інакше кінчиться так, як в Наливайка, й наступить ще гірше безправ’я й гніт” [7, 149-151].

Філософські роздуми Ориси після викрадення про зростання вседозволеності в руках можновладців, що сприймається народом як належне, викликаючи спротив лише у нечисленній кількості людей, також показують реципієнтові єдиноможливий шлях розбудови незалежної держави, у якій національно свідомий інститут сім’ї та єдність всього народу відкривають горизонти вільного господарювання на власних землях. Живучи в достатку

серед найдорожчих людей, Жбурляй не зволікає на заклик Максима Кривоноса повстати проти панського гніту, одягає козацьке вбрання та сідлає коня, щоб у бою захистити не тільки свій хутір, а й цілу державу. І його дружина, й діти приймають цей життєвий поворот із радістю. Якби у кожній сім'ї був такий світогляд, то зламати цілий народ поневолювачам було б набагато складніше.

Образ Дениса Криги немов розвінчує ідеальний образ козака, оспіваний у народних піснях. Шести років йому вистачило, щоб накозакуватися. З Бідяченка він перетворився на заможного власника хутора, всі його дії зумовлені задоволенням власних потреб і козацька діяльність також спрямована для досягнення власних цілей. Підступні інтриги з метою одруження з Орисею підкреслюють його лицемірність і зрадливість. У нього ніколи не було мети визволити свій народ з-під гніту, і після всіх невдалих спроб завоювати Павлову кохану Денис сватає дочку полковника Гудими, суттєво примноживши свій достаток. Характеризуючи Кригу, автор зазначив, що він не промарнував у шинках, як це робили інші, здобуте у боях майно. Козаки, які навідались у Канів, тільки те й робили, що пили та гуляли. І цим автор показує їх зі сторони, забарвленої у темні неідеалізовані кольори. Зрештою, в усіх романах про Сагайдачного на татарсько-турецькій території вони виступають не тільки визволителями свого народу, а й руйнівниками життя чужинців.

Умова зображення реальної географії також виконана автором у повному обсязі. Епіцентром розви-

тку подій обрано Канів. Детально змальовується дорога Павла з рідного містечка на Січ. Як і в інших творах про Сагайдачного, особлива роль у відтворенні простору належить пейзажеві. Безкраї степи, Дніпро широководний, бурхливе море переносять уяву читача на терени минулого, що відбувалось у межах центральної та південної України. Порівняно з творами Д. Мордовця, З. Тулуб, А. Чайковського особливістю роману С. Черкасенка є майже повна відсутність деталізації місця, де відбувається дія, яка у свою чергу зображена до дрібниць. Яскравим прикладом є картини морського походу на турецькі міста. Автор описує, образно кажучи, кожний рух козацької шаблі та турецького ятагана, при цьому загальний образ Очакова чи Кафи залишається туманним і уваги не привертає.

Ще однією фундаментальною рисою "пограниччя" Д. Наливайко вважає військову демократію, що полягає у виборності всіх органів і виконавців та у визначальній ролі громади у всіх важливих справах [6, 224]. У романі *Пригоди молодого лицаря* образним відтворенням такої козацької взаємодії є епізод присвоєння Павлові прізвища Жбурляй. Взагалі вперше цей звичай згадується, коли про нього повідомляє Похиленкові Денис. Два прізвища, родинне і козацьке, тільки підкреслюють згадуваний вище мотив єдності в одній особі людини-хлібороба та людини-воїна. Таким чином дрібні деталі допомагають створити художній світ, у якому відчуватиметься дух історичного минулого.

За мотивами роману С. Черкасенка *Пригоди молодого лицаря*

режисером С. Омельчуком знятий фільм *Дорога на Січ* (1994 р.). Центральною сюжетною лінією стрічки обрано конфлікт Павла та Потоцького, який вподобав Орису і наказав її викрасти для себе на ніч. Екранізація будь-якої книги є лише одним варіантом із множини можливих інтерпретацій тексту. Саме тому кіно не дає можливості реципієнтові досягнути тієї глибини проблематики, що закладена в художньому творі. Сценаристи зосередили увагу на темі кохання, яка у романі є лише тлом для розкриття особливостей доби зображеного періоду історії. І навіть такий колоритний та провокаційний персонаж, як Денис Крига, виступає лише хорошим Павловим приятелем, який допомагає врятувати дівчину. Орися тут також поверхнево відтворений образ. Українські красуні завжди славилась карими очима і чорним, як смола, волоссям. І саме такою у фільмі постає перед нами у головній ролі актриса Інна Капінос. А ось у романі С. Черкасенко зобразив дівчину білявкою, і цим підкреслив її незвичайність. Ця художня деталь, вважаємо, має глибоке функціональне навантаження. Найповніше образ коханої Павла розкривається у діалозі з її матір'ю, коли виникає питання, чому ж ніхто не чинить масового спротиву шляхетському гнітові (у кінострічці цей епізод відсутній). Далеко не кожна дівчина задумувалась тоді над загальнонародними проблемами. Таким чином різниця в домінантних колізіях твору та фільму спричинюють значні відмінності у сприйнятті текстуального та екранізованого художніх світів.

Н. Агафонова у статті *Просторово-часовий континуум у кіно* виділяє чотири основні сегменти художнього часу у фільмі: час тривалості однієї окремої події; послідовність подій; історичний час подій; час нарації, який найчастіше тотожний авторському часові [1, 5-6]. Всі ці елементи присутні при зображенні часу в художній літературі та в історичному романі зокрема. Наративний час проявляється в тому, що певні історичні події завжди будуть проглядатись під кутом зору автора, який їх осмислює, а отже, розуміє і змальовує по-своєму. Наявність сегмента історичного часу пояснюється фабульною організацією, адже у такому романному різновиді історія постає своєрідною фабулою. Полотно твору складається з окремих епізодів, які влітаються в єдине ціле завдяки послідовному чи непослідовному їх чергуванню. У просторовій організації дослідниця виділила три пласти, які послідовно накладаються один на одного та звужуються: простір подій, експресивний та символічний простори [1, 7].

Кінострічка завершується благословенням козацького війська і його вирушанням у похід на турецькі землі. Дивує, що Павла прозвали Гопакком, а не Жбурляем, хоча, гадаємо, останнє прізвисько все одно влучніше, незважаючи на відсутність екранізації битв у морському поході, де найбільш виправдано проявляється доцільність обраної клички на сторінках роману. В епізоді знайомства головного персонажа з січовиками його прозвали після виконання танцю гопака, хоча тут же Павло майстерно підняв і "пожбував" велику колоду, щоб продемонструвати на

прохання гетьмана свою силу іншим (у тексті про це не йдеться). До речі, на екрані також присутній момент, коли головний персонаж “жбурляє” вояків Потоцького, які його наздогнали і впізнали у шинку. У творі саме це стало ключовою причиною перейменування Похиленка.

З іншого боку, блискучі ролі Ю. Муравицького (Петро Сагайдачний), Л. Задніпровського (Потоцький) не можуть не вплинути на відтворення їхніх екранізованих образів у художньому світі при прочитанні згадуваних вище романів після перегляду фільму. До речі, С. Дяченко детально порівняла образ гетьмана у творах Д. Мордовця, А. Чайковського, С. Черкасенка [3]. Схожість актора з реальними портретами Петра Конашевича вражає. А це свідчить про те, що інформація, збережена на картинах майстрами пензля, проходить крізь призму свідомости письменника, сценариста, режисера й у трансформованому вигляді постає перед читачем чи глядачем. Процес творення художнього світу зумовлюється в тому числі й міжмистецькою взаємодією. Незважаючи на майже стовідсоткову схожість із реальністю, будь-який сценічний образ також є тільки художньою моделлю. Різниця у тому, що текст спонукає до потужної роботи уяви читача, на відміну від кіноглядача, адже режисер значно звужує межі сприйняття. Інакше кажучи, текст у порівнянні з фільмом має набагато вищий рівень абстракції та багатозначности. І якщо, читаючи твір, реципієнт змушений уявляти красу змальованого степу, широководну річку і численні козацькі чайки, з яких лунає гучна пісня, то

у фільмі всю цю роботу уже втілив режисер.

Під час читання тексту відбувається його зорова перцепція та перетворення в художній образ завдяки активній мозковій діяльності. Кожен звук, пейзаж чи дія персонажа є продуктом уяви тільки одного реципієнта. Письменник, образно кажучи, виступає “генератором коду”, який повинен розшифрувати читач. Кіномистецтво фактично подає інформацію глядачеві у декодованому вигляді, хоча також спонукає до активної співпраці у напрямку образотворення. Наприклад, дуже вдало підібраний козацький марш *Ой не шуми та й не грай, синє море*, який лунав в епізоді, коли козаки з піснею і з Божим благословенням вирушали у похід проти татар і турків. На екрані перед глядачем униз Дніпром пливають всього три чайки, але завдяки звучанню цієї хоррової пісні уявляється величезне військо на численних човнах позаду. Технічно дуже складно знайти для зйомок так багато історичних предметів, які не виготовляються уже кілька століть. Тому режисер змушений шукати обхідних шляхів для втілення своїх задумів і покладатися на уяву реципієнта. Зауважимо, що після перегляду кінострічки, чайки з козаками набагато простіше уявити під час акту читання.

Аналізовані романи про часи гетьманування Сагайдачного та екранізований фільм за мотивами одного з них знаходяться в одній інформаційній площині, формуючи єдиний художній світ у межах сприйняття одним реципієнтом. Простір, час, предметна наповненість, персонажі, які мають відповідників у

реальній історії, їх дія та взаємодія з навколишньою дійсністю однакові за своєю суттю у згаданих мистецьких творах. Проте унікальність кожного художнього полотна зумовлена неповторністю авторських стилів, акцентів, задумів тощо. Окрема особистість у ролі читача чи глядача засобами свідомости й уяви завжди намагатиметься звести до спільного знаменника власного світогляду інформаційні потоки з різних джерел, і вивчення їх взаємовідносин та взаємовпливів є перспективним напрямком літературознавчої науки сьогодення.

Bibliography and Notes

1. Агафонова Н., *Пространственно-временной континуум в кино*, [у:] *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура* 2007, № 10, с. 3–9.

2. *Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена* / Пер. І. Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство 2009, 1151 с.

3. Дяченко Світлана, *Образ гетьмана Петра Сагайдачного в українській літературі: за романами Д. Мордовця, А. Чайковського, С. Черкасенка*, «Диволово» 2003, № 5, с. 76–78.

4. Дяченко Світлана, «*Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів*» Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації): дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01., Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка 2000, 230 арк.

5. Кравченко Яна, *К истории становления категории “художественный мир” в литературоведческом дискурсе*, [у:] *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки*, Запоріжжя 2008, №1, с. 109–114.

6. Наливайко Дмитро, *Рецепція Заходу на турецько-татарські війни останньої третини XVI – першої половини XVII ст.*, [у:] *Історія українського козацтва: нариси у 2-ох томах*, Том 2, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2007, 724 с.

7. Черкасенко Спиридон, *Пригоди молодого лицаря*, Київ: Національний книжковий проект 2011, 352 с. (Серія “Україна крізь віки”).



Anna Mukan

THE PECULIARITIES OF EXPERIMENTAL PROSE OF LATE MODERNISM

Institute of Philology of Taras Shevchenko
National University of Kyiv, Ukraine

Анна Мукан

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ПРОЗИ ЗРІЛОГО МОДЕРНІЗМУ

Abstract: The article investigates features of “experimental prose” of mature modernism. The genesis of the concept “experimental prose”, its correlation with the “left prose” and “avant-garde prose” is determined. The evolution of “artistic experiment” in modernist literature from scientific experiment to modernist experiment is traced. It turns out what these works are to be called experimental. The formal and content features of experimental prose are analyzed. We investigate the relationship between the nature of works’ genre and their experimental features. It is shown that in modern literary studies there is an updated understanding of artistic experiment not only in art, but also in the writers’ lives.

Keywords: modernism, experimental prose, literature

Щодо визначення поняття експерименту в літературі, і як наслідок – експериментальної прози, серед літературознавців немає єдиної думки, однак принцип, що лежить в основі тлумачення цього поняття, однаковий – усвідомленість і цілеспрямованість дії заради перевірки відомого чи створення нового.

Мистецький експеримент став предметом дослідження багатьох іноземних і меншою мірою українських філософів, літературознавців, культурологів. Серед них Г.-Г. Гадамер, Т. Адорно, Х. Ортега-і-Гассет, В. Беньямін, А. Бретон, Ю. Шевельов, Дж. Грабович, М. Р. Стех, С. Павлич-

ко, В. Агеєва, Ю. Ковалів, С. Матвієнко, О. Боярчук, О. Бенюк, Л. Ікітян, О. Сайковська та ін. Проте комплексного дослідження особливостей експериментальної прози доби зрілого Модернізму ще немає.

Наша стаття є спробою окреслити основні межі такого дослідження. У науковій літературі художній експеримент розуміють як «принцип спрямованого художнього апробування життєвого матеріялу», «процес модифікації сталих художніх традицій, їх повна чи часткова переробка». Ці визначення можна звести до одного знаменника: експериментування – це «розмаїті трансформа-

ції первинного стану досліджуваного об'єкта» [4, 32].

З психологічного ракурсу здатність автора до експериментування визначає український філолог Дмитро Овсянико-Куликовський: експериментування – це «психологічна активність творчого мислення автора, що не копіює життя, а відтворює його у вигляді дослідно-апробативних конструкцій» [Цит. за: 4, 99-100].

Питанню формування модерністського мистецького експерименту присвячене ґрунтовне дисертаційне дослідження Олеся Бенюк. Відштовхуючись від поняття наукового експерименту як засобу пізнання нового, авторка формулює розуміння мистецького експерименту як засобу творення нового. Поняття власне мистецького експерименту виводиться дисертанткою з кін. ХІХ – першої третини ХХ ст. Спочатку воно існувало у вигляді «онауковленого» мистецького експерименту, а згодом трансформувалося у модерністський мистецький експеримент. Виникнення хронологічно першого етапу мистецького експерименту – «онауковленого» – дослідниця пов'язує з натуралістичним художнім напрямом у літературі. Найяскравішими зразками творчих лабораторій, в яких представлений мистецький «онауковлений» експеримент, можна вважати прозу Еміля Золя та Івана Франка.

Мета застосування експерименту в науці та літературі натуралізму нічим не відрізнялася – вона полягала у «пізнанні істини, закладеної у подіях та фактах». Натомість «з творчого процесу Е. Золя усував уяву та фантазію: їм протиставлялися експеримент та спостережен-

ня» [1, 12]. «Онауковленому» мистецькому експерименту відповідає традиція, яка орієнтувалася на реалістичне відображення дійсності. Натомість модерністський експеримент взяв за мету «випробувати та змодельовати всі можливі засоби та способи творення, складові творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість усталеного, загальноприйнятого» [1, 10]. Таким чином, замість пізнання дійсності відомими науці методами модерністський експеримент мав створити нову реальність за допомогою нових – індивідуально авторських – засобів, способів і методів. Остання обставина стала причиною незрозумілості та зашифрованості модерністського мистецтва для широких мас населення. Більше того, модернізм, як стверджував Х. Ортега-і-Гассет, не мав «давати готові відповіді, сприяти пасивному спогляданню, а своїми експериментами порушував нагальні проблеми, спонукав до активних дій, до розуміння» [1, 12]. О. Бенюк виділяє експериментування модерністів з різними матеріалами: кольором (фовізм, імпресіонізм), формою (кубізм, футуризм, супрематизм), предметністю (абстракціонізм), творчим процесом (сюрреалізм).

Художні експерименти у практиці письменників зрілого Модернізму насамперед були викликані необхідністю дослідити людину нової доби, «яка перебуває під тиском двох крайностей: з одного боку, – жахиття воєн, революцій, післявоєнного погару, а з другого – грандіозного злету Евфоріона сучасності...» [5, 7]. Разом зі змінами умов життя суспіль-

ства внаслідок світових катастроф, а також традиційного уявлення про людську психіку, змінилися й домінянти у художній творчості. Мистці не лише рішуче заявили про неспроможність попередніх художніх систем відобразити реалії нинішнього світу, а й створили власні неповторні творчі лябораторії, в яких за допомогою глибоко індивідуальних експериментів почали досліджувати навколишній світ. Головною ознакою цього дослідження став синтез. Для цього поєднувалися методи і прийоми різних наук – філософії, психології, історії, художні техніки різних видів мистецтв – музики, архітектури, малярства, театрального та кіномистецтва. Внаслідок цього сформувався самобутній художній стиль ХХ сторіччя – Модернізм, який, однак, органічно поєднав у собі головні здобутки попередніх напрямів – Романтизму та Реалізму. Йдеться, зокрема, про увагу романтиків до внутрішнього світу людини, до одиничного та випадкового, національної ідентичності героя, а також про орієнтацію реалістів на деталі, «онауковлене» дослідження поведінки (і психіки) персонажа у різних життєвих ситуаціях, історичну конкретність. Такий творчий експеримент, на думку Теодора Адорно, «оспівував творчу фантазію, уяву та підтримував багатоманіття художніх концепцій» [1, 13].

До яскравих творчих експериментів вдавалися письменники-модерністи Ф. Кафка, М. Пруст, Дж. Джойс, Т. С. Еліот, Е. Паунд, Х. Л. Борхес, А. Бєлий, В. Маяковський, М. Семенко, Ю. Яновський, М. Хвильовий, М. Йогансен, В. Підмогильний, В. Домонтович (В. Пе-

тров), Ю. Косач, І. Костецький та інші. Їхня творчість сконденсувала у собі найкращі здобутки Модернізму, переосмислені й збагачені на основі власного життєвого й літературного досвіду.

Важливо зазначити, що експериментальним має право називатися не лише формально ускладнений художній текст, а й поліпроблемний твір, у якому подано нове бачення складних ситуацій, знайдені додаткові смисли, ідейні рішення, які зазвичай «розкриваються через семантику досліду, тотожного «можливості інших можливостей» [8, 42]. Цю думку підтримує Н. Лобас у монографії *Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози*: «У розвитку національної літератури існують явища, що порушують усталені приписи для даного періоду, напряду чи навіть техніки. Такі явища зазвичай іменуються художнім експериментом і характеризуються виходом поза традиційно сформовані межі різностилєвістю та епатажністю... Поверх незвичних та епатажних авторських прийомів, які нерідко відволікають увагу критиків, виступає неоднозначність змісту» [7, 50].

Через традиційну зорієнтованість експерименту на «продукт» творчого мислення, а не на акт його створення як такий», вважає літературознавець Л. Ікітян, «він (експеримент – А. М.) зазвичай співвідноситься з формальним аспектом творів – пляном вираження – і майже не пов'язується з пляном зображення, змісту» [4, 32-33]. Натомість, переконана дослідниця, нова якість художнього експерименту, засвідчена з кінця ХІХ ст., розширює це поняття

до «цілісної творчої стратегії, корпус якої складають специфічні прийоми характеротворення, структурування сюжету, інтриги, вираження ідеї твору, художньої комунікації письменника з читачем тощо» [4, 33].

Микола Васьків, автор дисертаційного дослідження *Романні форми в українській експериментальній літературі 1920-30 рр.: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди*, пише про дві школи романістики – «київську» (орієнтовану на здобутки клясичного європейського та українського роману) та «харківську» (експериментальну). Друга – «спрямована на поборювання романного досвіду, деструкцію, творення нових жанрових структур». Незважаючи на формалістичне підґрунтя специфіки школи, її пошуки відзначаються також оригінальною проблематикою та «зосередженням на індивідуальному внутрішньому досвіді з використанням найсучасніших здобутків й психоаналізу», медитативністю, тобто змістовими новаціями.

Д. Овсянико-Куликовський вбачає реалізацію мистецького експерименту в літературі «в принципах «особливого висвітлення образів», у специфічно організованих автором «штучних» ситуаціях та «нарочитого підбору рис» при моделюванні поведінки та вчинків героїв твору» [4, 33]. Ілюстрацією цих принципів може слугувати дослідження Фелікса Якубовського творчості письменника-футуриста Гео Шкурупія щодо експериментаторства прозаїка на трьох рівнях – «образовому», «психологічному» та «сюжетному». Перший і останній рівні засвідчують увагу дослідника до творчого

експерименту письменника на рівні формальному (художні деталі, особливості змалювання персонажів, композиція твору), а другий – «психологічний» – рівень апелює до таких змістово-формальних пластів, як узагальнення, символи, абстракції [9]. Прикладами художнього експериментування на різних рівнях – формальному та змістовому – також може бути творчість І. Костецького та В. Домонтовича відповідно.

Слід додати, що в сучасних літературознавчих дослідженнях актуалізується розуміння мистецького експерименту не лише у творчості, а й у житті письменників. Останні, творячи «різко індивідуальну поетику» у художніх творах, «накладали» її на власне життя, яке набувало вигляду «інтелектуального проєкту» [4, 32]. Саме таке уявлення про художній експеримент як цілісну систему варто брати до уваги, коли йдеться про прозу української еміграції середини ХХ століття.

З означенням «експериментальний» у вимірі літературного твору треба поводитися вкрай обережно і обумовлювати вживання цього поняття культурно-історичним середовищем функціонування таких текстів, адже, як зазначає дослідниця експериментальної прози Модернізму О. Боярчук, «поза контекстом своєї епохи вони (експериментальні твори – А. М.) можуть втратити кваліфікацію експериментальних, до того ж сприяти хибному уявленню про літературний експеримент як щось недалеке, дилетантське, недосконале» [2, 5]. Так, будь-який твір, у якому системно і послідовно застосовано нову поетику зображальних і виражальних засобів, яка різко від-

різняються від усіх попередніх (разом із панівною) художніх традицій, можна назвати експериментальним. Ця думка підтверджується уявленням про мистецький експеримент як «метод художньої творчості, що орієнтується на впровадження нового» [1, 8].

Н. Лобас, узагальнюючи риси поетики експериментального твору в роботі О. Боярчук, називає такі: комунікативність, модель співтворення тексту автором і реципієнтом, ігрова природа, чинна на всіх структурних рівнях, іронія та парадокс. Також у дослідженні О. Боярчук йдеться про експериментування як деяку цілість, «що в ній вигаданий, уявний елемент, гра не відмежовані від фактичного, образного матеріалу...» [2, 7-8], тобто нема протистояння реального та умовного світів, як це було, наприклад, в поетиці романтизму, й водночас модерністи не намагаються копіювати життя й відтворити його у найменших подробицях аж до фізіологічних проявів, як це робили реалісти та натуралісти. Інший літературознавець О. Журенко додає до рис експериментальної поетики наступні: змішування різних літературних жанрових кодів і мистецтв, що призводить до полістилістики, гри на зіставленні реального-умовного, маски і обличчя, фрагментаризація або «безликість» героя, творення схематичних образів [7, 65]. Не названими, але важливими ознаками досліджуваного різновиду літератури є й руйнування цілісності сюжетності, металітературний характер з оголенням авторських прийомів, демонстрацією творчого процесу, перший (поверховий) і другий (закодований, рівень

алюзій та ремінісценцій) плани твору, інтертекстуальність та інтерсеміотичність, експерименти з мовою та ритмікою твору (очуднення, неологізми тощо), пародійність, техніки автоматичного письма та потоку свідомості, мітологізм.

Що ж до родової приналежності експериментальних творів (зокрема прози), то дослідники сходяться на думці про відсутність їх сталої визначеності: це – «понаджанрова категорія універсального характеру, що включає всі можливі модифікації пригодницької літератури, котрі інколи досить тісно переплітаються в тому чи іншому художньому тексті; так само, як і «проблемні» романи, відокремлені В. Дончиком від чисто експериментальних пошуків сюжетиків, романи дискусійні, «на тему», «з приводу», інтелектуальні й любовні водночас, свого роду есеїзована белетристика чи белетризовані есеї...» [2, 12]. Однак можна помітити, що твори письменників-експериментаторів зазвичай мають яскраву інтелектуальну домінанту («Інтелектуальний роман – це різновид найбільш інформаційно та інтелектуально насиченого модерністського роману, в якому історія героя є опосередкованим вираженням авторського світоглядного пошуку, а жанровим прототипом є діалогічні філософські трактати Античності та Середньовіччя» [6, 11]. Це пояснюється головною метою експерименту – художньо апробувати ідеї, думки, теорії на їх життєдайність і стійкість, усталені формули – на істинність. Тому герої творів авторів-експериментаторів стають носіями певних ідей, концепцій, світоглядів, а «перевірка» їх на достовірність

здійснюється завдяки особливим експериментальним умовам в творчій авторській лабораторії.

Авторка дисертації *Типологія модерністського роману* І. Куницька переконана, що словосполучення «експериментальна проза» – це «доцільне жанрове уточнення, але термін не може слугувати назвою чітко окресленої жанрової форми, бо під поняття «експериментальний роман» потрапить чимало різнорідних творів [...] Ф. Кафки, Д. Джойса, В. Вулф, А. Платонова, В. Винниченка, М. Йогансена...» [6, 7].

Справді, хоча термін експериментальна проза доволі широко застосовується в літературознавчих колах (О. Капленко, О. Боярчук, Н. Лобас та інші), він є більш узагальненою ознакою текстів, ніж їх жанрові особливості. Це поняття містить не лише типові у своїй складності формальні характеристики творів – нетрадиційну композицію, хронотоп, прийоми характеротворення, художні засоби та методи, а й неординарний спосіб подачі проблематики. Крім того, експериментальні твори зазвичай мають поліжанровий характер – у них співіснують різножанрові тексти, що створює ефект колажу. Тому для аналізу експериментальних творів модерністів варто застосовувати комплексний підхід.

Крім того, поряд зі словосполученням «експериментальна проза» в літературознавчих працях можна віднайти альтернативні поняття «авангардна проза» та «ліва проза». Однак такі означення звучують поняття досліджуваного явища й викликають небажані жанрово-стильові обмеження – авангардистські

твори або сюжетна белетристика відповідно. Тому «дефініція “експериментальна проза” щодо нестереотипної, гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 20-их (і 40-их – А. М.) років видається більш вмотивованою [...] тому що вирізняється універсальністю, підводить до термінологічної уніфікації [...]» [8, 38].

Отже, поняття художнього модерністського експерименту виводиться дослідниками з кінця XIX – першої третини XX ст. і визначається як «принцип спрямованого художнього апробування життєвого матеріалу», засіб творення нової реальності за допомогою індивідуально авторських засобів і прийомів. Потреба у художньому експерименті виникла у зв'язку з неспроможністю попередніх художніх систем відобразити реалії нинішнього світу, а також через необхідність верифікації нестійких істин й моделей укладу життя. Специфіка модерністського експериментування полягає у синтезі методів і прийомів різних наук, художніх технік різних видів мистецтв для досягнення максимально цілісного художнього відображення життя у літературі. Художні пошуки відбувалися на двох рівнях твору – формальному та змістовому. Важливо, що у смислове поле творчого експериментаторства потрапила не лише творчість, а й життя письменників, яке часто перетворювалося на інтелектуальний проєкт.

Bibliography and Notes

1. Бенюк Олеся, *Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття: автореферат дисертації ... кандидата фі-*

лософських наук, 09.00.08. «Філософія науки і техніки», Київ 2004, 16 с.

2. Боярчук О., *Експериментальна проза 20-их років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Київ 2003, 220 с.

3. Васьків Микола, *Романні форми в українській експериментальній літературі 1920-30-х рр.: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Київ 2010, 32 с.

4. Ікітян Л., *Художній експеримент у системі процесів модернізації мистецтва межі ХІХ – ХХ століть та творчості Леоніда Андреева*, [у:] *Науковий вісник*, Серія: Філологічні науки, Волинський національний університет ім. Лесі Українки 2012, Випуск 13, с. 32-37.

5. Косач Юрій, *Театр екзистенціалізму*, «Арка» 1947, № 1, с. 7-9.

6. Куницька І., *Типологія модерністського роману*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06. «Теорія літератури», Київ 2013, 20 с.

7. Лобас Н., *Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Гомбрович)*, Тернопіль 2009, 263 с.

8. Сайковська О., *Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття*, [у:] *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*, Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2010, Випуск 18, с. 36-43.

9. Якубовський Фелікс, *Від новели до роману: Етюди про розвиток української художньої прози ХХ століття*, Харків 1929, 217 с.



Iryna Vereteychenko

**THE EUROPEAN CULTURAL IDENTITY
IN UKRAINIAN LITERARY AND CRITICAL SPACE IN 1920'S**

Taras Shevchenko National University of Luhans'k, Ukraine

Ірина Веретейченко

**ЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ПРОСТОРІ 1920-Х РОКІВ**

Abstract: In this article we examine the question of European identity in Ukraine, which resides in the heart of discourses and evokes passionate debates about the possible ways of development of culture, particularly literature. Here are outlined the main positions of this issue in the literary discussion of 1925 – 1928, such as energy of Europe, spirit of Europe, European tradition, European school, European person, Europeanness, Europeanization. Also, we have traced the European orientation of M. Khvyliovyi, M. Zerov and their opponents.

Keywords: European identity, literary discussion, culture, European tradition, European school

На сьогодні привертають увагу численні праці українських науковців, культурологів, істориків, мовознавців, літературознавців, політологів про “співвідношення української духовності з європейською”, дух європеїзму в українській культурі, історичні основи європейськості українського народу. З цього приводу польська дослідниця Ольга Гнатюк зазначала: “У дискусіях про стан української культури та доконечну потребу її кардинальної зміни в новій політичній ситуації, які точилися вже після проголошення незалежності в Україні, почасти повторюються сюжети зі зламу століть, зокрема коли йдеться про модернізацію. Таку особливість зумовили, поперше, типологічна схожість позицій у

ставленні до модернізаційних викликів, по-друге – проєкт трансформації наявної культурної ідентичності, опертий на концепціях, що виникли в період творення новочасної української нації” [3, 24].

Українськість й європейськість – були і є предметом обговорення в українській літературно-критичній думці від середини XIX сторіччя. Одним з перших, хто дав поштовх до з'ясування концепції європеїзму в середовищі української інтелігенції, був П. Куліш. Подальше розгортання полеміки щодо концепту бачимо в культурологічних трактатах І. Нечуя-Левицького, у працях М. Драгоманова, В. Антоновича, І. Франка, Лесі Українки. Європейський напрям у своїй творчос-

ті обрали поети-“хатяни”. Саме С. Павличко однією з перших наголошувала: “Євшан і «хатяни» були безперечними західниками. Сам Євшан за натурою й освітою – європеець, на якого особливий вплив справляла німецькомовна культура [...]. Однак Євшан так само добре знав стан справ у польській і російській культурах” [14, 158–159]. Микола Євшан (Федюшка) схилився до думки, “що своєю власною «мудрістю» ледво чи може жити котра-небудь з сучасних європейських літератур [...]. Треба би всяке явище культури міряти нам не лише своєю домашньою міркою, міркою всяких условностей національного життя, але прикладати до нього трошки в наші домагання і більш строгу європейську оцінку. Але з другого боку треба ствердити, що всі наші екскурсії в «Європу» були нещасливі та схиблені...” [7, 532]. Так, питання європейської ідентичності, розкривалося у різноманітних дослідженнях культурологів, політологів, філософів, письменників, але, на жаль, до кінця так і не з’ясоване. Тому останнім часом у літературознавстві аналізуються різні дискурси з огляду на розуміння різноманітних поглядів, тенденцій та постатей української літератури, що “у нестабільному пограничному «мистецькому просторі» стикаються і трансформуються художні досвіди різних часів і поколінь” [12, 8] – зазначала Наталія Шумило у монографії *Під знаком національної самобутності*.

У поширенні європейської думки на тлі української культури літературна дискусія 1925–1928 років ХХ століття відіграла досить вагомую роль. “Дискусія сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на терені мистецтва і життя, загострила громадське

сумління, порушивши найсуттєвіше питання: бути чи не бути українській літературі зокрема, і культурі загалом як повноцінному суверенному явищу в контексті світового духового розвитку” [9, 20]. Вперше проблема європеїзму постала на повну потужність, набула об’ємності й багатоаспектності та виросла до ключового символу для всієї дискусії.

Динамічні еволюційні та революційні зміни в естетичній свідомості напередодні нової історичної доби формують розмаїте, поліфонічне художнє полотно – літературу 1920-х років. Соломія Павличко у передмові до другого видання монографії *Дискурс модернізму в українській літературі* з цього приводу писала: “Як багато разів згадувалося в моїй книжці, проблема орієнтації на європейські культурні зразки була частиною літературної дискусії між модерністами і народниками” [14, 22]. Саме кінець минулого століття позначився новим теоретичним виміром щодо вивчення феномена українського духового відродження.

Також свої міркування з приводу літературної полеміки 20-х років ХХ століття висловила значна кількість сучасних літературознавців під час аналізу літературного процесу. Формуванню об’єктивної думки про вже далекі від сучасності події в нашому літературному процесі допомагають документальні свідчення того часу [17]. Осмисленню літературної дискусії 1925–1928 рр. присвячені дослідження *20-ті роки: літературні дискусії, полеміки* [4], Ю. Коваліва *Літературна дискусія 1925–1928 рр.* [10] і Ю. Луцького *Літературна політика в радянській Україні 1917–1934* [12] та ін. На думку Юрія Коваліва, саме “вона

(літературна дискусія – I. В.) сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на терені мистецтва й життя, загострила громадське сумління, порушивши найсуттєвіші питання: бути чи не бути українській літературі й культурі загалом як повноцінному суверенному явищу в контексті світового духового розвитку” [10, 10].

Відповідно однією з комплексних проблем літературної дискусії є питання про культурну ідентичність Європи. Унікальна культурна ідентичність Європи – це “тканина, один бік якої різнобарвний [...] а другий вражає однотонним насиченим і глибоким кольором” [5, 1256]. Ми намагатимемося тут з’ясувати питання європейської ідентичності в українській літературі, окреслити її головні аспекти в літературній дискусії 1925–1928 років.

Прикметною ознакою стає тут, з одного боку, усвідомлення літератури як певного національного та історичного типу художньої творчості, а отже, акцентування її зв’язку з традицією, з іншого – радикальна переоцінка, вибір самої традиції, змагання різних тенденцій, зумовлених новітнім художньо-естетичним контекстом. Дедалі чіткіше окреслюються дві орієнтації: перша на збереження національно-культурної ідентичності, друга на загальноєвропейський літературний процес та його універсалізм. Олег Ільницький стверджував, що літературна дискусія другої половини 1920-х років великою мірою повторила деякі дебати, які точилися до першої світової війни, тобто ця дискусія нібито була “кульмінацією літературних і культурних процесів, що почалися на зламі століть” [20, 258]. Ляйтмотивом у такі програми часто входив за-

клик до модернізації та європеїзації мистецьких інститутів, наслідування найліпших зразків у культурі світової, невідривне від пошуку питомого, індивідуального шляху розвитку культури національної.

Можна говорити про трактування Європи як загального концепту, що зосереджується й на з’ясуванні змісту складників термінологічних понять: європейська ідентичність, європейськість, європейський універсалізм, європоцентризм, які складають концепти європеїзму, конкретизують та описують їх у всіх напрямках.

У цьому пляні цікавим є з’ясування проблеми співіснування Європи та України. “Україна – найбільша в Європі за площею об’єктивна даність, яка саме з цієї причини фатально не може в Європі поміститися [...]. Бути з Росією для України згубно – це духово і фізична смерть, у чому можна було переконатися протягом трьох з половиною століть. Бути з Європою, можливо означає те саме, але в цьому ще варто переконатися” [1, 9], – писав Юрій Андрухович. У процесі свого геополітичного та соціокультурного становлення Україна перманентно перебувала між двох світоглядних орієнтирів: на Європу та Росію. Кожен із цих векторів пропонував свою ідейну парадигму, *a priori* амбівалентну, проте історично виправдану. В результаті тривалої практики в українців сформувалась низка принципово відмінних типів свідомості, наслідки яких впливають на функціонування окремих національних приналежностей. Ці дві проблеми наразі й досі актуальні та провокують численні дебати серед “проєвропейських” та “проросійських” представників української інтелігенції. Вирішення по-

дібних питань, звісно, не дозволить позбутися ідеологічної роздвоєності, але стане важливим кроком у визначенні граней окремішньої української ідентичності та усвідомлення власної ролі в європейському просторі.

Сам концепт *Європа* можна розглядати з одного боку як географічну реалію, а з іншого боку він репрезентується набагато ширше як культурема чи ідеологема, яка дозволяє актуалізувати та розгортати свої складники, тобто своєрідні концепти-мінімуми. В загальноєвропейському контексті творення концептосфери Європи відбувалося під впливом суспільно-історичних процесів у кожній державі, відповідно до настанов ментальності. Особливості бачення цих концептів, їх оцінку, інтерпретації засвідчує й українська літературна дискусія 20-х років ХХ століття

Під час дискусії з “полемічною різкістю” було обговорено “коло ідей, закладених у поняття Європа”. Європейстичні тенденції стали об’єктом обговорення і тлумачення різних літературних та політичних угруповань, усі їх бачили й сприймали по-різному. Учасники дискусії відзначили “необмежену широчину поняття Європа”, його “сумарність”. Вона була “конкретна”, “історична”, “абстрактна”, “теоретична”, “загадкова”, “далека”, “теоретично дана”, “туманна”, “холодна”, “нейтральна”, “аемоційна”, “агромадська” [2, 121-125].

Дискутанти по-різному осмислювали і “наповнювали” концепт Європи. Це поняття багатомістке, яке творить духову єдність, своєрідний образ. Рецепт Європи найповніше подав Микола Хвильовий, – “минула і сучасна, буржуазна, пролетарська, вічна-мінлива” [16, 467], “модерніст-

сько-етична, прогресивна, червона” [16, 472-473].

Саме перу М. Хвильового належить формулювання основної тези дискусії “Європа чи Просвіта”, як одної “із найкращих питань нашої доби” [16, 455]. Свій вибір письменник однозначно робить у бік Європи – це зумовило поштовх до такого напрямку як “хвильовізм” та викликало гостру критику опонентів. Про це зазначала і С. Павличко: “В історії 20-х років за Миколою Хвильовим уже майже традиційно закріпилося місце архетипального західника, європейста, а відтак мало не модерніста. Його гасла Європи на протигагу Просвіті, «геть від Москви!», олімпійства (яке можна розшифрувати як елітарність) на протигагу масовізму, що викликали різку критику з боку офіційної партійної лінії й урешті капітуляцію Хвильового, здається, це підтверджують” [14, 200].

Активне обговорення цієї проблеми сконцентрувало увагу на змісті символів *Європа* та *Просвіта*. Дискутанти намагалися з’ясувати орієнтацію України, надати їй належне місце серед інших культур. Так, вибираючи європейство чи москвофільство, В. Коряк надає перевагу москвофільству, яке не вважає “відступом від культурного процесу”, а навпаки, “саме на нього, на його думку, слабує [...] увесь культурний світ. Наші хатні європейці, – зазначає автор, зовсім таки «перекапустили», борячися з чужими впливами й захищаючи Європу. Одвертаються од Москви й дивляться на Європу, а Європа (й Америка) сама дивиться на Москву й чекає од неї нового слова” [11, 8–9]. Ю. Меженко говорив про європейську культуру як “найнебезпечнішу річ”, статус України щодо Європи називає “прийдіте поклонімося”

і закликає усе європейське прийняти “через суворий фільтр” [13, 131].

Продовжуючи дискусію, О. Дорошкевич наголошує, що Європа “порожнім дощем проллється по нашій хutorянській Просвіті, ніколи її не зворушить, не запліднить, не поведе за собою, ніколи з неї не зробить творчої, своєї Європи [6, 125]. Д. Донцов закликає не до “механічного засвоєння європейських доктрин”, а до “релігійного фанатизму”. “Доволі європеїзації України”, – обурюється К. Юринець, – оскільки “європейські орієнтації українців дали тільки нові попелища для українського працюючого люду” [19, 192]. Розмежування проблеми за класовим принципом призвело до різкого тлумачення питання щодо європейської ідентичності. Для М. Зерова і М. Хвильового гасло *Європа* стало символом міцної культурної традиції, а гасло *Просвіта* вони пов’язують з убогістю, непоборним міщанством так званої пролетарської літератури. Так, наприклад, говорячи про неоклясиків С. Павличко доводила: “Вони так само виявляли демонстративну консервативність у своєму європеїзмі, обмеженому античністю, символізмом і Парнасом. Франція була для неоклясиків моделлю й ідеалом Європи. Але Франція й відтак Європа вичерпувалися Парнасом і символізмом. Аполлінер, Сандрар, сюрреалізм, дада, експерименти й новації, як формальні, так і філософські пошуки французьких поетів 10-х і 20-х років, філософія Берґсона, знаменитого натхненника модерністів, лекції якого приїжджали послухати до Парижа інтелектуали з усього світу, залишилися цілком поза їхніми інтересами. Проблеми розпаду особистости, краху звичного буття й гуманістичних ідеалів, над якими бук-

вально агонізувала європейська література, так само лежали за межами інтелектуального світу неоклясики й України в цілому” [14, 199]. Дослідниця в цьому вбачала подвійність щодо орієнтації на європейські тенденції у дискурсі неоклясицизму.

Саме визначення Європи стало головним позитивним результатом цієї тривалої дискусії. Знов повертаючись до висловлювань С. Павличко, то вона зазначала: “Найбільша проблема виникала з визначенням змісту самої «Європи». Які історичні, географічні, філософські поняття й політичні релії сюди включаються? І передовсім, класична чи сучасна Європа? Реально існуюча сьогодні в певних художніх тенденціях чи мітологічна, вигадана?”

Європа Хвильового ніколи не бачилася ним як реальна цілість різних суперечливих культурних і політичних напрямів, відмінних національних шляхів окремих країн та культур. Це була ідеалізація однієї лінії, тенденційно спрепарованої, навіть вигаданої: «Європа – це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенґлер оголосив “на закаті”. Не та, що гние, до якої вся наша ненависть. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу. І коли Зеров знає цю Європу (а він її знає!), то ми йому простягаємо руку» [14, 202–203]. І в М. Зерова, і у М. Хвильового вибір Європи був пов’язаний передусім із розумінням її як символу цивілізації та прогресу.

У процесі європеїзації української культури важливим кроком М. Хвильовий, як і його попередники, вважає переклади, які допоможуть “за всяку ціну [...] вивести нашу літера-

туру на широку європейську арену". Саме за "звернення до зразків античної культури, за те, що перекладають римлян", М. Хвильовий вбачає в таких, як М. Зеров ("зерових") "справжніх європейців" [16, 442].

Цю ідею М. Хвильового підтримав М. Зеров, бо сприймав Європу як "дороговказ" "наших мистецьких прямувань". Кроками до цієї Європи він вважає "самоосвітню працю" [8, 572], поширення європейських тем і форм у нашій літературі, або, за його висловом, "процес об'європеювання" культури. Він закликає розважливо і помірковано: "Ми повинні широко і ґрунтовно зазнати з культурним набуток інших народів, з усім, що може поширити і запліднити наш власний досвід" [8, 575] і піднесено продовжує: "Освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо знати, щоб не залишатися назавжди провінціями". Однак він застерігає від "поверхового мавпування молодечого засвоєння Європи", "найвищої культури нашого часу, засвоєння не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах" [8, 578].

Однак згодом уявлення і розуміння Європи змінювалося відповідно до того, наскільки учасники дискусії пізнавали справжню Європу з Європи. Так, Хвильовий в листі до Зерова спочатку пише: "...Настрою Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу я її, і уявляю собі сіренькою нудною плямою" [6, 855], то потім, відвідавши Європу, він змінює свої погляди: "...Передайте їм (ваплітянам), що Європа чекає їх до себе на якісь місяці 2–3. Подивитись є що, бо Азія з мене цілком вивітрилась" [6, 855].

Цінував Європу й М. Зеров: "Європа живе, росте, набуває сили". На його

думку, в Європі ще "багато джерел соціального та ідеологічного оновлення" [8, 569]. Автор, критикуючи "поржавілі упередження" опонентів, подає більш глибоке трактування гасла Європа: "Її душа живе в культурному набуткові" [8, 569]. Слушно припускає В. Івашко, який докладно проаналізував погляди М. Зерова в цій дискусії, що, якщо зіставити типи культур – західний та східний – М. Зеров надає перевагу західному, а згідно із зеровською типологічною моделлю, українська культура – органічна парость культури західноєвропейської. Між Європою та Україною ніколи не існувало глухої стіни, у якій треба було рубати вікна [9, 78]. "На Україні [...] у нас паростки європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму" [8, 585].

Поставивши на терези проблему культурної орієнтації, – "Європа" чи "Просвіта", учасники дискусії мислили Європу як: гасло, символ, коло ідей, "прогресивний чинник", "суму можливостей", "революційний метод". Розуміння концепту європеїзму закріпила саме ця дискусія. Таке трактування – це передовсім "основний культурний орієнтир", "дороговказ мистецьких прямувань", "символ міцної, поважної культурної традиції", "стимул для підвищення кваліфікації", "школа мистецької техніки", "певний тип культурного фактора в історичному процесі".

Отже, літературна дискусія актуалізувала концепт європеїзму, розширила його зміст, вважаючи при цьому, що сама проблема не завжди лежала на поверхні. Саме у літературній дискусії 1925–1928 років були окреслені головні позиції європейської ідентич-

ности – енергія Європи, дух Європи, європейська традиція, європейська школа, європейська людина, європейськість, європеїзація. Простеживши європеїстичні орієнтації М. Хвильового, М. Зерова та їх опонентів, можна дійти висновку, що в поглядах на це питання виявляється двоїстість. М. Хвильовий в одному варіанті наполягає на засвоєнні європейських традицій, на потребі як перекладу українською мовою, так і перекладу українських творів іншими мовами, щоб вивести українську літературу на широку європейську арену. В іншому – письменник не сприймав сучасної європейської літератури, бо ідеалізував старе, клясичне, тобто посередньо ним знане мистецтво. М. Зеров у цій дискусії виступав органічним європейцем. Він жив Європою, знав європейський світ. Саме настанови бурхливих 1920-х років з самого початку наклали відбиток на формування традицій подальшої української літератури.

Bibliography and Notes

1. Андрухович Юрій, *Таємниця*, Харків: Фоліо 2007, 503 с.
2. Гавел Вацлав, *Така близька й така далека Європа*, "День" 2000, 1 липня, с. 11–14.
3. Гнатюк Ольга, *Прощання з імперією: Українські дискусії*, Київ: Критика 2005, 528 с.
4. *20-ті роки: літературні дискусії, полеміки* / Ред. В. Дончик, Київ: Дніпро 1991, 366 с.
5. Дейвіс Норман, *Європа. Історія*, Київ: Основи 2000, 1464 с.
6. Дорошкевич Олександр, *Ще Слово про Європу (До нової дискусії на стару тему)*, [у:] *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928)* / Ред. В. Коряк, Харків: Український робітник 1928, с. 121–127.
7. Євшан Микола, *Сучасна польська література і її вплив на нашу*, "Літературно-Науковий Вістник" 1912, Том LX, Книга 12.
8. Зеров Микола, *Поетична діяльність Куліша*, [у:] *Idem, Твори: У 2-ох томах*, Київ: Дніпро 1990, Том 2.
9. Івашко Володимир, *Микола Зеров і літературна дискусія (1925 – 1928)*, [у:] *20-ті роки: літературні дискусії, полеміки* / Ред. В. Дончик, Київ: Дніпро 1991, с. 69–89.
10. Ковалів Юрій, *Літературна дискусія 1925–1928 рр.*, Київ: Знання 1990, 48 с.
11. Коряк Володимир, *Літературна дискусія*, [у:] *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928)* / Ред. В. Коряк, Харків: Український робітник 1928, с. 134–140.
12. Луцький Юрій, *Літературна політика в радянській Україні, 1917–1934*, Київ: Гелікон 2000, 248 с.
13. Меженко Юрій, *Європа чи Просвіта?* [у:] *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928)* / Ред. В. Коряк, Харків: Український робітник 1928, с. 130 – 132.
14. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1997, 360 с.
15. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2002, 679 с.
16. Хвильовий Микола, *Твори: У 2-х томах*, Київ: Дніпро 1995, Том 2, 924 с.
17. *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928)* / Ред. В. Коряк, Харків: Український робітник 1928, 381 с.
18. Шумило Наталія, *Під знаком національної самобутності*, Київ: Задруга 2003, 353 с.
19. Юринець Володимир, *З нагоди нашої літературної дискусії*, [у:] *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928)* / Ред. В. Коряк, Харків: Український робітник 1928, с. 185–193.
20. Hnytzkyj Oleg, *Modernist ideology and Mykola Khvyliovyy*, "Harvard Ukrainian Studies" 1991, Vol. XV, N° 3–4 (Dec.).

Olha Yurechko

**IDENTIFICATION OF «I» AS A WAY TO FIND YOURSELF
IN THE WORKS OF VALERIAN PIDMOHYLNYI**

Institute of Ivan Franko Studies
of Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Ольга Юречко

**ІДЕНТИФІКАЦІЯ «Я» ЯК СПОСІБ ВІДНАЙТИ СЕБЕ
У ТВОРАХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО**

Abstract: This article analyzes short stories of V. Pidmohylnyi *The Old Man* and *The Haydamaka* within the concept of identification. Special attention is paid to psychoanalytic definition of identification. For analysis of these works the author of the article applies the theories of S. Freud and A. Freud. She emphasizes the importance of identifying activity of the author. Since the analysis of early prose of the writer in the light of identification is necessary for understanding of his creative personality, special attention is paid to explanation of identification in unity "author-character". On the examples of early works of V. Pidmohylnyi the author analyzed the influence of identification on overcoming loneliness, finding and understanding by the characters' own "I".

Keywords: identification, creative personality, unity "author-character"

Екзистенційною проблемою ХХ століття стало всюдусуще відчуження людини – від інших людей, від літературних героїв, від власної сутності, від навколишнього світу. Втрата ідентичності, що втілюється в таких суспільних явищах, як деперсоналізація, аномія, маргіналізація, психологічні патології, рольові конфлікти, девіантна поведінка та інші форми людського існування, стала джерелом літературної традиції, що сформувалась ще на початку ХХ століття, а пошук ідентичності став одною з найактуальніших гуманітарних проблем цього часу. Під впливом ідентичності розпочався

процес художньої ідентифікації – пошуку персонажем власного «Я», що відбувається на основі ототожнення автора зі своїм героєм і ґрунтується на вірі читача в реальне життя персонажів.

Окрім літератури, поняття ідентифікація сьогодні застосовують у багатьох наукових галузях: у психології, криміналістиці, етнології, культурології, філософії та інших науках, однак найбільш прийнятним у контексті нашого дослідження слід вважати психоаналітичне визначення цього поняття, що розглядає ідентифікаційну поведінку персонажів як захисний механізм,

виражений за допомогою особистісного уподібнення, ототожнення з кимось [5, 129]. З літературознавчої точки зору, доцільно розглядати явище ідентифікації у триєдності «автор — персонаж — читач», адже взаємодія всередині цього ланцюга відбувається завдяки позасвідомому механізмові ідентифікативної активності, що має різний вплив на автора і реципієнта. Дослідження цієї взаємодії допоможе зрозуміти особливості кожної пари взаємин автор-читач, читач-персонаж, автор-персонаж та дозволить наблизитися до розгадки «секрету поетичної творчості».

Поняття ідентифікації вперше було висвітлене Зигмундом Фройдом у праці *Психологія мас і аналіз людського «Я»* [8]. На переконання психоаналітика, початкова ідентифікація є примітивною формою дитячих звичок. Ідентифікаційна практика супроводжує усі процеси дозрівання та психічного розвитку людини, а отже, і формування інтересів, ідеалів, форм поведінки. Ідентифікація з особою, яку об'єкт або любить, або ненавидить лежить в основі адаптивних і захисних реакцій. Пояснюючи ідентифікацію, як найперший емоційний зв'язок особистості з іншою особистістю, дослідник зауважував, що ідентифікація є однією з передумов Едипового комплексу, однак на відміну від клясичної інтерпретації цього терміну З. Фройд акцентує на тому, що хлопчик спочатку виявляє інтерес не до матері, а до батька: прагнення бути подібним на батька приводить до ототожнення з ним. Ставлення до матері – звичайне сексуальне захоплення, до батька – ідентифікація

на зразок уподібнення. Такі зв'язки спокійно співіснують деякий час, однак завдяки уніфікації психічного життя вони стикаються, і, як наслідок, виникає нормальний Едіпів комплекс: хлопчик бачить, що шлях до матері йому заступає батько, його ідентифікація з батьком тепер набуває ворожого забарвлення і робиться ідентичною з бажанням замінити батька. За словами З. Фрейда, ідентифікація спочатку є амбівалентною: вона може стати вираженням ніжності так само легко, як і бажанням знищення, та подібна підлітку першої оральної фази лібідозної організації, коли поєднання з бажаним і цінним об'єктом здійснюється через його знищення. В умовах витіснення і переваги механізмів позасвідомого, часто виявляється, що об'єктивний вибір знову стає ідентифікацією, тобто «Я» копіює якості іншого, прагнучи здолати «принцип насолоди», що наявний у «Воно», і зреалізувати «принцип реальності». За З. Фройдом, ідентифікація — емоційно-когнітивний процес позасвідомого ототожнення суб'єктом себе з іншим суб'єктом, групою, образом. Як механізм взаємсприйняття — це спосіб розуміння «Іншого» завдяки усвідомленню або позасвідомому уподібненню його особливостям. [8]

Аналіз ранньої прози Валер'яна Підмогильного у контексті ідентифікації є особливо важливим для розуміння його творчої особистості. В оповіданнях з першої збірки *Твори. Том 1* легко впізнати ще дуже молодого автора, який недостатньо дистанціюється від власних персонажів. Перше з оповідань цієї збірки написано в березні 1917 року, коли В.

Підмогильному щойно виповнилося шістнадцять років. Тому не дивно, що незрілою є мотивація окремих персонажів, особливо, коли в оповіданні йдеться про молодих хлопців з їхніми внутрішніми конфліктами між сексуальністю та релігійними нормами. Торкаючись складних філософських і психологічних проблем (сенсу життя, існування Бога, почуття провини, страху) автор позасвідомо ідентифікує себе з окремими персонажами своїх оповідань.

Одне із перших оповідань В. Підмогильного *Гайдамака* цікаве з погляду різногалузевої і різноособистісної фрейдівської ідентифікації. Тема цього оповідання – боротьба красноармійців та гайдамаків (петлюрівців). Одного дня до лав гайдамаків прибуває двоє учнів і пропонують свої послуги. Бажання боротися за високу ідею через асоціацію з певною ідейною групою – свічення національної ідентифікації персонажів оповідання. Однак постановкою проблеми у національному контексті автор й обмежується, бо в центрі його оповідання – людина, учень Олесь, який кидається у військові змагання не через патріотизм, а через власні комплекси неповноцінності: «Він прийшов до гайдамаків того, що був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство. Йому так обридло його безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго і болісно, іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе і чудове. Коли він думав про своє життя і життя взагалі, то воно здавалось йому маленьким, нікчемним і тонким, як він сам» [3, 43]. Пошук смерті видається хлопцю

єдиним можливим виходом з «ситуації», яка відбувається у його свідомості. Незадоволення своєю зовнішністю, невдачі у коханні, неспромога знайти спільну мову з однолітками спричиняють до виникнення у Олеся низки підліткових комплексів і, як наслідок, сприяють активізації пошуку власного «Я» через ідентифікацію з іншими людьми. У ході цього пошуку, підліток часто впадає у крайності, як от ситуація відвідин повії для того, щоб пристати до «камчатки» кляси, оскільки з «квітами і вершками» він не міг зійтися. Таким чином хлопець копіює поведінку інших учнів, хоч і вважає її неприйнятною для себе. За Фрейдом, подібна ідентифікація є початковою формою емоційного зв'язку. За умов виникнення симптомів витіснення і переваги механізмів позасвідомого, «Я» особистості копіює якості інших, навіть якщо ці якості суперечать її переконанням [8]. Наслідком такого конфлікту в Олеся є тяжкий невроз: «Кожної суботи ходив туди [до повії] з співучнями, захльобувався й потопав. А вдома, на самоті, проклинав усе: й співучнів, і повію, й життя» [3, 45].

Приєднання до гайдамацького руху характеризує другу спробу ідентифікації хлопця. Боротьбу у його свідомості можна означити дуалістичною крайністю: стати потрібним або померти, тому гайдамаки не усвідомлюються хлопцем носіями національної ідеї й героями. Він розглядає їх, як і своїх однокласників – масою, в яку треба влитися, стати таким, як усі: «Олесеві не хотілося бути слабкішим од усіх [...]». Гайдамаки ставилися до нього з легеньким презирством. Вони

майже не розмовляли з ним. Тільки один, подивившись на гарну смушеву шапку Олеся, запропонував йому мінятися. Олень з радістю взяв його потерту, засмальцьовану шапку й віддав свою. Він був радий зав'язати з ними які-небудь стосунки, але нічого не міг знайти спільного з цими похмурими людьми. Так само, як і в клясі, тут він був непотрібний і самотній» [3, 47]. Як бачимо, друга спроба ідентифікації персонажа також закінчується невдачею через внутрішній конфлікт і неприйняття «Я» особистості «Іншого».

Як бачимо, молодий автор описав близькі йому проблеми молоді людини, що прагне знайти себе у світі, що втілений у родинному, шкільному середовищі. Такі звичні «внутрішні поневіряння» властиві чи не кожному молодому чоловікові й В. Підмогильний відтворив їх цілком вдало. Однак шістнадцятирічний письменник прагнув поглибити сюжет свого твору, тому зі звичних умов свого життя головний персонаж потрапляє у «Інше» середовище – табір гайдамак, які можуть кардинально змінити особистість Олеся. Тепер своє «вище» призначення хлопець бачить у боротьбі за Україну. Постановка проблеми в національному контексті в ідеалі мала б відображати національну позицію самого автора, однак В. Підмогильний не ідентифікує гайдамак із патріотами (і себе з гайдамаками). Символічним є те, що письменник асоціює українську справу з наївним, несвідомим хлопцем, який цілком очевидно не розуміє, що чинить, так само як і гайдамаки, що виконують накази швидше інерційно, а не через власні переконання.

У В. Підмогильного Олень і гайдамаки – стоять на одному рівні, не випадково, тому й реакція на смерть їхнього отамана була однаковою: подив, страх, нерозуміння. Переломним моментом у свідомості й творенні характеру Олеся мало б стати знайомство з отаманом Дудником. Патріотизм Дудника різко контрастує з позиціями інших гайдамаків, тому його поведінка сприймається як щось справді виняткове й безнадійне. Він – сміливий і вольовий, переслідує високу мету боротьби за самостійність, готовий до свідомої самопожертви, а отже, міг би стати для хлопця ідеальним об'єктом для наслідування. Однак об'єкт своєї третьої ідентифікації персонаж знаходить лише в момент героїчної смерті отамана. Смерть Дудника стає каталізатором «психічної інфекції» (З. Фройд) – явища, що полягає у бажанні або можливості побувати у подібній ситуації [8]. Власне, персонаж згодом таки переживає щось подібне: після поразки гайдамак Олеся арештовують красноармійці й повідомляють що його мають розстріляти. В цьому епізоді можемо спостерігати, як хлопець, перебуваючи у стані афекту, намагається «вжитися» в образ свого ідеалу: «Треба триматися спокійніше, байдужніше... як отаман, а не то будуть сміятись. Треба молитись. Через кілька хвилин я буду перед Судією. Господи, прости за все, прости за злість і непокірність волі твоїй. Прости мені як творінню твою і як немоцній людині. А батько, мати? Захотілось ридати. Хоч би ще годинку пожити, помислити про все. Хоч все одно, все одно...» [3, 52]. Ототожнення себе з

героєм Дудником стало важливим фактором усвідомлення «Я» хлопця, адже помірна ідентифікація зі знаковою особистістю слугує фактором стимуляції індивідуального розвитку особистості. Та це лише у тому випадку, якщо ідентифікація проходить успішно. Ідентифікація Олесевого «Я» з образом отамана стає ж лише мізерною спробою віднайти себе, своє місце у оточенні та світі. Психологічна дистанція обох персонажів перешкоджає процесу «вживання»: Олесеві чужою є мета (а головне – засоби її досягнення) отамана, він – наївний, несвідомий, не розуміє, що чинить. Хлопець намагається знайти себе через уподібнення з тими, хто його оточує, однак у його власному «Я» розвивається інстанція, яка відокремлюється від «Я» іншого і вступає з ним у конфлікт. З. Фройд означив цю інстанцію «Ідеалом Я», якому властиві функції самоспостереження, моральної совісті, цензури снів.

Відчуження «Ідеалу Я» сприяє виникненню в особистості комплексів, які є наслідком жорстокого приниження власного «Я», нещадної самокритики і докорів совісті [7]. Усі ці психологічні процеси можемо спостерігати у меланхолійного персонажа В. Підмогильного: «Олесеві зробилось гірко-гірко. Гірко від почуття того, що якби він не такий нікчемний і нікому не потрібний, то його зараз же розстріляли. А то з ним можна і погратися – він все одно не вкусить [...]. І тоді він не міг вже опанувати себе і плакав» [3, 56]. Спроба віднайти Себе через ідентифікацію з «Іншим» закінчується поразкою у цьому оповіданні (як і в більшості ранніх творів письмен-

ника). Через юнацьку незрілість з одного боку і внутрішню позасвідому боротьбу з іншого, відбувається психологічне *відчуження*¹, яке ще більше поглиблює конфлікт «Я» та «Ідеалу Я» персонажів.

Отже, В. Підмогильний описує світ, у якому чи то психологічні підліткові, чи героїчні ідеали, однаково несумісні з дійсністю. Таке розуміння твору *Гайдамака* допомагає висвітлити значення молоді не лише в оповіданнях збірки *Твори. Том 1*, але й в усій творчості письменника. Героями цих оповідань майже завжди є люди, котрим необхідно навчитися сприймати дійсність. Усі персонажі В. Підмогильного незмінно представляють школярів у школі дійсності, де йде урок відчуження через неспроможність віднайти свою ідентичність або ж порозумітися з власним «Ідеалом Я».

Однією з найактуальніших у ранніх творах письменника є проблема сексуальної самореалізації як шляху до самоусвідомлення. Письменник зображує конфлікт між інстинктом

¹ Відчуження – це психологічний захист через відособлення всередині свідомості особливих зон, які пов'язані з травматичними чинниками. У разі виникнення розщеплення, дисоціації, мислення людини (за локальними суб'єктивними оцінками) стає відчуженим. При цьому деякі сукупності подій людина сприймає окремо, а зв'язки між ними не актуалізує і тому не аналізує. Тоді те, що відбувається сьогодні, неможливо зіставити з тим, що було вчора. Виникають ніби окремі відособлені свідомості, кожна з яких може володіти власним сприйняттям, пам'яттю, установками. У разі такої дисоціації психіки здатність пересуватися з однієї ізольованої зони в іншу зберігається і, перебуваючи в одній з них, людина може спостерігати за самою собою з позиції іншої, тобто ніби з боку. Відчуження здійснює захист людини шляхом усунення «Я» від тієї своєї частини, яка проковує нестерпні переживання [6, 260].

та розумом буквально: приймаючи форму сексуального лібідо, інстинкт штовхає персонажів до драматичних актів самоствердження й самопізнання. Протидіє інстинктам «Над-Я» природний страх людини та її почуття вини, обумовлені соціальним і релігійним вихованням, та найчастіше ця боротьба закінчується поразкою лібідо і втратою молодим чоловіком індивідуальності і самоповаги. Важливо означити й характер сексуальних проблем, описаних у збірці. Перш за все, ситуація завжди освітлюється з чоловічого погляду. Це здається закономірним, оскільки автор — чоловік. Однак у Підмогильного визначальним чинником є не стать, а специфічно тематичний інтерес молодого письменника з однієї сторони та його ідентифікація з власними персонажами з іншої. Його не цікавить сексуальність та її соціальні наслідки. Його не цікавить її вплив на жінок чи життя родин. Зрештою, його не цікавлять стосунки між жінкою та чоловіком як такі. Письменник зосереджує свій інтерес виключно на чоловічому статевому потягові та на чоловічому почутті вини.

У оповіданні *Старець* оповідач майже весь час розказує про Тимоша — тридцятирічного «старця», що втратив ногу і мусить жебракувати, щоб вижити. Навіть після спроби згвалтування Тимошем повії Гальки, її реакція окреслена гранично вузько: лють. Не почуття жінки, а Тимошеві почуття вини і приниження передає автор читачам. Агресивну поведінку Тимоша легко пояснити незадоволеним сексуальними інстинктами, застосовуючи також психоаналітичну концепцію

З. Фрейда. Власне і сам В. Підмогильний стверджує, що лють його персонажа є наслідком незадоволених сексуальних бажань: «Полум'я жаги і бажання, що його Тимош довго гасив водою злоти і зненависті до людей, загорілося божевільним нестримним вогнем, і не було вже змоги його втамувати. Вогонь жер тіло, а воно напружувалось, загартовувалось і витягувалось у міцну сталеву струну» [4, 79]. Однак сексуальні інстинкти Тимоша стають завершальним етапом його ідентифікації у творі. Чітко мотивуючи агресію персонажа, В. Підмогильний зовсім поіншому розкрив її причину у творі, яка насправді полягала у несприйнятті агресивного середовища. Таким середовищем у оповіданні стає місто. Невипадково у зав'язці автор зобразив його як живий організм, що бачить, дихає, дає милостиню. Найважливіші компоненти міського пейзажу, описані Підмогильним, слугують метафоричними знаками космічного безладу, у якому не може знайти собі місця Тимош: «Місто шуміло й хвилювалось, кипіло й реготало. Життя виштовхувало вдень на вулиці його тисячі, десятки тисяч людей, котрі заклопотано бігали, метушилися, щось думали, обмірковували, сміялись і, нарешті, помирали, – все це іноді тут же на вулиці, а здебільшого під залізними дахами кам'яних мурів, що самі ж і утворили собі, аби ховатись на ніч для спочинку й кохання» [4, 70-71].

Місто, як єдине ціле, живе й дієдатне має у творчості В. Підмогильного особливе значення. Середовище міста завжди виступає найпершим фактором усвідомлення «Я» персонажів у світі, або ж навпаки їх-

нього пригнічення. У Підмогильного місто творить людей і їх вбиває, допомагає їм або шкодить. Головний персонаж оповідання *Старець* конфліктує не просто з містом, а з усім світом, де як він відчуває, йому немає належного місця. Тиміш бачить цю несправедливість переважно у соціальному і фінансовому вимірах, але автор не підтверджує таку його оцінку. А в більшості оповідань збірки *Твори. Том 1* подібні соціологічні оцінки виявляються ще недоречнішими. Герої Підмогильного конфліктують з оточенням і цей конфлікт має, зокрема, й метафізичний вимір. Конфлікт породжується тим, що людина є істотою водночас фізичною і духовною, а оточує її суто фізичний – ворожий і агресивний, світ. Власне агресивний соціум, як один із його елементів, ідентифікує Тимошеве «Я», тому у «мент, коли хтось спинявся біля його, встромляв руку в кишеню й, добувши звідтіля якийсь гріш, кидав його в простягнену шапку» [4, 71], він не відчував вдячності. Тиміш ненавидів людей, що кидали йому милостиню. Знаковою є його зустріч з двома молодими чоловіками, які стали уособленням усіх ненависних жебракові людей, усього міста, цілого світу. Агресивність молодих людей щодо старця сприяє його підсвідомій ідентифікації, однак не з *особою* агресора, а з його *вчинками*. Цей висновок вдало ілюструє психоаналітичну теорію Анни Фройд під назвою «ідентифікація з агресором»², яка пояснює

² Представниця неортодоксального психоаналізу А. Фройд розвинула класичну теорію психоаналізу свого батька у осмисленні понять *Я*, *Воно* і *Над-Я*. Згідно її теорії, що отримала назву «ідентифікація з агресором», процес ідентифікації є одним із факторів роз-

те, чому каліка Тиміш не вагаючись кидається у бійку з двома здоровими чоловіками: «Тиміш похитнувся. Рот його вмить наповнився слиною, губи засіпались і злість, гірка, неосяжна й бурхлива, враз вдарила його в груди. Бризкаючи слиною, він рвонувся вперед, щоб наздогнати образника, вдарити його, провалити йому голову костуром і роздерти його пополювині, але колодка посковзнула на каміннях, і Тиміш важко упав на бік» [4, 72].

Цей випадок стає причиною того, що персонаж інстинктивно ідентифікує з агресором усіх навкруги. З іншого боку, проєкція власного «Я» на пересічних людей зароджують у ньому комплекс нарцистичного приниження. Так, ставлення персонажа до старенької бабусі, яка «кожного ранку ходила до церкви, спираючись на ключку, і неодмінно кидала Тимошеві дві копійки» [4, 73] пояснюється тим, що жебрак підсвідомо ідентифікує себе з бабусяю: вона так само немічна, нікому не потрібна, однак має більше, ніж він (як мінімум на дві копійки, які щодня жертвує Тимошеві), тому є вищою, а отже підсвідомо принижує жебрака.

Ідентифікація персонажа за допомогою захисних процесів «Я» спричиняє до нападів люті щодо інших людей і дійсності загалом. Причиною цієї люті, у свідомості Тимоша є повія Галька. Однак, навіть вона підсвідомо сприймається

витуку Над-Я, що бере участь у приборканні інстинктів. Поєднуючись з іншими механізмами (вина, сором, страх), ідентифікація стає одним із найсильніших засобів боротьби Я із зовнішніми чинниками, що збуджують тривогу. «Ідентифікація з агресором» була висвітлена у праці *Психологія Я і захисні механізми*.

Тимошем як агресор: він знає, що вона йому відмовить, принизить і навіть поб'є, і на підсвідомому рівні навіть готовий її вбити: «Вже давно... з того часу, як побачив тебе... не маю спокою... Рве мене, їсть мене щось... тільки й спокою, коли сиджу там... там гомін і брязкіт... а як прийду сюди, немає мені ні спокою, ні сон мене не бере... Все думаю про тебе, яка ти вродлива... не можу я... не можу... я мучуся страшенно, не сплю ночами... іноді так буває, що хочеться піти і вбити тебе...» [4, 80]. Та на відміну від інших людей, сам Тиміш не відчуває агресії до жінки, навіть тоді, коли вона йому відмовляє і б'є: «Тиміш затулив лице руками і лежав мовчки, не ворушачись» [4, 81]. Психологічні патерни такої поведінки А. Фройд пояснює так: «Навіть після того, як зовнішня критика була інтроєкційована, загроза покарання і зроблений вчинок іще не поєдналися у психіці. У той час, як критика інтерналізується, вчинок екстерналізується. Це означає, що механізм ідентифікації з агресором доповнюється іншим захисним засобом, а саме проєкцією вини» [7]. «Я» Тимоша, інтроєкціює³ авторитет Гальки, критиці якого воно піддане, та включає його у власне «Над-Я». Якщо нестриманість «Я» старця стосовно до інших людей спочатку випереджала нестриманість стосовно до себе, то тепер все відбувається навпаки: «Я» усвідомлює, що заслуговує на осудження власних вчинків (ідентифікованих з оточення), однак за допомогою агресії захищається від неприємної самокритики і вини.

³ Інтроєкція – повне включення людиною до свого внутрішнього світу сприйнятих нею поглядів, мотивів і установок інших людей [5, 39].

Почуття вини, як стадія розвитку «Над-Я» становить початкову фазу зародження моральності. Істинна моральність народжується тоді, як інтерналізована критика, що перебуває у стистемі «Над-Я», співпадає з усвідомленням і сприйманням свого власного вчинку з боку «Я». З цього моменту строгість «Над-Я» спрямовується всередину, а не зовні і людина стає більш терплячою по відношенню до інших людей [8]. Однак, Тиміш затримався на проміжній стадії розвитку «Над-Я», тому про моральність тут йтися не може. Персонаж неспроможний закінчити інтерналізацію⁴ процесу критики. Хоча він і розуміє власну провину, та залишається агресивними до інших людей. Незадоволення власним «Я» і знову ж таки, як і в оповіданні *Гайдамака*, конфлікт з «Ідеалом-Я» робить Тимоша неврастеніком і параноїком. Підсвідомі інстинкти персонажа, неспроможність їх задовольнити і, як наслідок, його світогляд знову входять в суперечність з дійсністю, спроба порозумітися з ворожим світом закінчується втратою самооцінки.

Як бачимо, персонажі ранніх творів В. Підмогильного – маргінальні особистості, які відчувають дискомфорт у світі хаосу й абсурду; це люди, які не дають заключної оцінки власним думкам і почуттям, що виникли у результаті ідентифікаційної практики та постійно намагаються уникнути диктатури, дидактики, переконання. Ранні твори письменника, не зважаючи на досить наївне застосування психоа-

⁴ Інтерналізація – прийняття людиною переконань, що існують у суспільстві, як власних [5, 39].

Bibliography and Notes

налітичних постулатів, дають ключ до розуміння природи психоаналітичного підходу в усіх пізніших його творах. Пояснення самотності персонажів В. Підмогильного засобами його власної ідентифікаційної активності, розгляд особливостей ідентифікаційної практики персонажів в мімесисі (наслідуванні), у грі, через реконструкцію генетично-родинних зв'язків, через речі, що мають знаковий характер; з'ясування значення мотивів співпереживання, відповідальності, вини, гріха можуть стати предметом подальшого дослідження творчості письменника. Відшукаючи елементи ідентифікації у збірці *Твори. Том 1* матимемо змогу зрозуміти творчу еволюцію (через пошук і усвідомлення «Я») В. Підмогильного: від елементарного уподібнення молодим чоловікам у ранніх творах до повної самоідентифікації у романах *Місто* та *Невеличка драма*.

1. Лейбин В., *Словарь-справочник по психоанализу*, Москва 2010, 956 с.
2. Лейбин В., *Постклассический психоанализ: энциклопедия*, Москва 2009, 1022 с.
3. Підмогильний Валер'ян, *Гайдамака*, [у:] *Idem, Оповідання. Повість. Романи*, Київ: Наукова думка 1991.
4. Підмогильний В., *Старець*, [у:] *Idem, Оповідання. Повість. Романи*, Київ: Наукова думка 1991.
5. *Психологія: терміни, поняття, визначення. Словник-довідник* / Ред. Г. Ложкіна, Луцьк 2011, 188 с.
6. *Психологія. Словарь*, Москва 1990, 494 с.
7. Фрейд Анна, *Психологія Я и защитные механизмы*, Web. 05.05.14, <<http://www.e-reading.ws/book.php?book=60697>>.
8. Фрейд Зигмунд, *Психологія масс и анализ человеческого «Я». Идентификация*, Web. 12.05.2014. <<http://tainoe.o-nas.info/index.php/books/68-freid03/439-freid0306>>.



Kateryna Sukhovieyenko

**FEATURES OF THE ARTISTIC SPACE IN E. PLUZHNYK'S DRAMA
*PROFESSOR SUKHORAB***

Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Катерина Суховієнко

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ДРАМІ Є. ПЛУЖНИКА
*ПРОФЕСОР СУХОРАБ***

Abstract: The article deals with the features of the artistic space organization in E. Pluzhnyk's drama *Professor Sukhorab*. The major loci are pointed out: the house, the garden, the veranda, the living room, the cabinet and the library. These points are divided into two spatial triads: "the house – the veranda – the garden" and "the cabinet – the living room – the library". The symbolic meaning of each of these loci, as well as images of the wall, the door and the thresholds is considered. The parallel with distinguishing of "pre" and "post-revolutionary" groups of characters is made. It is concluded that each triad consists of two opposing spatial locus that belong to older and younger generation of the Sukhorab's family. They are the house and the garden in the first and second scene and the cabinet and the living room in the third and the fourth scene. At the beginning of the work, there is an intermediate space – the veranda. The discussions between characters occur there. Subsequently, this image disappears and is replaced by a wall, confirming the deepening of contradictions and the impossibility of the further dialogue.

Keywords: E. Pluzhnyk, the artistic space, the spatial triad, the symbol

П'єси 1920 – 1930-х рр. – це новий етап у розвитку української драматургії. Після подолання репертуарної кризи на початку 1920-х років почали з'являтися художньо вартісні драматичні твори. Серед них слід назвати й драматургічний доробок Євгена Плужника, який на сьогодні залишається малодослідженим. У більшості наукових праць, присвячених спадщині мистця, подано тільки загальну характеристику п'єс *Професор Сухораб*, *У дворі на передмісті* та *Змова у Києві* [2], [3]. Зокре-

ма, відсутні студії, спрямовані на дослідження особливостей художнього простору у Плужникових творах. Для драми *Професор Сухораб* цей аспект набуває особливої важливості – через тяжіння п'єси до "нової драми", однією з основних ознак якої є надання символічного значення просторовим елементам у тексті [7]. Це й зумовлює актуальність нашого дослідження, мета якого – схарактеризувати систему просторових елементів у драмі Є. Плужника *Професор Сухораб*.

Художній простір в аналізованій п'єсі складається з кількох основних просторових точок – будинок, садок, веранда, кабінет професора, бібліотека та вітальня. Ці локуси можна умовно поділити на дві просторові тріяди – “садок – веранда – будинок”, де відбуваються перша та друга дія п'єси, та “вітальня – кабінет – бібліотека”, які є місцем третьої та четвертої дії. У кожній тріяді виділяється простір, який належить старшому та молодшому поколінню родини Сухорабів (відповідно “дореволюційній” та “постреволюційній” групі персонажів), а також локус, який є місцем зустрічей та дискусій дійових осіб.

Розглянемо детальніше просторову тріяду “садок – веранда – будинок”. Образ дому у словниках символів тлумачиться як центр світу, притулок, замкненість, захист [4]. Отже, будинок – це простір, де людина відчуває себе захищеною, тому прагне потрапити туди. У п'єсі формально дім належить усій родині Сухорабів, проте насправді він виявляється простором існування однієї особи, професора, який перебуває в ньому практично всю першу дію, і з'являється на веранді лише в XXV яві. Зважаючи на те, що професор Сухораб у творі представляє старше покоління, можемо визначити будинок як простір “дореволюційної” групи персонажів. Жоден з дітей Сухораба, які репрезентують нове покоління, не перебувають від початку в домі. Усі вони по черзі приїжджають з міста й, минаючи сад, опиняються на веранді, не заходячи до будинку.

Прикметним є й те, що персонажі драми неодноразово дають оцінку простору, де мешкають Сухораби. Таким чином Євген Плужник під-

креслює важливість саме цього локусу, оскільки будинок – це не тільки помешкання, але й символ родини, світоглядна модель усього суспільства. Залежно від світоглядної позиції дійових осіб відрізняються й їхні характеристики дому Сухорабів. Так оцінки Кліма та Бориса є цілком протилежними: “А у вас благодать тут!” [1, 189] (Клим) та “Останній час у нас у домі така атмосфера, така задуха” [1, 191] (Борис). Це пов'язане із тим, що Борис, син професора, прагне вирватись з батьківського будинку, натомість бажання Кліма – стати частиною цього простору, одружившись із дочкою Сухораба Аллою.

Місцем молоді в п'єсі стає сад. Традиційно він символізує “рай, притулок душ” [4], космічний порядок та гармонію, красу, свідомість [5, 319-320], ідеальний замкнений простір, який всередині зберігає абсолютний достаток, а зовні загороджений стіною або парканом [8, 574]. Отже, сад – це впорядкований ідеальний світ, побудований на раціональній основі. Одночасно із цим значенням у самому творі сад – це символ навколишньої дійсності, того, що оточує Сухораба. У саду відбувається зустріч з дітьми професора (Аллою та Володимиром) і знайомими родини (Вакуленком і Лехом-Лехновським).

Третім складником аналізованої просторової тріяди є веранда. У першій ремарці щодо місця подій зазначено, що веранда широка та відкрита [1, 157], вона не загороджена від будинку та садка. Саме веранда є місцем зустрічі персонажів різних світоглядних систем – старшого та молодшого поколінь родини Сухорабів. Наявність такого локусу зумовлюється не тільки ідейним задумом автора,

а також і вимогами театрального втілення п'єси, оскільки основною рисою будь-якого драматургічного тексту є настанова на сценічність, тому автор завжди повинен враховувати моменти, що стосуються технічного боку постановки драми. Кілька дійових осіб у п'єсі перебувають на веранді від початку дії, жодного разу не змінюючи свого місця перебування (Катерина Петрівна, Еразм Олександрович). Вони обирають для себе проміжну локацію, не надаючи перевагу ні будинку, ні саду. У такий спосіб автор підкреслює внутрішню невизначеність, властиву цим дійовим особами. Ні Катерина Петрівна, ні Еразм не беруть участі в дискусіях, не здійснюють більш-менш важливих вчинків для розвитку конфлікту. Вони є лише спостерігачами: Катерина Петрівна постійно зайнята хатніми справами, а Еразм Олександрович протягом майже всієї дії спить.

Варто зазначити, що символічне значення мають і пересування персонажів між просторовими точками. Наприклад, Борис та Клим – одні з найяскравіших представників “постреволюційного” кола персонажів – практично не заходять у будинок, немов зумисне уникаючи його. Клим більшу частину дії знаходиться на веранді, а Борис усі свої справи з Лехом-Лехновським вирішує виключно в саду. Привертає увагу також те, що діти професора, Алла та Володимир, майже завжди з'являються разом, окремо вони виступають лише кілька разів (на початку та наприкінці другої дії). Обидва персонажі мають спільні життєві принципи: вони відчувають, що новий час із його двоїстою мораллю дає їм великі можливості покращити матеріальне стано-

вище, піднятися кар'єрними сходинками тощо. Володимир пишається тим, що через тиждень будуть розглядати його заяву щодо вступу до КП(б)У, до чого він докладно готується (“Шліфуюсь, любі мої, шліфуюсь! Ідеології набираюсь!” [1, 192]). Алла закидає йому нещирість у ставленні до ідейних настанов комунізму, розуміючи, що братові потрібні лише блага, які може дати перебування в комуністичній партії, проте сама готується до шлюбу за розрахунком із Климом Голоп'ятим.

Підсумовуючи сказане про просторову тріяду “садок – веранда – дім”, зазначимо, що ключовими виступають два локуси – будинок та сад, які належать старшому та молодшому поколінню відповідно. Місцем подій у п'єсі переважно є веранда та майданчик перед нею, що зумовлене двома чинниками. По-перше, ідейним змістом твору: веранда – це межа, на якій зустрічаються опоненти. По-друге, вибір одного місця дії спрощує інсценізацію п'єси.

Друга просторова тріада “кабінет – вітальня – бібліотека” актуалізується в третій та четвертій діях твору. На початку третьої дії драматург подає ремарку, у якій чітко окреслює місце дії: “Сцену поділено надвоє: ліворуч від глядачів – кабінет професора; праворуч – велика кімната, що править за їдальню та вітальню разом. За кабінетом – через арку – велика темна бібліотека” [1, 209]. Завдяки такому сценічному плянуванню твору дія може відбуватися паралельно у двох місцях. Цей прийом активно використовувався в бароковій драматургії й отримав назву симультанности. Є. Плужник використовує таку організацію про-

сторю для унаочнення загострення суперечностей між старшим і молодшим поколінням, неможливості персонажів співіснувати в межах одного локусу.

На відміну від елементів першої просторової тріади – садка та будинку – локуси кабінету та вітальні не мають чіткого символічного значення, яке б виробилося в культурологічній традиції, проте кімната часто символізує особистість, внутрішній світ персонажів [4]. Кабінет є простором професора Сухораба, вітальня ж – це простір, у якому діють усі персонажі “постреволюційної” групи.

Кабінет у своєму складі має ще один, додатковий, локус – бібліотеку, яка розташована відразу за ним. Символічним є те, що це місце у творі залишається завжди темним і там практично ніхто не буває. З усіх дійових осіб до бібліотеки іноді заходить Сухораб, щоб усамітнитися, а також на певний час там опиняється Борис, який зайшов до кабінету в пошуках батька й залишився чекати на нього в бібліотеці. Отже, жодного з персонажів не цікавить ця локація як вмістилище книг – культурного надбання покоління (і Борис, й його батько опинялися там випадково). Прикметно, що стосується це не лише молодшого покоління, але й старшого, тобто автор, хоч і наділяє представників “дореволюційної” групи рисами високої моральності, проте не ідеалізує їх, наголошуючи на тому, що в конфлікті, який тут існує винною є не лише молодь, але й їхні батьки.

У перших двох діях твору події відбувалися на веранді, натомість у третій і четвертій дії мистець відмовляється від такого перехідного локусу. Отже, ідейний фактор переважив,

і письменник, незважаючи на те, що постановка п'єси стала складнішою, ділить сцену навпіл. Тепер між просторами “дореволюційної” та “постреволюційної” групи лише стіна й двері. Більшість словників символів збігаються в тлумаченні образу стіни як символу стійкості, постійності та захисту, але водночас жорсткого обмеження, неволі, неподоланної перепони та розділення [5, 328]. Є. Плужник використовує образ стіни у значенні саме розмежування, перешкоди між двома поколіннями. Разом із тим, стіна в будинку Сухорабів між кабінетом та вітальнею повністю позбавлена іншої своєї функції – захисту: у цьому домі ніхто з персонажів не відчуває себе у безпеці. Більшу частину дії стіна є суцільною, оскільки двері в ній зачинені. Образ дверей має амбівалентне значення, оскільки позначає одночасно захист та доступ [6, 148-149]. Із символами дверей та стіни нерозривно пов'язаний символ порогу. Згідно із традиційним визначенням, і двері, й поріг – це місця переходу від захищеного простору до незахищеного [8, 160]. Найвиразнішими прикладами такого пересування у п'єсі є моменти, коли до кабінету входять діти Сухораба. Першим заходить його син Василь із проханням позичити гроші, проте Сухораб йому відмовляє, і Василь за власним бажанням залишає кабінет. Він як представник “постреволюційної” групи опиняється у протилежному просторі, намагається знайти там підтримку і, не знайшовши, повертається до своєї просторової точки. Наступним до кабінету заходить Борис, обурений, що батько прогнав Леха-Лехновського. Він звинувачує Сухораба у відсутності розуміння

своїх дітей, на що професор емоційно реагує: “Гроші, без яких ми не можемо... Хто не може? Я можу. Значить, ви? Значить, це для вас мушу я... Да? Ну, а ви? Що ж ви?” [1, 219]. Після цього Борис також залишає кабінет. Наприкінці драми Клим хоче не просто відчинити, а виламати двері (“Рішуче ступає до дверей, щоб висадити їх” [1, 232]). Це зумовлено прагненням Голоп’ятого потрапити до світу інтелігенції, куди Сухораб відмовляється його приймати. Але йому це не вдається, оскільки свій вибір уже зробив професор: “Вони [двері] розчиняються, на порозі стає Іван Олександрович” [1, 232]. Не випадково автор акцентує, що Сухораб зупиняється саме на порозі, оскільки, як було вже зазначено, він є символом межі, переходу, який професор збирається подолати. Професор переходить від свого захищеного простору в інший, а отже, незахищений; він не стає “своїм” у новому просторі й залишає його, зауважуючи: “В цьому домі я не потрібний” [1, 233]. Отже, наприкінці твору професор більше не має свого простору, відмовляючись від абсурдної боротьби з часом, яка втілилася в його суперечностях з дітьми.

Таким чином, художній простір у п’єсі Євгена Плужника *Професор Сухораб* – це не просто місце, де відбувається дія. Він виступає у творі характеротворчим засобом: місцезнаходження персонажа визначає його приналежність до “постреволюційного” або „дореволюційного” покоління. Художній простір твору умовно розкладається на дві тріяди: “садок – веранда – дім” (перша та друга дія) та “кабінет – вітальня – бібліотека” (третя та четверта дія). У кожній з цих частин виділяється чітка опо-

зиція, яка співвідноситься з часовими “дореволюційним” та “постреволюційним” групами, у першій частині – це “дім – садок” (дім – простір старшого покоління, а сад – молодшого), у другій – “кабінет – вітальня” (кабінет відповідає дому в першій частині, а вітальня – саду). У третій та четвертій дії проміжний простір замінюється на стіну, що наочно засвідчує загострення суперечностей між учасниками конфлікту, знакує неможливість його розв’язання.

Bibliography and Notes

1. Плужник Євген, *Змова у Києві: Роман, п’єси*, Київ: Український письменник 1992, 428 с.
2. Скирда Людмила, *Євген Плужник: нарис життя і творчості. Літературний портрет*, Київ: Дніпро 1989, 152 с.
3. Скорина Лариса, *Євген Плужник – комедіограф*, [у:] *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: Збірник наукових праць*, № 9, 2010, с. 55-60.
4. *Словарь символов*, Web. 04.01.2014. <<http://www.i-u.ru/biblio/content.aspx?dictid=40&wordid=184348>>.
5. Трессидер Д., *Словарь символов*, Москва 1999, 448 с.
6. Турскова Т., *Новый справочник символов и знаков*, Москва 2003, 800 с.
7. Тютелова Л. Г., *Поэтика пространства русской «новой драмы» начала XX века: Чехов, Горький, Андреев*, [у:] *Известия Самарского научно-го центра Российской академии наук*, Том 12, № 5 (3), 2010.
8. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, Москва 2002, 576 с.

Iryna Konstankevych

**DISINTEGRATION OF IDENTITY AND ENTIRETY OF AUTOBIOGRAPHY:
WRITING STRATEGIES OF VIKTOR PETROV (V. DOMONTOVYCH)**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

Ірина Констанкевич

**РОЗПАД ІДЕНТИЧНОСТІ Й ЦІЛІСНІСТЬ АВТОБІОГРАФІЇ:
СТРАТЕГІЇ ПИСЬМА ВІКТОРА ПЕТРОВА (В. ДОМОНТОВИЧА)**

Abstract: In the article the autobiographical writing of Viktor Petrov is analyzed as the only way of forming the own biographical entirety, manner of introducing the personality as such. Taking into consideration the novel *Bez Gruntu (Without Ground)* the correlation of motives is determined. Among them the motives of duality, encoding, game, mirrors with own author's behavioral models and strategies. The attention is focused on the questions of alienation, loss of memory, disintegration in the context of the concept «without ground», detailed in the fiction, publicistic, scholarly writer's works.

Keywords: autobiographical writing, biographical entirety, alienation, ambivalence, identity

Теза про розпад несуперечливої, неконфліктної цілісної ідентичності в добу Модернізму та про автобіографічне письмо як єдину можливість уникнути такого розпаду для Віктора Петрова (В. Домонтовича) мала особливе значення. Він – один із тих, зрештою, не аж так багатьох у своїй генерації, українських письменників, які зуміли зробити цю біографічну проблему предметом інтелектуальної рефлексії. Біографія Віктора Петрова – вражаючий приклад пристосування до зовсім різних суспільно-політичних та культурних ситуацій – і не дарма мотиви двійництва, театральності, гри, маски у його творчості незмінно актуальні. Про В. Домонтовича

(Віктора Петрова) його життя, тексти, нецілісність біографії знаходимо в дослідженнях В. Агеєвої, М. Гірняка, Ю. Загоруйко, Р. Корогодського, С. Павличко, Ю. Шереха [2], [3], [6], [7], [9].

В *Історіософічних етюдах*, що з'явилися друком у 1946 – 1947 роках, Віктор Петров роздумує над проблемою розщепленості біографії сучасної людини, більше того, говорить про відсутність біографії як такої, про нетотожність особи та її імені: «Час ущільнився. Сторіччя сконцентрувалися в подіях одного дня або кількох місяців. Кожна людина числить за собою кілька життєписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини. Тотожність

імени більше не відповідає зламам етапів. Над усім панує епоха. Функція людини за однієї доби одна, за іншої – інша. У зміні діб втрачає вагу сталість особи. Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтінкам епох, які круто відрізняються один від одного. Заповнюючи анкету, ми усвідомлюємо це з дотикальною ясністю. Зміну діб сприйнято як особисте переживання» [7, 915].

До того ж громадянин тоталітарної держави постає ще й перед додатковими ідентифікаційними проблемами, спричиненими ідеологічним тиском, репресіями, неможливістю творчої самореалізації. На кожному наступному етапі життєвого шляху советська людина опинялася перед імперативною вимогою відречення від минулого, пристасного таврування учорашніх гріхів і злочинних переступів. Зрікатися доводилося не лише ідей, переконань, філософій, але й людей, і то часто найближчих, з батьками включно. Віктор Петров розгортає у своїх еміграційних статтях сорокових років цікаві концепції алієнації, пов'язані як з марксистським, так і з екзистенціалістським підґрунтям. Йдеться про відчуження і від місця народження, малої батьківщини, і від природи, і від результатів власної праці. Йдеться також про втрату пам'яті, спогаду, переписування історії на потреби сьогодення. Ці теоретичні роздуми підсумовували концепцію безґрунтянства, розгорнуту в багатьох як художніх, так і наукових та публіцистичних текстах автора.

У контексті фрагментарності, клаптиковості (мотив уламків, один із центральних для модерністських

роздумів про біографію та ідентичність) життєпису автобіографічне письмо, отже, стає єдиним способом конструювання власної біографічної цілісності, засобом представлення особистості як такої.

Мотиви двійництва, удавання, шифрування, приховування, театральної гри, маски, дзеркала, важливі у творчості В. Домонтовича, – дуже добре співвідносяться з його власними поведінковими моделями й стратегіями. Врешті, нецілісність, плинна ідентичність, безґрунтянство осмислюється часом не як втрата і травма, а швидше як здобуток і перевага, зокрема для інтелектуала чи мистця. Амбівалентність невизначеної тожсамости найповніше розкрита у романі *Без ґрунту*. Його було опубліковано 1943 року в редакційному Віктором Петровим окупаційному харківському журналі *Український засів*, так що цей текст можна вважати підсумковим, принаймні коли йдеться про романний жанр. Головного героя-оповідача (знов-таки, як це було і в попередніх творах, особливо у *Докторі Серафікусі*) наділено багатьма реаліями біографії самого письменника.

Зав'язка сюжету швидше обманює читацькі сподівання. Головний герой збирається у подорож до рідного міста, де він не був від дитячих років. Йдеться про Січеслав-Дніпропетровськ, де пройшло дитинство самого Віктора Петрова. Така *подорож у дитинство* мала б стати (стандартний, зрештою, сентиментальний мотив багатьох автобіографічних творів) моментом пошуку, реставрації втрачених спогадів, а отже й біографії. Але цього не стається. Таким чином саме па-

родіювання чи іронічне перевертання узвичаєної жанрової моделі свідчить про свідому авторську настанову на модерністську гру якраз із автобіографічним письмом. Від Ростислава Михайловича сподіваються допомоги у захисті приреченого на руйнування собору, шедевру геніального архітектора й маляра Степана Линника. Тут уже іронія стосується навіть і модерністського естетизму.

Можна по-різному пояснювати пасивність столичного уповноваженого Комітету охорони пам'яток. Одна з імовірних інтерпретацій – усвідомлення гріховності будь-якого статусу будівлі, окрім сакрального, статусу храму. У романі *Без ґрунту* вперше йдеться (зрештою, у підсоветських публікаціях це було попросту неможливо, хоча дослідники вже вказували на поодинокі натяки на трансцендентні, релігійні цінності навіть і в *Докторі Серафікусі*, опублікованому через півтора десятиліття лише за кордоном) про таку засадничу ознаку руйнування ідентичності, як втрата зв'язку з Богом, втрата віри. Для Віктора Петрова, сина єпископа й активного діяча православної Церкви усе це мало, виглядає, велике значення. Про складний шлях повернення до віри, до християнських цінностей у сорокові роки Петров-Домонтович пише неодноразово. Навіть і у *Без ґрунту* мотив розвинуто принаймні у двох біографічних вимірах, стосовно Ростислава Михайловича та, розлогіше й глибше, його вчителя Степана Линника. Варто згадати також оповідання *Апостоли* та *Святий Франциск із Ассізі*. Про спрагу релігійної віри, колізії розуму та

віри йдеться у кількох статтях Віктора Петрова мурівського періоду, зокрема таких концептуальних, як *Християнство й сучасність*, *Християнство*, *Новий час і сучасність* тощо. Врешті його викладання в Мюнхенській Богословсько-педагогічній академії було, ймовірно, спричинене не лише потребою розвідницької легенди, але і якимись особистими спонуками. В *Апостолах*, як і в багатьох структурно схожих сюжетах, автор віддає перевагу не фанатичному діячеві, а людині розуму, скептикові, людині розуму, що вміє молитися. Оця колізія скептика, що молиться, – виглядає автобіографічною. Адже в цілому ряді творів упродовж усього кількох років письменник знов і знов інтерпретує ту саму проблематику навернення, приходу до Бога. Стаття *Християнство й сучасність* свідчить, що тема її продумана дуже ґрунтовно, що це наслідок тривалих розмислів. Трактуючи націонал-соціалізм як завершення певної епохи і гітлерівську Німеччину як державу, яка «переймала на себе ролю й вагу Церкви» [7, 1609], мислитель стверджує, що «на руїнах націонал-соціалізму ми обсервуємо зараз могутній поворот людства до християнської думки» [7, 1610]. Людство, за Петровим, «опинилося на краю безодні. Технічно всевладне, воно виявило свою етичну неміч, свою моральну безсилість улаштувати соціальний лад, забезпечити мирне співжиття людей і народів». «Лише два століття знадобилося модерному людству, щоб ствердити свій деміургізм і з жахом упевнитись, що воно стоїть перед загрозою катастрофи, перед загрозою власного самознищення. І тепер людство мусить сказати: не

механічна кавзальність, а чудо. Не техніка, а віра. Християнський шлях Церкви» [7, 1612-1613].

У романах двадцятих років ішлося про апологію модерного мистецтва, яке не має нічого спільного з реалізмом. Через півтора десятиліття персонажі *Без ґрунту* виглядають ще радикальнішими. Авторів ясних пейзажів, на яких колосяються ниви й квітнуть квіти, Степан Линник погрожує саджати в заґратовані клітки й засилати до Сибіру. Але різниця у тому, що в перших романах Домонтовичеві йшлося насамперед про революцію форми. (І сам Віктор Петров, і його друзі неоклясики ставилися до формалізму прихильно, хоча не піддавали історичний контекст аж такій неґації, як це робили російські опоязівці). Естетизм, чисте мистецтво у контексті сорокових років, у контексті воєнного досвіду уже не можуть стати світоглядною основою. Коли йдеться про долю Собору, то оповідач розуміє, що перетворення його на музей – лише палятив. Місцевому музейному ентузіястові він пояснює: «Немає естетичних вартостей самих по собі. Линник будував церкву, а не експозиційні залі для виставки. Ізольоване естетичне ставлення до релігійних справ – це блюзнірське заперечення їх метафізичної суті!» [5, 429].

Ідеться у романі й про інші проблеми «безґрунотної» людини без ідентичності. Мається на увазі і втрата ґрунту в буквальному сенсі слова. Мандрівець не пізнає ландшафтів свого дитинства. Дивлячись у вікно вагона, Ростислав Михайлович не без деякого здивування помічає, що «почуття внутрішнього хвилювання» – сильніше за нього,

не контролюється раціонально: «Приголомшені бездомними мандрами, невикорінені й ніколи невикорінювані, тільки приспані, від початків людства властиві людині могутні інстинкти зв'язку з місцем, з землею, з ґрунтом раптом з новою силою опановують мене» [5, 286]. Варто зауважити, що подібні зізнання неможливі у вустах послідовних естетів – героїв *Дівчини з ведмедиком* чи *Доктора Серафікуса*. Але розчулений, схвильований Ростислав Михайлович не пізнає збережених у пам'яті пейзажів. «Даремно я шукаю великих зелених верб, що росли колись на березі. Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини. Схематизований кресленник з підручника гідрографії» [5, 287]. (До речі, епізодичні спогади про дитинство героїв знаходимо і в попередніх романах. Це свідчить про важливість для письменника пам'яті в концепції індивідуальної національно-культурної ідентичності).

Знищено не лише пейзажі. Зруйновано і культурний простір. «Мешканці, що заступили давніших поселенців, не мають ані бажання, ані ініціативи лагодити ґанки, дбати про садки, відновлювати паркани, зробити хвіртки, замазати дірки, вибити в цеглі стін кулетметними чергами махнівських куль. Люди втратили почуття сталости. Вони звикають жити у руїнах і серед руїн, немов у чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє» [5, 317]. Аматорський історичний музей, де зібрано фанатичними зусиллями Арсена Петровича недонищені рештки старих меблів і посуду з розграбованих садиб та палаців, – це також кінець

кінцем лише «мертвий кресленик» культурного шару, якого вже немає.

У романі відбувається палка дискусія про перспективи розвитку архітектури. Дивно, здавалося б, що така академічна царина спричинює ураган почуттів. Заяви партійного функціонера про майбутнє усупільнення і родини, й житла, про житлові комбінати зі спальнями, ключі від яких треба брати з дозволу керівництва, про усупільнення приватности як такої викликають жорсткий спротив місцевих «дідів». Більшість січеславських культурних діячів мають пізнаваних прототипів. Данило Іванович Криницький (ледь завуальована постать Дмитра Яворницького) відстоює натомість архітектуру козацького Бароко, згадує дерев'яну церкву в Новомосковську. Далі говорилося про традиції селянської хати. Йшлося насправді не лише і не перш за все про архітектурні стилі, а про ціннісну систему, репрезентовану національною архітектурою, про селянську хату як текст, книгу, що фіксує пам'ять. Як узагальнює сучасний американський культурний антрополог Пол Коннертон, «дім, отже, – це не лише будівля, в якій живе група людей. Він забезпечує щось більше, ніж притулок і простір для діяльності, ніж оречевлена система, створена стінами й розмежувальними лініями. Понад і окрім цього, він є засобом репрезентації, і в такій ролі може ефективно прочитуватися як мнемонічна система. Багато антропологів погоджуються з цим. Дім можна порівняти з книгою, в якій записані уявлення про структуру суспільства і космосу; він може порівнюватися з соціальним текстом,

одним з найкращих способів утілення ідей у дописемному суспільстві; так що, за відсутности літератури, дім ілюструє не лише часткові принципи класифікації, але й саму важливість класифікації як такої; можна вважати, що дім забезпечує своїх мешканців моделлю структурування універсуму...» [10, 19].

У прозі Домонтовича отим згаданим коннертонівським «соціальним текстом» виступає часом навіть полиця з посудом різних епох, як-от у вітальні Тихменєвих в *Дівчині з ведмедиком*, стиль епохи стосується не лише мистецтва, але і людських взаємин та зрештою й почуттів. Біографія виявляється розірваною між різними стилями й історичними періодами.

Досвід їхнього мистецького покоління (і вужче – неокласичного кола) – це досвід обтяжливих, безнадійних компромісів. Саме визначення «український советський письменник» (чи, скажімо, «український советський історик») у багатьох випадках слід розглядати як принципово оксиморонне, у ньому поєднуються непоєднані настанови, переконання, засади національно-культурної ідентичности. «Советськість» вимагала – і то імперативно! – зречення своєї українськості, зречення традиції, власного минулого. Ні про яке протистояння чи навіть і про маргінальну аполітичність та культурницькі «малі справи» не могло бути й мови. До того ж описати пережите майже ніхто не зважувався навіть у «захальявних» щоденниках, не кажучи вже про оприлюднення текстів. Так що мотиви втечі, мовчання, усамітнення, зречення прочитуються як автобіографічні у

творчості чільних представників покоління, як-от Максима Рильського, Володимира Свідзинського. І проза Віктора Петрова-Домонтовича в цьому сенсі також автобіографічна.

Мотив двійництва, розщеплення особистості розроблений у різних аспектах. Найочевидніше це в численних наголосах на пристрасті до театрального перевдягання, до костюмованих вистав, театру для себе. Вмінням представляти себе співрозмовнику в зовсім різних іпостасях талановито послугоувалася Зина Тихменєва у романі *Дівчина з ведмедиком*. А в *Без ґрунту* маємо вже й концептуальне обстоювання такої поведінки, роздуми над неunikністю, а водночас і принадністю перетворення життя у безнастанну гру. Лариса Сольська (вона співачка, людина сцени, театру) щоразу постає перед Ростиславом Михайловичем цілковито іншою, непізнаваною: «Кожна зустріч з Вами приносить мені Вас такою, якою я ще Вас не знав». І жінка згоджується – «більш над усе я люблю театр для себе», маючи при тому «чималий вибір суконь» [5, 387]. Вона приходить то «простесенькою дівчинкою» в червоній хустині, то у «вечірній концертній сукні з довгим шлейфом», то аж так зміненою гримом і старанно дібраним стильним одягом, що, зізнається оповідач, «я навіть трохи вагаюсь, не цілком певний, чи не трапилося якоїсь помилки, і це якась незнайома мені жінка ненароком потрапила до мого номера замість іншого» [5, 374]. Лариса сама пояснює сенс перевдягання / перетворення, апелюючи й до свого сценічного досвіду: «Кожна поводитьсь так або інакше в залежності від того,

яке на ній убрання» [5, 367].

Цю апологію перевдягання можна співвідносити з кількома автобіографічними моментами. Не в останню чергу інтерес спричинений враженнями пережитої революції. У принципі, у будь-якій революції чи протестній акції виявляються елементи перформенсу, театралізованого дійства. Були вони і в подіях 1917 року. Прикметно, що згодом українську революцію й зокрема Центральну Раду в советській пропаганді знищувально називали оперетковою. (А щодо петроградських, до речі, подій, то знов-таки пропаганда тиражувала епізод втечі прем'єр-міністра Тимчасового уряду Александра Керенського з Зимового палацу в жіночому вбранні.) Ця конотація потужно наголошена уже в *Арсеналі* (1928) Олександра Довженка, тобто усталення й потім забронзовіння таких от театралізованих означень відбулося дуже швидко, по свіжих слідах подій.

Пізніше алюзії з театральним перевдяганням мусили виникати у самого Віктора Петрова, який у тридцяті, як згадує Докія Гуменна, носив мішкуватий однострій загонів хімзахисту – вочевидь не «буржуазна» советська уніформа. Такий от стиль «антидендизму». Про нього багато йдеться і в *Аліні та Костомарові*, де сформульовано тезу про те, що Романтизм утвердив апотеозу костюму та згадано навіть спеціальні розвідки, як і роман Томаса Карлейля, в якому автобіографічний головний герой філософ Діоген Тейфельсдрек пише *Філософію одягу*. Про антидендизм згадано й у доповіді про Максима Рильського, прочитаній Віктором Петровим у Києві 1924

року. Свого приятеля-поета доповідач також описує як антиденді. А згодом В. Петров кілька років ходив вулицями окупованого Києва й Харкова у формі гітлерівського офіцера. Мемуаристи в один голос стверджують, що виглядав він при тому дуже комічно, можливо, ще й навмисне посилюючи ледь не блазенське враження. (У багатьох аспектах життя Віктора Петрова від початку тридцятих було таки театром для себе, тільки що не задля насолоди від гри, як у його героїні-співачки, а з примусу). Навмисність, перегравання підкреслює Юрій Шевельов, вважаючи схильність до пародіювання й гри питомою рисою характеру Віктора Петрова: «Віктор Платонович був старий парубок і професор. На роль салдата такі люди мало надаються. Військова уніформа (а це була вже друга – перша була советська, в якій я його не бачив, але міг собі уявити) виглядала на ньому як лантух, його рухи були в тих мундирі й штанях мало не циркової незграбності, а коли при появі офіцера він віддавав честь і цокав одним черевиком об другий, важко було стриматися від посмішки. Може був у цьому, крім природної невмілості, ще й елемент гри. Петров був у житті великим провокатором і пародистом» [9, 334]. Віктор Петров став прототипом професора Кравчука в повісті Юрія Косача *Еней і життя інших* (1946), і Косач також всіляко підкреслює в своєму персонажеві схильність до провокативної гри й пародіювання.

Настанова на гру, приховування / (напів)відкривання власних думок, почуттів та вражень, пошук аналогій при зіставленні віддале-

них культурно-історичних ситуацій та обставин виявилися у кінцевому підсумку очевидно що єдино можливою стратегією письма як на українотеренного автора тридцятих – сорокових років. Сьогодні вже безсумнівно, що якраз В. Домонтович є одним із тих дуже небагатьох наших прозаїків, хто зумів, попри цензуру й ідеологічний тиск, усе ж передати психологічну атмосферу часу, віддзеркалити себе самого у численних історико-культурних, сказати б, сюжетах. (Якраз тут можна бачити ще одну рису, яка зближує його з неоклясицизмом).

У добу Модернізму мистець став упривілейованим, першорядним персонажем, адже саме модерністи зосередилися на проблемах самосвідомості літератури. Тому роздуми про психологію творчості, про підстави вибору того чи іншого стилю, тої чи іншої манери письма, того чи іншого сюжету або прототипа і є власне письменницькою *автобіографією*, у сенсі розповіді про своє власне ремесло та про свій до нього стосунок і достосування.

Автобіографічне письмо стало для Віктора Петрова-Домонтовича, як і для деяких його ровесників, цілющою автотерапією. Але це відбувалося лише у тому випадку, коли знаходилася можливість обійти цензуру. Загнані в глибину, непроговорені травми роз'їдали душу. Написати – це висповідатися, пояснити свої вчинки, підстави зробленого в критичній ситуації вибору і отримати надію на розуміння. Завершуючи свій автобіографічний твір *Слова*, Жан-Поль Сартр писав, що лише література дає можливість самопізнання: «Це звичка, а ще – мій фах.

Тривалий час я мав перо за шпагу: тепер я впевнився у нашому безсиллі. Дарма: я пишу, я писатиму книги; вони потрібні, вони навіть корисні. Культура нікого й нічого не порятує і не виправдає. Але вона – творіння людське: людина себе в ній відображує, впізнає; лише в цьому критичному дзеркалі вона може побачити своє обличчя» [8, 458]. В. Домонтович охоче варіює у різних сюжетах символіку дзеркала. Це має і психоаналітичні підтексти. Водночас і саме письмо для нього чи не єдине приступне дзеркало, аби побачити себе, осягнути власну цілісність, коли біографія як така видається роздробленою, розщепленою й розшматованою між кількома несхожими культурно-історичними епохами, у змінах ідеологій і держав. Трохи перефразовуючи чи «перевертаючи» афоризм самого В. Домонтовича, можна сказати, що описати себе, залишити пам'ять про себе у певній ситуації можна, лише пишучи про інших, зокрема й про себе як Іншого.

Bibliography and Notes

1. Агеєва Віра, *Київські неокласици. Українські мемуари*, Київ: Факт 2003, 352 с.
2. Агеєва Віра, *Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ: Факт 2006, 432 с.
3. Гірняк Мар'яна, *Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича*, Львів: Літопис 2008, 286 с.
4. Домонтович Віктор, *Самотній мандрівник простує по самотній дорозі: Романізовані біографії*, Київ: Спадщина 2012, 380 с.
5. Домонтович Віктор, *Без ґрунту*, Київ: Гелікон 2000, 520 с.
6. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2002, 664 с.
7. Петров Віктор, *Розвідки: У 3-х томах*, Київ: Темпора 2013.
8. Сартр Жан-Поль, *Нудота. Мур. Слова*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 1993, 464 с.
9. Шевельов Ю. (Юрій Шерех), *Я – мене – мені... (і довкруги). Спогади*, Харків–Нью-Йорк 2001, Том 1, 428 с.
10. Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press 2013, 160 pp.

Hanna Sahan

**CONSTRUCTION OF URBAN SPACE IN PROSE
BY V. DOMONTOVYCH (*WITHOUT GROUND*)**

Taras Shevchenko National University of Luhansk, Ukraine

Ганна Саган

**КОНСТРУЮВАННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В ПРОЗІ
В. ДОМОНТОВИЧА (*БЕЗ ҐРУНТУ*)**

Abstract: This article is an attempt to define the uniqueness of designing of the urban space in the novel by V. Domontovych *Without Ground*. The elements of urban space are investigated, the text of the novel is analyzed and the uniqueness of urban environment influence on shaping the characters' worldview is also defined. Present article clarifies opposition of nature and civilization. It is fulfilled in the construction of urban space in the novel of V. Domontovych *Without Ground*. Urban space is considered to be a medium of concentrated embodiment of changes that have occurred in society in the early twentieth century.

Keywords: city, space, urban space, intellectual prose, locus, topos, society opposition

Пошуки нових моделей художнього простору в європейському Модернізмі пов'язані з переорієнтацією суспільства на сприйняття міста не як цілісного організму, а як множинності вражень і деталей. Міський простір розглядається як велика система, достатньо складна, яка містить окремі елементи, що мають певну локацію, взаємозв'язок і пристосованість до втілення мети соціального характеру. З огляду на це, розгляд феномена міста в літературі став основою досліджень М. Анциферова, Ф. Броделя, Х. Ортеги-і-Гассета, В. Топорова, О. Шпенглера.

У руслі загальноєвропейських тенденцій вплив міської тематики позначається й на українській інтелектуальній прозі початку ХХ століття. Якщо ще декілька десятиліть тому місто зображувалось як ворожий простір, джерело аморальності й згубності, то у двадцятих роках ХХ століття бачимо конкретну орієнтацію на урбанізацію. Українська література цього періоду перестає ототожнюватися з сільською, народною, „мужицькою”, й уже дошукується особливості зображення міського простору. Проблема аналізу міської прози лягла в основу досліджень літературознавців Е. Авербаха, М. Бахтіна, М. Бютора, В. Заманської, Ю. Лотмана.

З огляду на зазначене, інтелектуальна проза В. Домонтовича (Віктора Петрова) набуває статусу

феномена у розгляді особливостей створення міського середовища початку ХХ віку. Його твори стають об'єктом уваги українських літературознавців В. Агеєвої, Т. Белімової, М. Гірняк, С. Павличко, які розглядають окремі аспекти творчого доробку автора.

Метою нашого дослідження є визначення особливостей конструювання міського простору у романі В. Домонтовича *Без ґрунту*. Ми спробуємо дослідити особливості локусів і топосів у романі В. Домонтовича *Без ґрунту*; з'ясувати принципи конструювання міського простору; визначити своєрідність впливу міського середовища на зміни ціннісних орієнтації героїв.

Конструкція міського простору розглядається як “сфера взаємодії мешканців та фізичного середовища (що включає в себе як природні, так і створені людиною, об'єкти)” [3, 140]. Простір міста безпосередньо моделюється через його сприйняття мешканцями, для яких цей простір є повсякденним способом буття.

Спираючись на визначення В. Фоменко, що місто – це “історично сформований, відшліфований простір, який зберігає інформаційні коди, ілюзії, міти, втілені у пам'ятках архітектури та мистецтва” [8, 35], можемо стверджувати, що міські картини у творах В. Домонтовича виступають не тільки тлом для розгортання подій, а стають своєрідним ретранслятором внутрішнього світу персонажів.

Описи характерної для початку ХХ століття переорієнтації від сільського до міського способу буття простежуються вже у експозиції

роману *Без ґрунту*: “Од колишнього степу не лишилось і сліду, на всій колосальній площі простяглись паралельні без числа ряди залізничних колій; на десятки кілометрів розкинувся залізничний парк. І вже немає й сліду родючої землі” [4, 276]. У душі “ностальгійного суму” типові елементи урбанізації, що мали позитивну конотацію, несподівано перетворюються на нейтральні. Н. Мариненко зазначає, що “спорідненість образів міста й степу посилюється ще й тим, що ідилічне провінційне місто зі спогадів Ростислава Михайловича не спромоглося повністю втратити зв'язок із селом, із землею, тому різниця між ними була майже непомітною” [5, 110]. Типовий представник міського способу буття, шанувальник “довгих променів шовкових панчіх” і “лякованих черевик” постає за межами Харкова зовсім іншим: “Зникли зеленосірі неорані перелogi, і потяг мчить крізь простори, заповнені коліями, вагонами, цегляними корпусами електровень, заводів, і фабрик” [4, 277]. Спостерігаємо нашарування “змішаних” топосів, за допомогою яких автор створює протиставлення минулого майбутньому, у даному випадку – контраст міської та сільської цивілізації. Через звуковий супровід та зорове враження героя, приміський простір Катеринослава постає як спаплюжений дитячий спогад і відсторонена рефлексія головного героя: „І вже немає й сліду родючої землі; поверхня, заллята олією, блискучо чорна від масних плям нафти, вкрита шаром дрібного вугілля, шлаку, сміття й бруду. Залізо, чавун, кокс, цемент, цегла, обернули степ у чорне гробовище” [4, 277]. У

той же час, входження у місто-спогад суттєво відрізняється навіть від подорожніх спостережень; Ростислав Михайлович не втрачає статусу міської людини навіть у так званій ним „міській провінції”.

В. Домонтович, надаючи своєму героєві також і статус героя-мандрівника, окреслює проблему відірваності міської людини від ґрунту і, як наслідок, втрату моральних орієнтирів: “Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв’язувала її з материнським лоном місця. Відмовилась од почуття спільности з землею. Зреклася свідомости своєї тотожности з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною. Місце народження обернулось посвідкою, виданою з Загсу, черговим пунктом заповнюваної анкети”.[4, 275]. Ідентифікуючи місце як материнське лоно, В. Домонтович підкреслено гостро вказує на бюрократичність свідомости, що, зрештою, і призвела до феномену “безґрунтів’я”.

Згідно з типологією локусів В. Прокоф’євої, можна виокремити два основні соціальні локуси, що є глобальним у конструюванні міського простору Катеринослава у романі: музей і “Варязька церква”. На відміну від села події, що розгортаються у місті, локалізовані. Локуси стають домінантами у художньому інструментарії автора, музей і “Варязька церква” централізують події твору, надаючи окремим діям безпосередньо відкритого і закритого типу.

Музей, як суцільний замкнений міський простір, стає тлом для ретрансляції ідей самого автора через

іронічно-саркастичну промову одного із персонажів роману *Без ґрунту*: “Тут на схилах Дніпра ми збудуємо грандіозний будинковий комбінат, житло-комуну, протилежну приватним мешканням минулої капіталістичної доби... Жадних окремих мешкань” [4, 289]. Модерністичні віяння в архітектурі, що були типовими для початку ХХ століття, звучать у цій промові Бирського доволі абсурдно: “шлюбні кімнати” під ключ, загальні спальні, залі-ресторани тощо. В. Домонтович протиставляє логічному розвиткові міської цивілізації ідеологічні канони порушеної свідомости. В той же час, пророчою ця абсурдна промова стає майже через сто років, коли міське середовище ХХІ століття починає набувати певних ознак „витівок хворої фантазії”.

Міський спосіб буття, що так імпонує самому авторові, іронічно контрастує із сталими ідеалами розвитку цивілізації, що донедавна мала сільський побут за зразок. У внутрішній конфлікт рефлексій В. Домонтовича вступає новий персонаж, що вже є абсурдним своїм ім’ям – Петро Петрович Півень. Неспроможність „старого світу” обирає контрастним фоном типові “блага цивілізації”: “Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі. Світили лойовим каганцем наші батьки, світитимемо і ми. А як жити без порогів, без степу, без хати й без паляниці на столі, на покуті?..” [4, 297]. Цей контраст двох шляхів розвитку цивілізації, жоден з яких не є ідеальним, стає для В. Домонтовича особливо жалюгідним: “Вони сподіваються врятувати свою власність в цю останню хвилину, коли, захитаний бурею, гине світ!”

[4, 299]. Несподівана зміна локусу музею побудована через елементність кімнати, що стає концентрацією суперечливого стану Ростислава Михайловича, який марить: “Я не находжу собі притулку. В кімнаті напалено, тісно, душно, хаос, безладдя, сумбур, нісенітниця” [4, 295].

В. Домонтович конструє міський простір через запахи, кольори, звуки, образи-символи: солодке тьмяне повітря, червоні спідниці, білі акації, дзвоник трамваю тощо. Порятунок від внутрішнього невдоволення Ростислав Михайлович знаходить саме на вулицях Катеринослава, головного топосу роману: “Чи є ще друге таке западне на Україні місто? Харків, Глухів, Київ?...Тільки тут, у цьому південному степовому місті аромат панує над усім. І серце, повне пам'яті про пишне буяння, назавжди зберігає згадку про світ, який сьогодні став інший” [4, 311]. Типовим для автора є уведення конкретної пори року, що циклічно повторює події твору: у даному випадку це весна, її буяння і закінчення.

Дотримуючись логіки заперечення, В. Домонтович вводить у роман *Без ґрунту* й “інше” місто, зруйноване під час революційних баталій. Нове місто постає перед Ростиславом Михайловичем із вікна трамваю, символу нової механізованої ери: “Колишнє губерніяльне місто одноповерхових будиночків, що їх споруджували вчителі гімназії, панотці, штабскапітани, колезькі асесори на заощаджуваний гріш, сплачуваний внесками за банковими заставами, вмерло. Воно було розстріляне за перших років революції, його поглинув новий побут, і тепер воно було призначене на остаточне

знесення, щоб на звалищах його руновищ постав новий центр, заллятий світлом нового індустріального сонця” [4, 316]. Міський простір тепер набуває нової конотації: „Малі цегляні будинки ще зберігають сліди космічних бур, які пронеслися над містом в перші роки Революції. Іржавіють нефарбовані дахи. Висять напівзірвані ринви. Парадні двері забито навхрест дошками. Ґанки занедбано, ними не користуються, вони поросли травою й бур'яном, і цегла, що випала з східців, валяється довкола. Колючий дріт заступив попалені в холодні зими паркани. І крізь дріт я бачу занедбані дерева колишніх яблуневих садків” [4, 316]. Занепад ціннісних орієнтирів міського соціуму лаятмотивом звучить у рефлексіях головного герою роману: “Люди втратили почуття сталости. Вони звикають жити в руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє. Свої доми вони обертають в випадкові притулки, хати – в печери або лігва, міста в переходові табори” [3, 316]. В. Фоменко акцентує, що “матеріальні цінності псують природу людини, перетворюють стосунки у суспільстві на більш праґматичні та проблемні” [8, 194].

Місто В. Домонтовича постає як текст, що містить унікальну інформацію про знакові семантичні утворення. Своєрідним прикладом стає дешифрування слідів і знакових деталей головним героєм роману *Без ґрунту* у квартирі Лариси Сольської. Ростислав Михайлович “зчитує” з елементів конструювання простору кімнати не тільки звички й вподобання господарів, але й їх імена:

старовинний „панський” килим, блакитно-сірий шовк меблів в стилі „Люї XIV”, масивний роаяль тощо. Простір репрезентує героїв.

Зображуючи місто у творі (будинки, вулиці, транспорт, соціальні установи тощо), автор внутрішньо не усвідомлює існування городянина без єдності зі землею, без відчуття етнічної приналежності. У цій перспективі виокремлюється локус, який не можемо остаточно віднести до приватних чи природних – Потьомкінський сад. Це образ нового саду, що видозмінений не тільки у свідомості головного героя, а й фізично: “Потьомкінський сад перестав існувати... Уніфікований стандарт” [4, 402]. Головна рефлексія роману *Без ґрунту* знову звучить через ідентифікацію міського простору Ростиславом Михайловичем: “Щодо мене особисто, то я людина міста!.. Я витримую природу виключно тоді, коли її пристосовано вже до людських вигід. Краєвид повинен розкриватись з тераси ресторану. Природа повинна бути подана при столикові кав’ярні: добра кава, тістечка й довкола кольорові тканини далечини. Асфальтові пішоходи в цілинному лісі... Природа повинна бути комфортабельною” [4, 403]. Місто у романі В. Домонтовича *Без ґрунту* не тільки простір, де розгортаються події, а й ретранслятор інтелектуальних засад самого автора. Міський простір у романі стає серед-

овищем концентрованого втілення тих змін, які відбулися в суспільстві на початку ХХ століття. Місто у творі, як і його мешканці, стає феноменом інтелектуальних роздумів В. Домонтовича.

Bibliography and Notes

1. Агеева Віра, *Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ : Факт 2006, 432 с.
2. Анциферов Н., *Пути изучения города как социального организма: Опыт комплексного подхода*, Ленинград: Сеятель 1926, 147 с.
3. Денисюк Анастасія, *Вивчення міського простору: історичний огляд та перспективи аналізу*, [у:] *Вісник Харківського Національного Університету ім. В. Каразіна*, № 889, Харків 2010, с. 138-141.
4. Домонтович В., *Проза*, Нью-Йорк: Сучасність 1989, 477 с.
5. Мариненко Наталія, *Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особливості: дисертація ... кандидата філологічних наук*, 10.01.01. “Українська література”, Харків 2005, 183 с.
6. *Новейший философский словарь*, Минск 2003, 1280 с.
7. Прокофьева В., *Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы*, [в:] *Вестник Оренбургского государственного университета*, Оренбург 2005, № 11, с. 87-94.
8. Фоменко Віра, *Місто і література: українська візія*, Луганськ: Знання 2007, 312 с.

Svitlana Kobuta

**THE PROBLEM OF NATIONAL FREEDOM IN THE PUBLICISTICS
OF GEORGE ORWELL AND IVAN BAHRIANYI**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Світлана Кобута

**ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОБОДИ У ПУБЛІЦИСТИЦІ
ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА ТА ІВАНА БАГРЯНОГО**

Abstract: The article dwells on the peculiarities of the authors' understanding of the national freedom under the certain historical circumstances. It compares the authors' attitude towards the rights of the dependent nations to fight for their freedom. It observes the characteristics of the democratic world reaction to the liberation processes in the USSR done by George Orwell and Ivan Bahrianyi. The emphasis is made on the peculiarities of the national liberation process under the totalitarian regime and on the problem of the national identity preservation in the totalitarian state. A special attention is paid to the connection of the notions "free person" and "national freedom" and to the conditions of its realization. Similarities and differences in George Orwell and Ivan Bahrianyi interpretation of the national freedom and its limitation factors are defined.

Keywords: typological approach, free person, national freedom, patriotism, Ivan Bahrianyi, George Orwell, duty, totalitarianism

Воля споконвіку належить до фундаментального набору людських цінностей. При цьому кожне нове покоління переосмислює поняття "вільної людини", вкладаючи у нього свій зміст. У запропонованій розвідці основним завданням є співставлення інтерпретації національної свободи людини у публіцистиці Джорджа Орвелла та Івана Багряного. Типологічний підхід, який лежить у основі цього співставлення, дозволяє виявити типологічні збіги та розбіжності у трактуванні письменниками цього поняття, що і є метою нашого дослідження.

Система свобод людини доволі розгалужена та зачіпає всі сторони її життєдіяльності. У своїх публіцистичних творах ні Джордж Орвелл, ні Іван Багряний не можуть оминати національних особливостей трактування поняття волі та способів її реалізації у житті співвітчизників. У системі людських прав та свобод право на національне самовиявлення та національну свободу займає окрему нішу, корелюючи як із внутрішньою сферою свободи, тобто усвідомленням особистості себе як представника певного етносу, так і зовнішньою свободою та свободою дії, зокрема у

питанні національної незалежності та боротьби за неї.

Характеризуючи публіцистичну творчість обох авторів, слід зауважити, що обидва приділяють достатню увагу вирішенню національного питання та його зв'язку із особистою свободою індивіда. Втім, у Івана Багряного національна складова є яскраво вираженою і домінує практично у всій його творчій спадщині. Фактично він не мислить людину поза національністю, а навпаки національне коріння є відправною точкою для індивіда у пошуках себе та свого місця у світі. Іван Дзюба, характеризуючи публіцистику Івана Багряного пише, що вона є квінтесенцією національної гідності й суверенності, обстоюванням повноти національного буття [4]. У Джорджа Орвелла національне самовизначення не настільки виразне, як у українського автора. У більшості публіцистичних творів він виступає переважно із позицій космополітизму, намагаючись не прив'язуватись до конкретної нації чи території, але у той же час правила «вродженої моралі» та набір світоглядних цінностей письменника вказують на його британське походження. Саме тому, погоджуємось із твердженням А. ЗВірева про те, що особливий, чисто англійський склад розуму Д. Орвелла помітний усюди: від літературних суджень до оцінки надскладних політичних конфліктів важкого часу, в котрому йому судилося жити [5].

Джордж Орвелл прекрасно усвідомлює важливість національної свободи для кожного індивіда як вихідця із певної “цивілізації”, і стверджує, що саме набір національних ха-

рактеристик робить його таким, як він є. Саме тому, на певному етапі, як вважає письменник, особистість відображає всю націю і навпаки, а отже проблема національної залежності стає проблемою, що зазіхає на особисту волю людини: “Добра чи погана, вона твоя, і ти належиш їй, і доки ти живий, ти не позбудешся ознак, даних нею” [8]. Для Джорджа Орвелла поняття національної свободи існує у вимірі “даного” та невід’ємного. Він є представником нації-колонізатора і абсорбував найстійкіші із британських традицій [5]. Хоча він і не розділяє усіх імперіалістичних поглядів власного уряду, але й ніколи не стикався із гострою необхідністю захисту англійської незалежності від агресивного загарбника. Таким чином, національна свобода не є пріоритетною ані для автора, ані для його співвітчизників.

Джордж Орвелл неодноразово наголошує, що більшість його співгромадян не відчувають потреби утверджувати перевагу власної країни на міжнародній арені чи колоніях силовими методами чи за рахунок тиску, адже їх патріотизм тихий, а часто й несвідомий, а самі британці “безсумнівно належать до суспільства, котре керується мечем, але цей меч ніколи не повинен бути виїнятий з піхов” [8]. Саме тому, пересічний британець не в стані адекватно сприймати потік негативної інформації про інші держави, зокрема ССРСР, і несвідомо сприймає всю тоталітарну пропаганду як істину: «людина з вулиці не має реального розуміння таких речей, як концентраційні табори, масові депортації, арешти без суду, цензура преси і т. д. Все, що вона читає про країни типу ССРСР автома-

тично перекладається на британські мірки» [6, 118].

При цьому Джордж Орвелл підкреслює, що відсутність міжнародного інтересу до національно-визвольних рухів у республіках Советського союзу пояснюється не лише байдужістю людей до того, що відбувається за межами їх країни, але й не повною їх проінформованістю, адже досить часто британська преса замовчує компрометуючі факти про Советський союз: «Події в Росії та будь-якому іншому місці оцінюються за різними стандартами [...]. Вважалось абсолютно закономірним доводити до відома громадськості інформацію про голод в Індії та одночасно приховувати те, що відбувається в Україні» [7, 108]. Таким чином, Джордж Орвелл демонструє, що проблема національної свободи гостро постає лише для тих, хто за неї бореться або кому вона заважає. Для націй, які самовизначилися й чия національна ситуація стабільна, це питання не є найактуальнішим.

Для Івана Багряного потреба у реалізації національної свободи є фундаментальною основою життєдіяльності кожної нації. Відповідно, його публіцистична діяльність спрямована передусім на самоутвердження українського народу та його права на незалежність. Український письменник «дебютував» на міжнародній арені у 1946 році з памфлетом *Чому я не хочу вертатись до ССРСР?*, який серед низки інших проблем окремо виділяв національну проблему України як складової Советського союзу: «Підгорнувши Україну, большевизм поставив своїм завданням зденационалізувати її, знищити її духово й національно, прагнучи зробити з бага-

тонаціонального ССРСР єдину червону імперію» [2, 11]. Він робить акцент на протиставленні українського та запозиченого калькованого поняття «Батьківщина» та «родина», демонструючи різкий дисонанс між сакральним поняттям «вітчизна» та чужою й ворожою дійсністю. При цьому, варто зазначити, що Іван Багряний, будучи палким патріотом своєї землі, бореться не лише за права українців, але й усіх народів, що страждають від примусової денационалізації. Він неодноразово наголошує на тому, що задекларовані у советській конституції права та цінності слугують лише прикриттям імперіалістичних зазіхань трансформованої Росії. У *Доповіді на II з'їзді УРДП* Він звертає увагу на невідповідності проголошеної мети та реальності, у котрій жодна із советських республік не почувається ні вільною, ні рівною: «Концепція створення багатонаціонального «государства трудящих» в єдиних рамках [...] успішно завершилася звичайною практикою колоніального поневолення цілого ряду націй» [1, 94]. При цьому Іван Багряний акцентує на тому, що внутрішня політика держави спрямована на примусову денационалізацію, адже ідеалом, якого прагне Советський Союз, є створення «советського народу», досягнення такого рівня асиміляції народів, при якому національне питання буде зайвим.

Втім, у статті *Національне питання в «Програмі КПСС»* основною проблемою письменник визначає не «творення» нового народу, а те, що за цим процесом криється: «перемішання всіх народів і народностей в один суцільний конгломерат [...] з єдиним спільним ім'ям – «російський

народ» [1, 720]. У результаті такого курсу будь-які національні відмінності у советських республіках свідомо трактуються як явище негативне. Іван Багряний вказує на те, що подолання прагнення національної свободи в ССРСР здійснюється шляхом ліквідації цілих націй через «стирання національних відмінностей – як звичаєвих, так і мовних, так і культурних» [1, 720], при чому це «стирання» може носити як мирний, так і насильницький характер.

При цьому у творі *Розмова в Біблісі* автор намагається оперувати поняттями та прикладами, зрозумілими для західної громадськості, проводить паралелі із відомими їм та актуальними процесами, різними способами намагається показати жаску реальність: «Прагнення ірландців до самостійності так легко найшли розуміння в світі, а прагнення українського народу такого зрозуміння ніяк не знаходять» [1, 360]. Він реалістично сприймає відсутність ентузіазму у демократичних країнах щодо боротьби за українську незалежність, оскільки чітко усвідомлює, що максимально підтримка для невизнаної нації – словесна, але й за неї, на думку автора, варто боротись. У своїх творах, зокрема у доповіді *До питань стратегії й тактики нашої визвольної боротьби*, Іван Багряний неодноразово підкреслює, що світ може визнати Україну як повноправного міжнародного суб'єкта лише за умови її цілеспрямованої реальної боротьби за власні права: «Світ має інтерес до Росії, бо вона для нього існує довгі століття. Україна ж для світу не існує. І не існуватиме доти, доки єдиною могутньою акцією сама не заявить себе належно – ділом» [1,

125]. Йому також дуже залежить на правильному сприйнятті національної проблеми у цілому світі. Він намагається привернути увагу до факту, що перманентне придушення національної свідомості є проблемою не лише українського народу, але й ряду інших народів, чиї права на рівноправність у межах ССРСР ігноруються.

Так, цілий ряд статей та виступів Івана Багряного як от *Коли постаріє Китай*, *«Богатир» і «ліліпут»*, *Правильний рішучий крок*, *Центральне питання*, *Мурова політика*, *Перемога волелюбних*, *Єдність протилежностей*, *Аналогії, паралелі*, *Линводи*, *Не «брудна гра», а свята правда!*, *Якби, Мементо морі* та інші присвячений проблемі боротьби різних народів, зокрема Алжиру, Угорщини, Гонконгу, Конго, за здобуття та утримання власної незалежності, особливо, якщо це стосується протистоянню комуністичному режимові. При цьому автор підкреслює фундаментальну різницю у реакції демократичного та комуністичного світу на ті самі процеси. Представники європейської демократії справді підтримують прагнення поневолених народів до незалежності, хоча, окрім декларативних заяв, на їх реальну допомогу сподіватись не варто. У той же час Советський союз використовує події в інших країнах заради власного зміцнення та виправдання жорстокої внутрішньої політики. Як підкреслює Іван Багряний, внутрішня та зовнішня політика Советського союзу надзвичайно органічна в своїй єдності, адже в обох випадках за красивими гаслами та деклараціями ховається тоталітарна природа ССРСР, яка декларує, що «всі народи мають право боротися за свободу і людські

права, крім тих людей і цілих народів, яких ми уярмили, то пак «ощасливили» [...] й ніхто не сміє їм допомагати» [1, 569].

Особливу увагу Іван Багряний приділяє жорстокому придушенню угорського повстання силами центральної влади ССРСР. Він абсолютно поділяє прагнення Угорщини здобути повну національну незалежність, адже розуміє, що її формально «вільне» становище та статус советської республіки на ділі є прикриттям загарбницької політики Москви. Більше того, для письменника події в Угорщині є надзвичайно символічними, адже ця країна не потребує додаткової згоди світу для підтвердження власного права на національне самоствердження. Вона віддавна є повноправним учасником на політичній арені, а отже події, що розгортаються у країні, стосуються не лише її. Іван Багряний сподівається, що завдяки їм решта світу отримає об'єктивніше уявлення про природу советського тоталітаризму та зрозуміє, що поруч із угорським народом існує багато інших, котрі поділяють ті самі мрії та прагнення: «в Угорщині боролися за свободу не якісь там «фашисти», а угорський трудовий народ. І це їх – угорських трудящих – давлено танками, розстрілювано «гуманістичними» советськими кулеметами, вішано на московському мотуззі. І боролись ті трудящі за свої людські елементарні права та за національну свободу та незалежність. Вони боролись за ті самі ідеї, за які боремося й ми» [1, 528]. При цьому Іван Багряний підкреслює, що советська влада прекрасно усвідомлює як причини, так і можливі наслідки угорського повстання, адже воно може спричи-

нити «ланцюгову реакцію» у інших поневолених республіках. Саме тому, як пише Іван Багряний у есеї *Поворотний пункт історії*, ССРСР ладен пожертвувати людьми та репутацією на міжнародній арені, але не допустити найменшої можливості внутрішньополітичного розколу: «ліпше компрометація й утрата якоїсь там поваги в світі і стягти на себе гнів усіх людей [...] аніж допустити, щоб воля народів до свободи розгорілась в могутнє полум'я, в якому напевне загине імперія й вони, її будівничі» [1, 524]. Таким чином, письменник наголошує на неприпустимості існування національної свободи у межах Советського союзу, а отже й на прийнятті жорстких заходів для її придушення, навіть якщо це загрожує дискредитацією в очах мас.

Іван Багряний, що пильно спостерігав за геополітичною ситуацією у світі, за діяльністю ССРСР та бездіяльністю світової спільноти, дійшов до висновку, що у питанні національного самовизначення поневолених народів годі чекати на підтримку ззовні, адже більшість країн ведуть щодо Советського союзу надто обережну політику. Він намагається повернути світову увагу до того факту, що, не зустрічаючи реального опору чи дієвого засудження на міжнародній арені, ССРСР не змінить своєї політики ані щодо поневолених народів, ані щодо країн, у сфері свого впливу. Більше того, Іван Багряний наголошує, що позиція нейтралітету, зайнята по відношенню до агресора, трактується як мовчазна підтримка його дій: «нейтралітет в боротьбі з большевизмом – це є пасивний вияв об'єктивної солідарності з большевизмом, а не з тим, хто проти нього

виступає» [1, 150]. Втім, він усе ж припускає, що подібне ставлення світової спільноти до внутрішніх проблем СССР продиктоване не лише страхом чи байдужістю, але й недостатньою інформованістю. Таким чином, у проблемі реакції західного світу на не-демократичні процеси у СССР Іван Багряний вбачає відсутність базового розуміння світом того, що справді відбувається у советській імперії. У цьому питанні він на диво органічно погоджується із Джорджем Орвеллом, що корінь проблеми криється у неможливості пересічних людей усвідомити, що у сучасному їм часі можуть відбуватись такі речі: ««вільний світ» є такий наївний і благодушний! А наївний і благодушний, мабуть, тому, що він занадто вільний. І тому він так легко вірить у переродження царства лютої неволі у царство добра і демократії» [1, 730]. Відповідно, можна зробити висновок, що відсутність підтримки зовнішнього світу у питанні боротьби за національну свободу поневоленими народами є одним із факторів її обмеження. Адже у подібних умовах визвольні рухи перебувають під подвійним тиском – внутрішнім та зовнішнім, а шанси на те, що їх діяльність завершить здобуттям незалежності мізерно малі. Проблема у тому, що на підтримку світу звільнений народ може претендувати лише по успішному завершенні боротьби, але не в її процесі: «Визнається хіба лише та свобода, що сам народ її здобуде» [1, 521]. Тому Іван Багряний усвідомлює, що допоки його Вітчизна знаходиться у політичній, соціальной, економічній та частково культурній залежності від Москви, вона не може розглядатися як повноправний член

на міжнародній арені, а на менше письменник не згоден.

Практично у кожному зі своїх есеїв чи статей Іван Багряний повертається до питання уніфікації як основи національної політики в СССР. Він прагне показати, що курс советської держави спрямований на повну русифікацію. І це проявляється на всіх рівнях: від державного до місцевого, на офіційному рівні та у побутовому житті. При цьому політика панівної партії декларативно заявляє про рівноправність «національних меншин», цебто усіх національностей Союзу, окрім російської. Втім, на практиці декларації залишаються деклараціями, а реальність реальністю. Іван Багряний наголошує на тому, що наступ на советські народи ведеться передусім через їх культуру, точніше, через насадження про-російської культури: «формула большевиків щодо національної культури неросійських народів: «Національна формою, соціалістична змістом». У практиці ж означає – національна формою, російська змістом» [1, 296]. Письменник акцентує на тому, що подібна партійна лінія є проявом російського шовінізму, котрий відмовляється визнавати невід'ємні права інших республік, керуючись власними імперіялістичними інтересами. У такій ситуації будь-який прояв патріотизму чи спроба національного самоствердження трактується комуністами як вияв крайнього націоналізму й всіяко очорнюється, адже саме національна приналежність може стати головним об'єднуючим фактором для людей.

В умовах Советського союзу ярлик націоналіста, шовініста, а згодом і фашиста став використовуватись

на заміну патріотизму. Іван Багряний стверджує, що цю тенденцію комуністичний режим отримав у спадок від Російської імперії разом із нетерпимістю та неприйняттям прав інших національностей на самовизначення. Саме тому письменник обурюється не тільки важкою національною ситуацією, що склалась, але й самим формулюванням проблеми. Він вважає, що в умовах творення комуністичної держави більш ніж просто некоректно визнавати вищість однієї советської республіки над іншим і насаджувати її культуру та мову: «Є ССРСР, а СССР – це не Росія. Так юридично, так і фактично. Як можна говорити про «народи Росії», коли фактично існує кільканадцять окремих і юридично незалежних національних республік, членів, у теорії, «вільного й рівноправного» союзу» [1, 258]. У цьому контексті Іван Багряний укорте повертається до права кожного народу на національне самовизначення, враховуючи, що воно конституційно гарантоване у верховному законі ССРСР. Письменник звертає увагу на те, що більшість колоніальних імперій та держав сучасного йому світу усвідомили неможливість ведення попередньої зовнішньої політики залежності, а тому національну свободу мають змогу реалізувати навіть ті народи, про які раніше мало хто чув. Але і в цій ситуації Україна та інші советські республіки залишаються залежними державами: «Навіть чорні народи Африки, в тому числі навіть і невеликі чисельно, дістають свободу, творять свої власні держави, здійснюють свої права на національну свободу та державну окремішність. Тож тим усе дивнішою на цьому тлі

стає для всього світу політика Москви тримати Україну й інші народи ССРСР у московському ярмі, в тяжкій колоніальній залежності» [1, 624].

При цьому спосіб ведення внутрішньої політики в ССРСР відповідає тому, що у решті світу називають колонізацією та терором. Іван Багряний неодноразово наголошує на тому, що стосунки між підсоветськими республіками далекі від рівноправності, адже в реалії можна говорити про домінування одного народу над рештою: «Москва послідовно й неухильно провадить колоніальну політику. В практиці ця політика означає нещадний терор – фізичний, моральний і культурний» [1, 296]. У статті *Чад імперії* він також наголошує на тому, що владна верхівка не лише не гребує, але часто і зловживає методами фізичного впливу на поневолені народи, особливо, коли вони виявляють однозначне бажання відділитися чи хоча б самоідентифікуватися. Результатом такої внутрішньої політики для підсоветських республік та для України зокрема стали масові репресії проти усіх інакомислячих, проти людей, які намагались ідентифікувати себе із українською нацією та зберегти цю ідентифікацію в тоталітарних умовах. Втім, найважливішою проблемою Іван Багряний усе ж вважає моральне знищення так званих «нацменшин»: «Ця система терору була не тільки системою терору фізичного, а й (і це найголовніше!) системою терору духового» [1, 354].

Таким чином у публіцистиці Джорджа Орвелла та Івана Багряного проблема національної свободи розкривається на кількох основних рівнях. Передусім мова йде про питання національної незалежності. Обидва

автори трактують цю проблему однаково, підтверджуючи право кожної національності на самовизначення та підтримку на шляху боротьби за незалежність. Найцікавішою типологічною спільністю є їх безумовна підтримка прав колоніальних народів, що перебувають у тоталітарній залежності від Советського союзу. Також типологічну подібність вбачаємо у трактуванні реакції міжнародної спільноти на визвольні рухи підневільних народів. І Джордж Орвелл, і Іван Багряний сходяться на тому, що «вільний невільного не розуміє», адже людина, що сприймає національну незалежність як даність та живе у вільному світі, не здатна повністю осягнути страшну реальність, з якою стикаються жертви тоталітарної системи. Обидва письменники також погоджуються з тим, що часто за нейтральною політичною позицією більшості країн на міжнародній арені криється небажання втрачати стратегічного партнера чи союзника, а отже й новини та інформація, що стосуються визвольних рухів у них, подаються викривлено.

У загальній перспективі у публіцистиці Джорджа Орвелла проблема націоналізму та національної свободи пов'язана насамперед із поняттям загальної свободи людини. Він розглядає національну свободу передусім як невід'ємне право кожного народу на самовизначення та незалежність, але, будучи представником панівної нації-колонізатора, не робить з неї ключового питання. У той же час у публіцистиці Івана Багряного проблема національної свободи також безпосередньо пов'язана

із свободою людини та особливостями її вираження. Але вона є основою, від якої відштовхуються решта прав і свобод кожного народу, як от політичні, соціальні та економічні. Для українського автора позитивне вирішення національного питання є базовим, він навіть включає його як обов'язковий елемент у загальне визначення вільної людини. Результатом такої позиції є яскраво виражений антитоталітарний та антисоветський напрям творчості письменника, зокрема у всьому, що стосувалося українського питання як за кордоном, так і на теренах ССРСР.

Bibliography and Notes

1. Багряний Іван, *Публіцистика*, Київ: Смолоскип 2006, 856 с.
2. Багряний Іван, *Чому я не хочу вертатись до ССРСР?*, Виніпег: Накладом Комітету українців Канади 1946, 42 с.
3. Будний Василь, *Льницький Микола, Порівняльне літературознавство*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, 430 с.
4. Дзюба Іван, *Броньбійна публіцистика*, Web. 10.06.2012. <<http://www.day.kiev.ua/uk/library/books/bronebiyna-publicistika-ivan-bagryaniy>>.
5. Зверев А. М., *О старшем брате и чреве кита*, «Литературное обозрение» 1989, № 9, с. 56-61.
6. *Orwell's Preface to the Ukrainian Edition of Animal Farm*, [in:] Orwell George, *Animal Farm. A Fairy Story*, London: Penguin Classics 2000, p. 114-120.
7. Orwell George, *Orwell's Proposed Preface to Animal Farm*, [in:] Idem, *Animal Farm. A Fairy Story*, London: Penguin Classics 2000, p. 103-113.
8. Orwell George, *The Lion and the Unicorn*, Web. 30.05.2012 <<http://orwell.ru/index>>.

Olena Romanenko

**DETECTIVE STORY TRACES IN UKRAINIAN SOCIALIST REALISM
MASS LITERATURE (Y. DOLD-MYKHAILYK)**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Олена Романенко

**ДЕТЕКТИВНІ ФАБУЛИ В УКРАЇНСЬКІЙ СОЦРЕАЛІСТИЧНІЙ
МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ (Ю. ДОЛЬД-МИХАЙЛИК)**

Abstract: The main theme of the article is dedicated to the most famous Ukrainian detective of the 20th century. The genre peculiarities of this novel are probed. A separate theme is the representation of ideological oppositions, image of the enemy and their role in general conception and contexture of text.

Keywords: novel, detective, mass literature

Одним із найпоширеніших типів детективної фабули у світовій літературі є такий, що формулює особливий семантичний простір: злочину та його кари, яка неодмінно здійснюється у межах закону та вищої справедливості у суспільстві. Він поширений насамперед у західній літературі, наснаженій ідеєю вищої справедливості, якої шукає головний герой на сторінках детективу. Інший тип моделює таку семіотичну установку, яка відповідає відмінній суспільній моделі масової літератури: акцентується не стільки мотив кари за злочин як прояву вищої юридичної сили та торжества морально-етичної справедливості, скільки мотив соціальної спільності у протистоянні ворогові. Російський соціолог Лев Гудков констатує наявність у советському

суспільстві такої моделі формування соціальної спільності, яка ґрунтується на негативній солідарності громадян [2, 22]. Образ ворога, який так активно експлуатувала советська ідеологія у масовій свідомості, підвищує статус таких соціальних інституцій, як армія або органи порядку, натомість такі важливі елементи соціальної справедливості як особиста свобода, судова влада втрачають свою силу. Саме тому в українській масовій літературі советського періоду переважають детективні фабули шпигунського або військово-пригодницького роману (у західному літературознавстві їх часто називають поліцейським романом, чорним романом тощо). У таких творах власне фабула розслідування відходить на другий план, а більшого значення набуває фабула

ідеологічна, заснована на традиційному протиставленні свого та чужого, що притаманне насамперед авантюрно-пригодницьким творам.

Ворог, чужий, антисоветський – неодмінний атрибут творів із детективними фабулами у масовій українській соцреалістичній літературі першої половини ХХ століття, натомість у ній фактично не розвивається жанрова модель англійського, французького чи американського детективу. Ворожий простір, пошуки ворога й моделюють ту діалогічну структуру детективної фабули, притаманної шпигунським та військово-пригодницьким творам масліту советського періоду. І ця тенденція започаткована ще у період доби Розстріляного Відродження: «Вороги змінювалися, але залишався сам принцип і тип соціальної та культурної організації. “Клясова” і громадянська війна становили схему розуміння того, що відбувалося у перший період советської історії, тотальна – “Вітчизняна” – війна в другий період, зафарбовуючи своєю символікою (перемоги, жертви, пильности, опору та ін.) зростаюче протистояння двох “світових громадянських систем”, двох супердержав» [2, 44].

Яскравим прикладом такого типу детективної фабули можна назвати один із найбільш популярних творів української соцреалістичної масової літератури та наймеш дослідженого тексту в історії українського літературознавства – роману *І один у полі воїн* Юрія Дольд-Михайлика. Сумарний наклад цього видання сягав 30 млн. екземплярів, він був перекладений 70 мовами світу. Перше видання роману укра-

їнською мовою побачило світ у 1956 році, через рік, у 1957-му, твір виходить російською, а упродовж трьох років (1957 – 1960) п'ять разів перевидається – українською та десять разів – російською мовою. 1959 року письменник створює однойменну п'єсу (разом із Г. Ткаченком), яку згодом було екранізовано екранізовано на кіностудії ім. О. Довженка, у прокат він виходить під назвою *Вдали от Родины* (*Далеко від Батьківщини* – з російської) 1960 року. Його переглянули 42 мільйони глядачів, це був безумовний лідер кінопрокату тодішнього часу. Про успіх твору свідчить і новочасна історія публікації тексту: нині роман *І один у полі воїн* та його продовження *У чорних лицарів* опубліковані масовим тиражами українськими видавництва «Фоліо» і «Богдан» у серії пригодницької літератури та детективів, адресованої масовому читачеві.

Твір, який вийшов 1956 року, публікувався за советських часів із підзаголовком – «пригодницький роман», хоча насправді він написаний за законами детективного жанру, й ніколи не клясифікувався в українському літературознавстві як детектив, а тим більше як шпигунський роман.

Жанрово-стильові особливості роману Ю. Дольд-Михайлика засновані на розгортанні детективної й авантюрно-пригодницької фабули, причому детективна фабула – насамперед ідеологічна. Романна єдність у тексті забезпечується єдністю авантюрного часу і місця дії: це чужий героєві, екзотичний світ Німеччини, Франції, Італії. Закинений у інший простір, він опиняється наодинці зі своїми ідейними антаго-

ністами і лише зрідка у тих чужих світах йому вдається знайти людей, які поділяють його морально-етичні погляди хоча б частково. Власне, протиставлення свого та чужого є провідним естетичним принципом організації художнього часу, простору, композиції та системи персонажів. Відтак естетичні принципи авантюрної прози та детективу виявляються однаково вартісними для моделювання сюжетної лінії та композиції твору, а також системи персонажів.

Та на відміну від західної бондіяни, в якій опозиція персонажів та цінностей, засновується на принципі «домінованого – домінувального» і від «самого початку характеризує межі й можливості характеру Бонда» і «стимулює розвиток подій» [4, 210], а також опозиційну пару еросу і танатосу, «принцип задоволення і принцип реальності» [4, 219]. Загалом принцип опозиційних пар моделює відповідно до заданих схем сюжетні ходи і композиційну будову твору [4, 222], однак у романі українського автора принцип опозиційних пар заснований не на універсальних засадах, найстійкіших – архетипних – образних парах, а на ідеологічних протиставленнях. Показовим у цьому сенсі є фінал твору, зокрема, остання фраза, яку головному героєві промовляє його наставник: «Нас з тобою примусили стати людьми війни, а тепер ми будемо людьми миру» [3, 516]. Протиставлення «мир – війна» типове для української соцреалістичної масової літератури середини ХХ століття, саме ця опозиційна пара пронизує усі семантико-стилістичні, образні та універсально-філософські рівні тво-

ру. Насамперед автор намагається закласти цю опозицію у особистість головного персонажа. Продовжуючи традицію українського масліту першої половини ХХ століття, він бере за основу твору справжні факти: роман Юрія Дольд-Михайлика розповідає про шпигуна Григорія Гончаренка, що в роки німецько-советської війни діяв у глибокому ворожому тилу під ім'ям Генріха фон Гольдрінга. Згодом письменник наголошуватиме у листі-відповіді вчителям Дацьківської семирічної школи на Львівщині: «Центральний образ твору – Григорій Гончаренко написаний мною на матеріалі біографій кількох людей, які в роки війни діяли і працювали у ворожому тилу. Ясна річ, що лише цих матеріалів було б замало. Довелося використати архіви, щоденники, факти й документи з найрізноманітніших джерел. Можу сказати лише одне – в основі роману лежать справжні, а не вигадані події, більшість персонажів жили й діяли, як описано в книзі» [6]. Як і у перших творах із детективними фабулами початку ХХ століття, у творі Ю. Дольд-Михайлика фактична детективна (шпигунська) фабула поєднується із детективно-ідеологічною фабулою, заснованою на протистоянні двох ідеологічних систем – советської та нацистської періоду советсько-німецької війни 1941 – 1945 років.

Ставши людиною війни, причому – не своєї, – Генріх-Григорій вимушений діяти серед ворогів, у чужому просторі, що неодноразово підкреслюється письменником. Дія розгортається як постійне переміщення героя, відповідно до принципів авантюрно-пригодницького

повідствування: кожен розділ відповідає окремій пригоді, пригоди та події із життя героя замикаються на тому, що він повинен устигнути попередити злочин німців, стати на заваді їхній ганебній діяльності, врятувати Моніку, запобігти розробці потужної зброї і под. Відповідно до принципів організації авантюрного часу і простору, у такій оповіді важливе значення мають категорії раптовості (дій, вчинку, пригоди, несподіванки), означеної Міхаїлом Бахтіним як специфічний різновид «раптом» та «якраз» [1]. Всесильний випадок, який допомагає персонажеві уникнути переслідування та фатального для нього розкриття, надає динамічності дії, адже насправді вона, як і риси характеру героя не є сталою, незмінною, змінюються тільки екзотичні обставини й місця, в яких він опиняється (спочатку це Білорусь, згодом – Франція, містечко Сан-Ремі, далі – Італія, містечко Кастель ля Фонте). Де б не перебував герой, він вимушений розв'язувати схожі екзистенційні дилеми («Генріх слухав ці жахливі зізнання, міцно стиснувши кулаки і зціпивши зуби» [3, 134]; «..Він буде жити! Довго і на зло ворогам. У нього вистачить сил тримати себе так, щоб гестапівські хорти не натрапили на його слід, хоч йому іноді до відчуття фізичної сили нестерпна ця роль барона фон Гольдрінга. Колись він розповість це рідним і друзям. А зараз треба мовчати, ні на мить не забувати, хто він і для чого його заслано у лігво ворога» [3, 59]) та одночасно – виконувати подібні завдання: й у Франції, й в Італії він знаходить серед іноземців тих, хто прагне миру, й там, й там він повинен врятувати життя не-

винних людей та виявити зловісні наміри ворога (наприклад, в Італії дізнатись про таємні розробки – радіоапаратуру для літаків-снарядів). Й в усіх випадках вчинки героя, хоч і продиктовані його завданням та високою місією, залежать від волі випадку. Так, через зловісний випадок призводить до трагічної аварії на дорозі й Григорій-Генріх втрачає Моніку, яку уже встиг покохати, випадок постійно наражає його на небезпеку викриття і одночасно – рятує від цього розкриття, зводить його із друзями, наприклад італійцем Ментарочі. Відчуття трагічності тих екзистенційних мук («я дію у тилу ворога, однак я дію – на благо рідної вітчизни та наближую мир у цій жахливій війні») наростає від сторінки до сторінки, особливо виразно воно простежується там, де герой вимушений долати межі. Саме межовість того становища, в якому він опинився, підкреслюється мотивом долання кордонів (актуалізуються у тексті, коли йдеться про переміщення Григорія-Генріха із Білорусі – до Франції, у межах Франції, із Німеччини – до Італії): таке вільне переміщення персонажа наголошує на поширенні зла та невідворотності кари за нього. Тотальне зло, не обмежене кордонами, як цілісний топос твору підтримується топосом секретів, які це зло намагається приховати. Йдеться насамперед про ті секретні об'єкти, які стають предметами пильної уваги головного героя і водночас (неодмінно!) розсекречуються ним. Загалом у творах такого типу таємниця злочину – фігуральна, вона не є предметом спеціального змалювання. Злочинність – це не таємниця сюжету, а

трагічна суперечність ідеологічного характеру. Й есхатологічний момент її розв'язання повсякчас відтермінується автором, який від сторінки до сторінки збільшує кількість пригод, раптових авантюрних ситуацій до яких раптом потрапляє герой.

Однак твір, окрім авантюрної складової, містить ще й детективну (ідеологічну) фабулу, орієнтовану на змалювання протистояння свого героя із героями-ворогами. Цікаво, що Ю. Дольд-Михайлик не завжди орієнтується на образ німця-ворога, який активно створювався советською пропагандою, а й виводить у своєму творі німців, які є близькими за духом Григорію-Генріху, наприклад, його денщик Курт або Лютц. Їхні образи відповідно сильно контрастують із карикатурними образами ворогів – Бертольда та його родини, зокрема дочки Лори, Міллера, надміру захопленого вульгаризованими ідеями Ніцше («О, Ніцше – мій бог! ...Ви боїтеся переступити межу, що відокремлює людину від надлюдини? Один-два допити, і ви переконаєтесь, що це не так важко, якщо ви народилися справжнім аристократом духу, а не жалюгідними рабом!» [3, 238]. Такі образи як антитеза людяності головного героя є абсолютними втіленням негативного, зла, нелюдяного, аморального. Й для героя, і для масового читача, який стежив за карколомними пригодами барона Гольдрінга, це був зрозумілий семантичний код – ми, советський народ, відрізняємося від ворогів, нас об'єднує людяність, терпимість, щирість і відданість ідеалам добра і миру. Як ключовий символ ідентифікацій у масовому советському суспільстві

цей семантико-стилістичний код озвучується в одному із останніх монологів Гольдрінга, виголошеного перед Бертольдом: «Я був патріотом своєї Батьківщини, і залишуся ним до останнього подиху. Навіть зараз, коли до закінчення війни лишилися дні, а може, години, я, не вагаючись віддам своє життя, коли знатиму, що ця жертва піде на благо мого народу. Ці слова я вам сказав вперше ще в далекій Білорусі, коли темної осінньої ночі мене привели до вашого кабінету. Ці слова я повторюю вам тут, в Італії, напередодні закінчення війни» [3, 496]. Двозначність цього монологу ще більше підсилює емоційний вплив на читача, який точно знає, про яку Батьківщину говорить німцеві советський шпигун. Ціннісна сила ідеологічних символів зростає завдяки тому, що читач знає, яких саме ідеологічних переконань дотримується персонаж, натомість інші герої, в тому числі німці, – не втаємничені. Детективна загадка у такому тексті існує тільки в уяві читача та автора, а її розгадка адресована тим персонажам, які не знали, хто насправді жив і діяв поряд із ними. У романі Ю. Дольд-Михайлика таке розкриття секретів відтворене у прикінцевих сценах, коли Григорій 2 травня 1945 року відвідує кладовище у Сен-Ремі і зустрічається із братом Моніки – Жаном [3, 512-513]. Детективна фабула підтримується мотивом зрадництва, який переслідує героя упродовж усього твору: насамперед його як німецького барона Гольдрінга на початку творі перевіряють, чи не є він зрадником, далі тема зрадництва проходить через усі авантюрно-пригодницькі – й у Франції, й у Італії. Водночас

цей мотив об'єднується із виправдувальним мотивом: змальований персонаж тільки тимчасово одягнув на себе маску німця, насправді він до кінця не зраджує ні своїм переконанням, ні Батьківщині. Ця лінія підтримується й тим, що барон Гольдрінг завжди має опозиційного персонажа: чи то Бертольда, чи то Міллера, опозиційними персонажами виступають також учасниця французького партизанського руху Моніка та дочка Бертольда Лорхен. Більше того – протиставлення персонажів підсилюється проведенням паралелей із відомими образами. Наприклад, Моніка асоціює себе із Жанною д'Арк, «бо вона так само, як і Жанна д'Арк, ненавидить ворогів свого народу!»; у її кімнаті висить «репродукція картини, де зображено Жанну в доспіхах, з мечем у руці, на чолі війська. Щовечора, лягаючи спати, Моніка дивиться тепер на цю репродукцію з побожністю, шукаючи підтримки у вічно живої доньки Орлеану!» [3, 138].

Власне, для усіх своїх героїв Ю. Дольд-Михайлик шукає підтримки у колі вічних образів, архетипів та поширених семантичних кодів. І найочевиднішим є назва твору – *І один у полі воїн*. У ньому зосереджений ідеологічно-риторичний патос оповіді. Початковий варіант приказки звучить як «один у полі не воїн», й воно характеризується наявністю двох протилежних значень (у мовознавстві таке явище називається енантіосемія): з одного боку, «один у полі не воїн» – ствердження марності зусиль одного проти натиску маси, з іншого – містить такий значеннєвий відтінок, як виправдання поразки, тому що проти натиску

маси виступив тільки один воїн. У романі Дольд-Михайлика відома приказка отримує нове семантичне навантаження: масі, навалі німецького війська, війни, войовничій та антилюдській ідеології може (!) протистояти навіть одна людина. Це і підтверджується усіма сюжетно-детективними лініями твору. Використовуючи «модель-шамп» (Юрій Лотман) у назві свого твору письменник одразу задає тексту потрібні семантико-стилістичні координати, чітко вказуючи на опозиційну пару, двобій між якою буде надавати динамічності подіям і змальовуваним сценам. Двобій цей більше ідеологічний, аніж детективний, тому що він, як і фінал роману, не є загадкою для читача. Фабула розслідування у цьому випадку модифікується: розслідування, пошуки «злочинця» – це прерогатива негативних персонажів, яким протистоїть головний герой Григорій-Генріх. Варіативність сприйняття заголовку і змальованих подій читачем зведена до мінімуму, адже у тестах масової літератури, тим більше наснажених ідеологічними семантичними кодами, заголовок виконує роль семантичного коду, який повідомляє читачеві й яким буде хід подій, і якою – розв'язка. Якщо у високій літературі заголовок переважно багатозначний, семантичні горизонти, які відкриваються читачеві під час і після прочитання твору – широкі, то масліт тяжіє до звуження кола читацьких інтерпретацій. Заголовок виступає домінуючим семантичним кодом, «мовною грою із етикетними формулами, які застосовуються у різних ситуаціях і представляють собою елементи традиційного риту-

алу мовної поведінки, характерної для культури тієї чи іншої соціальної групи» [7, 382 – 383].

Заголовок іще раз підтверджує для читача: протистояти ворогу, натиску маси може навіть герой-одинак. Детективна ідеологічна фабула, заснована на протиставленні «свого – чужого», сприяє моделюванню риторичної композиції. У ній особливе значення мають метафоричне протиставлення людяного, мирного характеру головного героя звіриній натурі деяких німців-ворогів; сутичка між чистотою та ницістю, наприклад, таким є лінія Моніка – Лорхен (чистоті французьки протистоїть примітивність Лорхен, до того ж підкреслена її жорстокістю, наявністю садистських нахилів тощо); бінарна опозиція чистих помислів Григорія-Генріха та зловісних плянів гестапівців. У цьому контексті семантичне значення образу ворога – значне, сукупний образ ворогів-німців (а він у творі, по суті, є тотальним, німці, які усвідомлюють згубну силу війни, у романі є радше винятком), слугує таким само тотальним негативним полем, у якому вимушений діяти морально сильний, відважний герой-одинак. Відтак позитивні риси барона Гольдрінга стають яскравішими, довкола його образу моделюється ореол харизматичності.

Так в українській масовій літературі від початку до другої половини ХХ століття формується і розцвітає особливий варіант використання детективних фабул: фабула злочину і фабула розслідування замінюються на фабулу злочину та детективно-ідеологічну фабулу, що й сприяє появі численних варіантів текстів детективно-пригодницьких романів

із такими ознаками, як: наявність авантюрного хронотопу, а також підкресленого ідеологічного протистояння (героїв, просторів, морально-етичних позицій персонажів, але насамперед ідеологічних систем); акцентування на образі ворога та позитивного персонажа – як антитези; розгортання часу як серійного (кількість здійснених подвигів головного героя наростає, однак він завжди залишається морально вищим від своїх супротивників); етикетка заголовку як семантико-стилістичного коду-штампу; наявність динамічних діалогів, карколомних і несподіваних сюжетних поворотів поряд із прийомом уповільнення оповіді завдяки збільшенню кількості несподіваних і однакових за формальним ознаками пригод, які випадають на долю героя; вживання таких словесних формул, образних порівнянь, які асоціюються в уяві масового читача із відомими образами, символами, кодами. Однак із кола української масової літератури були виключені інші жанрово-стильові форми детективних романів, які вповні освоїли спочатку майстри детективного жанру в Англії, Франції, Америці, а згодом й у інших національних літературах (А. Конан-Дойль, Агата Крісті, Ж. Сіменон, Р. Чандлер, Р. Скаут, Г. Леру, Дж. Д. Кар, Д. Гемет, Д. Г. Чейз, Б. Райнов, Дж. Ле Каре).

Натомість упродовж 1970 – 1980-х років клясичні зразки детективу (англійського, французького, американського) таврувалися критикою як прояв примітивного світобачення масової буржуазної культури. Показово, що тільки 1988 року журнал “Всесвіт” засновує рубрику

Майстри детективу й публікує у ній низку творів майстрів цього жанру у світовій масовій літературі. Більше того – рубрика відкривається статтею А. Карпентьєра *На захист детективного жанру*, в якій устами кубинського письменника висловлюється думка про те, що кожен із жанрів, у тому числі детектив має свої особливі завдання, і кожен автор може впоратися із тим, що змалювати піднесення людського духу навіть у жанрових рамках такого складного жанру, як детектив [5]. Однак у сприйнятті читача детектив не потребував такої реабілітації. Масовий український читач цікавився детективом, із захватом читав його і тільки міг жалкувати про одне: брак жанрово-стильових модифікацій детективу в українській масовій соціалістичній літературі, чий естетичний досвід у цій царині, на жаль, був тривалий час обмежений ідеологічними установками, а читацька інтерпретація була зумовлена винятково не стільки у межах книги, скільки у межах семантико-стиліс-

тичних доміант, які панували у суспільстві – масовому за своїми формальними ознаками і тоталітарному за своєю суттю.

Bibliography and Notes

1. Бахтин Михайл, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, 504 с.
2. Гудков Лев, *Идеологема врага. «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции* [в:] *Образ врага* / Ред. Н. Конрадова, Москва 2005, с. 7-79.
3. Дольд-Михайлик Юрій, *І один у полі воїн*, Київ 1960, 518 с.
4. Еко Умберто, *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів* / Пер. з англ. М. Гірняк, Львів: Літопис 2004, 652 с.
5. Карпентьєр Алехо, *На захист детективного жанру*, "Всесвіт" 1988, №1, с. 95-96.
6. Чабан Микола, *Автор відомого шпигунського роману починав у дніпропетровських газетах*, "Зоря" 2013, 23 травня.
7. Черняк Марія, *Массовая литература XX века*, Москва 2007, 423 с.



Olena Haleta

NON-EXISTING CITY, OR NEW YORK: AN ANTHOLOGY AS A WAY OF REPRESENTATION OF *THE NEW YORK GROUP*

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Олена Галета

НЕІСНУЮЧЕ МІСТО, АБО НЬЮ-ЙОРК: АНТОЛОГІЯ ЯК СПОСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ *НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ*

Abstract: This article is dedicated to the anthologization process of New York Group of Poets who are Ukrainian-speaking writers in the Diaspora. The research is concerned on a specific understanding of the geographical and literary topoi in their works and a particular role of a language, which is used for creating the utopian world of a literature.

Keywords: New York Group, anthology, utopia, language, topos, exile, diaspora, immigration

*Мені весь час здавалося,
що ми писали українською мовою.*
Богдан Бойчук

*Вони володіють чужими мовами,
як своєю, а своєю, як чужими.*
Юрій Лавріненко

Подвійне вигнання невидимої еміграції. Протягом ХХ століття емігрували багато, з тих чи інших причин з місця зрушували цілі народи. Писали про ці переміщення також багато, а пишуть ще більше. Різні форми вигнання породили цілий спектр спорідненої проблематики й відповідних понять: діаспора, номадизм, космополітизм, транснаціоналізм, бездержавність, бездомність, детериторіялізація, трансміграційність, безкордоння, трансмодерність,

“мандрованість”, а також перекладні/трансльовані культури тощо [див. 27, 10]. Однак українські вигнанці чи діаспоряни, схоже, так і не стали у цих писаннях “гед-лайнерами”. Дослідники пишуть сьогодні про євреїв і африканців, греків і вірмен. Пишуть про індусів і арабів. Про китайців. Про росіян, поляків, чехів – усіх разом чи поодиночі. А про українців – мовчанка, точніше – окрема розмова поза межами загальних дискусій.

Навіть коли простір розмови звукується до Центрально-Східної Європи, українці у ньому залишаються невидимими. Так, в англomовному збірнику *Література у вигнанні Центрально-Східної Європи*, що вийшов не надто давно, 2009 року, всього п’ять розділів – вони присвячені російським, польським, чеським, пост-

югославським емігрантам, а також “двічі проклятим” [37, vi], з політичних та моральних причин, німцєві Клаусові Маннові й румунові Норманові Манеа. Більше того, намагаючись у вступі запропонувати хоча б прикладне (дійсне у межах власного дослідницького проекту) визначення досліджуваного регіону, Агнешка Гатті посилається на есей Мілана Кундери *Трагедія Центральної Європи*, де він описав її як “непевну смугу розселення малих народів між Росією й Німеччиною” [8, 33], і перелічує країни, які, на її думку, належать до простору Центрально-Східної Європи. України в цьому переліку немає, лише Росія, Польща, Німеччина, Чеська Республіка (з подальшою згадкою про Словацьку Республіку), Румунія і колишня Югославія (Словенія, Хорватія, Македонія, Боснія-Герцеговіна); згадана також Угорщина, хоч і не представлена окремими авторами, а ще євреї як важлива етнічна група з власною культурою й літературою [37, 3-4]. Навіть у зовсім недавньому польському виданні, присвяченому російській, українській та білоруській еміграційній літературі [див. 36], про українських письменників йдеться лише у статті Стефанії Андрусів, та й то без порівняльних зіставлень чи ширшої контекстуалізації [див. 1].

Заради справедливості слід визнати, що далеко не всі видання оминають увагою українських письменників-емігрантів. Зокрема, у поважному дослідницько-біографічному томі 1991 року видання під назвою *Літературне вигнання у двадцятому столітті: аналіз та біографічний словник* [див. 36] вміщені статті, присвячені життєвим колізіям і творчос-

ті Василя Барки (авторства Михайла Найдана), Ігоря Костецького, Людмили Коваленко, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Віри Вовк (авторства Лариси М. Л. Онишкевич), Ігоря Качуровського, Юрія Клена, Євгена Маланюка, Остапа Тарнавського (авторства Леоніда Рудницького) та Емми Андїєвської (авторства Данила Гусара Струка). Однак у поділі авторів на більші групи (автор-упорядник Мартін Такер починає видання розлогими загальними розвідками) окремого місця для них не знаходиться – з одного боку, їх годі виділити з-посеред інших вигнанців зі сходу Європи, з іншого – жоден з українських письменників-емігрантів не згаданий також у розділі *Російські/советські письменники у вигнанні*. Українські емігранти ХХ століття виявляються раптом “людьми нізвідки”; обриси їхньої батьківщини не проступають навіть на тих картах, які зображають минуле. За влучним висловом Войцєха Карпінського [34, 132], це становище “меншости меншости” – бути вигнанцями всередині спільноти вигнанців.

Якщо доля всіх емігрантів – жити уявлення про батьківщину своєю ностальгією, то для емігрантів-українців батьківщина завжди була також утопією; зокрема, після Другої світової війни вони змушені були покинути держави, у яких і до того не цілком почувалися вдома. З іншого боку, ці емігранти з неіснуючої батьківщини важко знаходили собі відповідне місце в дослідженнях і класифікаціях глобального міграційного руху.

На час виходу згадуваного біографічного словника вже понад три десятиліття в США існувало україно-

мовне середовище (назвімо його так) літераторів, знане під назвою *Нью-Йоркська група*. Попри те, що причетні до цієї групи Віра Вовк та Емма Андієвська включені до біографічної частини згадуваного словника, сама група у виданні не названа. Вхідження її в англомовний дискурс відбувалося повільно і спорадично; досі в англомовних виданнях з'явилося лише три публікації, які не належать членам самої групи – статті Мелані Петльовани [див. 42], Лізи Єфімов-Шнайдер [див. 26] та Олекси Семенченка [див. 49], з періодичністю не більше одної на десятиліття. Перелік доповнює більш розлога розвідка Богдана Рубчака, вміщена у виданні, присвяченому українцям у Канаді [див. 48]. Про систематичне дослідження феномену Нью-Йоркської групи в англомовному літературознавстві можна вести мову щойно завдяки докторській роботі учасниці цієї групи Марії Ревакович *Феномен і поезія Нью-Йоркської групи* (2001) [див. 47], на основі якої зараз готується до виходу книжка у видавництві “Academic Studies Press”, і пізнім (з погляду історії групи) її статтям (усього чотири) початку 2000-х років у канадських наукових виданнях [див. 43; 44; 45; 46].

Недаремно у розмові Івана Фізера з учасниками Нью-Йоркської групи Богдан Рубчак, розповідаючи про свою причетність до групи, зазначає стосовно англомовного середовища: “Щоправда, іноді доводиться довго пояснювати: в англійському бо перекладі назва групи звучить не то як підприємство страхування, не то як щось підозріліше – якийсь за-конспірований «круглий стіл» сірих еміненцій інтернаціональної політи-

ки” [6, 63]. Як бачимо, 1988 року (час виходу цього інтерв'ю), після всього написаного-виданого-прочитаного, назва групи не будила належних асоціацій в англомовного читача.

Літературна самоархівація. Натомість в україномовному літературному дискурсі Нью-Йоркська група представлена не тільки присвяченими їй монографічними дослідженнями, а й цілим шерегом літературних антологій. Навіть попри числену бібліотеку авторських книжкових видань, вихід річника *Нові поезії* (1959-1971), а згодом – часопису “Світо-вид” (1990-1999), попри присвячені творчості Нью-Йоркської групи окремі випуски часописів “Терем” і “Сучасність”, найповніший з яких з'явився 1997 року [див. 15], значення антологій для формування цілісного образу групи як окремого літературного явища важко переоцінити – особливо якщо врахувати, що група всіляко уникала самообмежень і самовизначень, пишаючись відсутністю спільного маніфесту і породжуючи суперечки самим своїм невизначеним складом (так, Емма Андієвська й Віра Вовк у різний час і з різною наполегливістю заперечували свою причетність до групи) і невизначеністю часових меж.

Вперше група була представлена в антології *Координати* Богдана Бойчука й Богдана Рубчака (Мюнхен, 1969) [див. 7], яка, проте, показувала набагато ширший спектр тогочасної літератури української діаспори. Однак кілька наступних видань були присвячені виключно текстам і контекстам групи – антологія *Поети Нью-Йоркської групи* (Харків, 2003) Олександра Астаф'єва й Анатолія Дністрового [див. 11], *Півстоліття*

напівтиші: *Антологія поезії Нью-Йоркської групи* (Київ, 2005) [див. 10] Марії Ревакович та *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* (Львів, 2012) [див. 8] Марії Ревакович спільно з Василем Габором. До цього переліку слід додати ще перекладну португаломовну антологію *O Grupo de Nova York "Colméia": Antologia lirica* (Ріо де Жанейро, 1993) [див. 40]. Віри Вовк (Селянської), де представлено твори "великої сімки": Емми Андієвської, Богдана Бойчука, Жени Васильківської, самої Віри Вовк, Патриції Килини, Богдана Рубчака та Юрія Тарнавського (крім них, до групи зараховують ще п'ятьох авторів, які приєдналися згодом: Юрія Коломійця, Олега Коверка, Марка Царинника, Романа Бабовала і Марію Ревакович). Вдруге антологія творів членів Нью-Йоркської групи португальською з'явилася 2008 року [див. 41], і того ж таки року вийшла антологія німецьких перекладів, які так само підготувала Віра Вовк (Селянська) [див. 39]. Протягом 2002-2003 років зусиллями Романа Бабовала була створена також *Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської групи* [див. 5].

Більше того, антологізація Нью-Йоркської групи уже стала предметом окремого дослідження; зокрема, фактографію цих видань докладно розглянув Тадей Карабович в окремому розділі монографії, присвяченої творчості групи [12, див. 32]. Зрозуміло, що з огляду на хронологію поза розглядом залишилися два новіші видання Віри Селянської, взоровані, зрештою, на її антологію 1993 року, львівське видання Марії Ревакович і Василя Габора та віртуальний проект Романа Бабовала. Натомість

Т. Карабович включив до переліку також антологію *Поза традиції* (Київ-Торонто-Едмонтон-Оттава, 1998) [див. 12] Богдана Бойчука, хоч такий вибір видається сумнівним; розділена на дві частини, що містять, відповідно, твори україномовних авторів американського й європейського простору, антологія ніяким чином не вирізняє з-поміж загалу Нью-Йоркську групу. Єдиний присутній висновок, який Карабовичеві вдається зробити завдяки проєктові Бойчука, стосується зміни статусу поетів Нью-Йоркської групи серед інших еміграційних/діяспорних авторів: "Члени Нью-Йоркської групи виступали в тій антології (*Координати – О. Г.*) як наймолодші адепти української поезії, натомість в антології *Поза традиції* становили її стрижень – колись авангардисти й дебютанти, зараз вони "об'єктивно" заповнювали простір української поезії на Заході" [12, 97].

Зосереджуючись головно на вмісті антологій, Тадей Карабович все-таки зазначає, що вони відіграли важливу роль для усвідомлення багатьох речей, як-от "дійсність, доля письменників на чужині, їх не-присутність в Україні і творчий процес, свідомо підтримуваний і «підживлюваний», всупереч мовчанню критики на батьківщині й усупереч індивідуальним проблемам на еміграції" [12, 85]. Антології, на думку Т. Карабовича, ставали результатом тривалої й уважної праці, як будь-який особистий художній твір, а упорядники намагалися поєднати два основоположні принципи: фактографічності й актуальності [див. 12, 86]. Прикметно, що Тадей Карабович не використовує поняття "діяспора",

а лише “еміграція” – і при цьому не виділяє окремо ані еміграційного/діяспорного культурного середовища, ані еміграційної/діяспорної читацької аудиторії. Відповідно, аналізуючи основні мотиви у творчості представників Нью-Йоркської групи, Т. Карабович окремо вирізняє мотив вигнання [див. 12, 204-224]. Показово також, що всі антології (крім перекладних проєктів Віри Вовк) з’явилися не в діяспорі, а в Україні, чітко визначивши читацьку аудиторію, на яку вони спрямовані, і ставши своєрідним способом “конвертації” “тамвидаву” [19, 14] у нову репрезентативну форму, достосовану до нової літературної ситуації. Більшість із цих видань укладали самі учасники Нью-Йоркської групи; єдиним винятком стала антологія Олександра Астаф’єва й Анатолія Дністрового, й не випадково Тадей Карабович, йдучи за Богданом Бойчуком, ставить на карб упорядникам, що вони не узгоджували власне бачення з учасниками Нью-Йоркської групи.

Визначення невизначености.

Властиво, появу антологій творчості Нью-Йоркської групи варто розглядати як спосіб творчої самопрезентації, особливо ж, якщо зважити, що “ню-йоркці” не раз укладали колективні добірки для різних літературних видань, а також (завдяки насамперед Юрієві Тарнавському) заснували спільний архів групи у вигляді окремого фонду Бахмет’євського архіву Колумбійського університету в Нью-Йорку. Як твердить Марія Ревакович, від 1990-х учасники Нью-Йоркської групи “виразно хотіли мати вплив на конструювання дискурсу про себе самих” [16, 130], зокрема у нових обставинах, коли

з’явилася нагода формування єдиної літератури, що включала й вітчизняну, й еміграційно-діяспорну творчість.

Антологізація Нью-Йоркської групи відбувалася усвідомлено й послідовно. За свідченням Марії Ревакович, вперше ідея створення антології виникла на початку 1990-х завдяки Валерієві Шевчукові, який запропонував укласти антологічний збірник для харківського видавництва “Фоліо”. Хоч цього видавничого задуму здійснити не вдалося, у середині 1990-х до цієї ідеї повернувся Юрій Тарнавський, розвинувши її у проєкт різномовних антологій: насамперед мало б з’явитися українське видання, а згодом – його французький, еспанський, англійський, німецький і польський відповідник. Першим кроком до реалізації цього задуму став рукопис, який уклала Марія Ревакович. Перш ніж задум нарешті втілювався хоча б українською (йдеться про антологію *Півстоліття напівтиши*), рукопис інспірував Романа Бабовала на створення віртуального антологічного проєкту [див. 13, 14]. Нарешті, львівське видання 2012 року продовжило уже сформовану традицію, збагативши її двома суттєвими аспектами: характерними для видавничих проєктів Василя Габора ґрунтовними біо-бібліографічними відомостями про кожного з авторів, а також – вагомим літературно-критичним блоком статей, які, власне, й відкривають антологію. Такий підхід, з одного боку, створює багатоголосся, з іншого – показує, що смислотворцями поняття “Нью-Йоркська група” стають головно Богдан Бойчук, Богдан Рубчак і Юрій Тарнавський. Згодом до них долуча-

ється і Марія Ревакович, не лише як поет, а й як літературознавець, обираючи Нью-Йоркську групу осердям своїх дослідницьких інтересів. Інші голоси зсередини групи звучать принагідно, спонукувані питаннями чи звертаннями; тут вміщено також інтерв'ю Івана Фізера (автора передмови до *Координат*) з учасниками групи, де він визначає перелік питань, однак не пропонує власних відповідей чи коментарів. Голоси з-поза групи (як еміграційних/діяпорних, так і вітчизняних критиків та літературознавців) в антології відсутні, й, відповідно, група присвоює собі виключне право само-пояснення й само-тлумачення.

Антологія 2012 року становить той рідкісний приклад, коли автори виступають водночас у ролі істориків літератури й критиків, пропонуючи чітке і визначене розуміння літературного явища, до якого вони причетні. При цьому неодноразове повторення тези про відсутність програм, організації тощо перетворюється зрештою на непорушний і неоскаржуваний припис, який ретроспективно означає неозначене минуле.

У десятку вміщених в антології статей, написаних різними авторами й у різний час, з різною метою і викладом, представники Нью-Йоркської групи намагаються визначити власне місце як у літературі, так і в історичній ситуації – через оповідання історій, застосування теорій і творення метафор. У цих розповідях можна вирізнити кілька повторюваних “топосів”, які визначають загальний наратив самої антології і всього дискурсу Нью-Йоркської групи. Риторика, до якої вдаються члени

групи, початково часто будується на запереченні. Учасники групи заперечують вплив старшої еміграційної генерації й творчості шістдесятників, розриваючи стосунки з традицією як такою: “Нам почало здаватися, що назріває час для того, щоб босоніж вилізти на Олімп і проголосити – якщо не те, що від нас починається українська література – то що ми єдині від сьогодні її репрезентуємо” [4, 27]. Разом з тим вони заперечують будь-які формальні зобов'язання, обмеження чи програмність творчості всередині групи, аж до заперечення власної належності до групи. Нарешті, автори-засновники наголошують, що у самому Нью-Йорку ніколи ані не проживали, ані не збиралися одночасно всі члени групи.

Прикметно, що, відповідаючи на питання про походження назви, жоден із учасників групи не апелює до нью-йоркського літературного контексту, хоча від 30-х років формується і набуває розголосу, зокрема, Нью-Йоркська школа, до складу якої входили мистці-сюрреалісти, які, так само як і представники Нью-Йоркської групи, були зацікавлені у створенні нового мистецького середовища, у якому взаємодіяли й літератори, й художники. Натомість, услід за Богданом Бойчуком, Марія Ревакович наводить згадку про Лондонську групу польських еміграційних поетів, яка сформувалася незадовго до появи “нью-йоркців” [15, 18]. Тут годі говорити про прямі впливи чи взорування, однак ця згадка свідчить, що “нью-йоркці” бачили себе найперше поміж інших письменників-емігрантів, яких єднає не так нове місце перебування, як переживання відсутності спільної батьківщини.

Нью-Йорк на мапі України. Як стверджує Вільям Гасс, бути у вигнанні – означає насамперед “бачити себе відокремленим від чогось” [29, 2]. Учасники групи почувалися відмежованими (але й відмежовували себе) як від літературного процесу України, так і еміграції, орієнтуючись разом з тим (символічно) на світовий контекст літератури Модернізму. При цьому “світовий” не означає “американський” – будь-яка “специфікація” надто звужувала б рамки творчості, для якої однаково важливими були англійські й німецькі літературні події, французькі впливи, еспанський колорит, українська причетність тощо; так, Марія Ревакович наводить слова Богдана Бойчука: “рух бітників був суто американським явищем, а ми ніколи не були (та й ніколи не стали) американцями” [15, 18]. Бути “в екзилі” у цьому випадку означало бути поза будь-яким контекстом, визначеним конкретним місцем. Тож Нью-Йорк, причетність до якого задекларована назвою групи, перетворюється на синекдоху міста взагалі, міста як місця модерності, що підтверджують слова Юрія Тарнавського: “«Нью-йоркський, -а, -е» прийшло нам на думку відразу, бо прикметник цей дуже зручно окреслював наше наставлення «відбиватися від традицій», особливо українських, а також жорстокість урбанізації, яку ми всі відчули і яка відбилася в наших творах” [6, 45].

Оповідючи історію групи, її учасники часто вказують конкретні місця, з якими вона пов’язана. Їхня міська топографіка – це насамперед топографія Нью-Йорка українського, частково існуючого, частково – новопосталого, а частково – уявного.

Тут і помешкання Богдана Бойчука “на 5-ій вулиці між авеню Бі і Сі”, де відбувся “головний бій модернізму з традиціоналізмом” [4, 26], і “Літературно-Мистецький Клуб на 2-ій авеню” [4, 27], де проходив перший спільний літературний виступ, і Народний Дім у Нью-Йорку [4, 28], і помешкання Юрія Лавріненка, і дім Джуса – Український Інститут Америки [4, 28], і “китайський ресторан на долині міста”, і “ресторан *Орхідея*” (на Другій авеню та Дев’ятій вулиці)” [6, 46], і “італійська каварня *Павич* на Вест 4 вулиці, біля парку Вашингтона в Нью-Йорку” [20, 100]. Однак, попри точність адрес, жодне з цих місць не вписане у ширшу мапу міста, а радше у спільну історію Нью-Йоркської групи.

Дещо іншого статусу набуває локус кав’ярні. З одного боку, кав’ярні на Грінвіч Вілледж обростають новими поетичними смислами (Б. Бойчук відсилає до власного циклу *Десять віршів про місто з прологом і Оди до кафе* Ю. Тарнавського), перетворюються на “місця уяви”: “...відкрили ми каварню музик, каварню малярів, каварню непорочних дівичь з Лесбос і т. д. Коли ми входили до каварні, Ю. Тарнавський знімав з себе шкіру і вішав її сушитись, а сам відпочивав скелетом і говорив з бородатими поетами і малярами, яких чомусь в той саме час в каварні не було” [4, 26, 27]. З іншого – вони випадають з історії реального Нью-Йорка, як легендарний столик, що його власник кав’ярні “*Реасок* на 4-тій вулиці, біля 6-тої авеню” [4, 30] викинув після того, як Юрій Тарнавський вирізав на стільниці дату створення групи.

Попри точні адреси, що раз по раз зринають у статтях “нью-йоркців”,

місто позбавлене фізичної й соціальної реальності й перетворюється на топос літератури, точніше, на у-топос, або ж, словами Хлоє Г'юстон, утопію як "ідеальне місце, якого не існує" [31, 1]. Місто Нью-Йорк виявляється явищем мовним: уявленням і омовленим, де, за словами Богдана Рубчака, "специфічна географія перстає діяти, і тим сильніше починає діяти духовна топографія нової української літератури" [6, 51]. Тут, як наголошувала Віра Вовк, йдеться не про "процес пересаджування вишневих садків та струнких тополь на нью-йоркські бруки" [6, 64], а про новий тип поезії, читаючи яку, "перестаєш думати, де вона написана" [6, 51]; більше того, у випадку антології це стосується не індивідуальної поетики, а ситуювання поезії Нью-Йоркської групи як окремого суб'єкта літературного процесу.

На відміну від старшого еміграційного покоління, від авторів, яким довелося емігрувати не просто як письменникам, а зчаста – саме через свою письменницьку діяльність, вимушено змінивши одне місце на інше, всі без виключення автори Нью-Йоркської групи формувалися як письменники поза втраченою батьківщиною, яку полишили у надто ранньому віці. За словами Юрія Тарнавського, "дозрівали ми на еміграції, і наше відношення до України було цілком інакше, ніж відношення старших" [6, 48]. Марія Ревакович, досліджуючи мотиви еросу й вигнання у творчості "нью-йоркців", звертає увагу на відсутність туги за батьківщиною й прагнення до повернення; натомість предметом пристрасти й пожадання стає інша земля – саме вона постає в образі коханої, тоді як

втрачена вітчизна радше пов'язана з образом матері [14, 115].

Учасники Нью-Йоркської групи стають носіями не так індивідуальної, як "спільної пам'яті" [27, 130], або, за визначенням Маріанне Гірш, "постпам'яті", що передбачає своєрідну "уявну причетність" до пережитої втрати дому/країни: самоусвідомлення цілого покоління зумовлене сформованими раніше наративами, які оповідають про травматичні події, однак їх вже ніколи не можна повністю зрозуміти чи відтворити [30, 420], а можна лише вбудувати у загальну концепцію новостворюваної культурної ідентичності. Так виникає розрізненням між вигнанцями й діаспорою як новою культурною спільнотою: вигнання пов'язане зі стражданням і втратою місця, що породжує міт про можливе та якомога скоріше повернення. Натомість поява діаспори "свідчить про доконаний географічний та ідентифікаційний вибір" [23, 4], адже діаспора – це "культура без країни" [23, 5], своєрідна іронія щодо ідеї прямого зв'язку спільноти та місця, коли "уже неможливо ніде пустити коріння" [28, 13].

Для нового покоління мандрівка стає не наслідком, а передумовою творчості, накладаючи відбиток радше на буттєвий, а не тематичний вимір творчості. Зацікавлення екзистенціалізмом, про яке не раз згадували члени групи, видається не просто даниною часові, а й глибоким переживанням стану мандрівки, подорожі як основної буттєвої ситуації, що різнить їх від попередників; адже, як твердять дослідники, "вигнанець прибуває на певне місце, мігрант – з одного місця до іншого" [28, 13]. Роз-

мова про *місце* Нью-Йоркської групи стосується радше становища, а не території, про що заявляє Богдан Рубчак, водночас пов'язуючи з втратою місця віднайдення особливого способу володіння мовою: "...Ці колись молоді люди з'єдналися не зовсім добровільно, але також і з волі місця, на котрому вони стояли. Це, до речі, не має *майже* нічого спільного з територією чи навіть із поколінням"; "один із найголовніших складників своєрідного уміцвєлення Нью-Йоркської групи – це цілком добровільне рішення [...] писати українською мовою, тобто надалі залишатися не те, що переміщеною особою, особою без місця" [17, 68]. Врешті це приводить до того, що "зміщена особа" опиняється однаково далеко від обох берегів – вітчизняної та еміграційної літератури: "Обидва краєвиди на їх очах ставали ілюзорними, а третього вони не могли знайти" [17, 69]. Єдиним ґрунтом, на який вони опинилися, залишилася мова.

Не зміна, а змінність місця визначає нову свідомість, розуміння дому як "місця, де тебе ніколи не було" [див. 25], й куди, вочевидь, уже неможливо потрапити. Це усвідомлення приходить не лише через зміну поколінь, а й через зміну наповнення пам'яті, стосунку до мови тощо – змінюється загальна культурна ситуація, для розуміння якої потрібен не опис, а пояснення, чи навіть пояснювання [24, xxiv-xxxii], засноване на відмові від антиномій тут/там, свої/чужі, до/після; пояснювання як розгляд "радше процесу, ніж певного стану" [32, xvii], конкретні риси якого залежать від обраного для розгляду моменту.

(У)мовний простір. Процес такого самопояснювання відбувається через мову, яка втрачає референційні ознаки, бо перестає виражати певну культурну ідентичність, що існує поза нею; натомість мовлення стає частиною самого процесу творення ідентичності. Не даремно Богдан Рубчак найдосконалішою метафорою української мови як такої визнає поетичний ідіолект Патриції Килини [6, 60] – іноземки, яка вивчила мову поза відповідними культурно-історичними реаліями та вітчизняним культурним простором і провадить власний поетичний експеримент саме "поза традицією", а не всупереч їй. Приклад Килини, на переконання Б. Рубчака, показує, що для кожного з письменників "брак, нестача, відсутність" можуть стати, в певних умовах, дорогоцінними дарами" [17, 73], новим *місцем*, де народжується поезія. Адже, залишаючи власну вітчизну, поет відкриває для себе якусь конкретну країну – він відкриває для себе світ, а мова стає для нього єдиним домом; він "стоїть на тій периферії, на якій стоять інші майже прозорі, але на диво міцні постаті, де стоїть Інший" [17, 78], і де "сама поезія повертається у своє власне нутро" [17, 72].

Втрата "ґрунту під ногами", у буквальному й переносному розумінні, ставить письменника не лише перед новими викликами, але й перед новими можливостями. Як риторично запитує Войцех Карпінський, дослідник еміграційної й діаспорної літератури: вигнання вибиває ґрунт з-під, але чи не про це мріють завсіди поети – відірватися від землі? Зірвати зв'язки зі світом заради особливого зв'язку з мовою? [див. 34, 133]. Біль-

ше того, він стверджує, що вигнання як особливий буттєвий стан належить поезії – на відміну від роману, що за своєю жанровою природою потребує іншого стосунку до дійсності [див. 34, 133].

Вільний у своїй творчій мандрівці від будь-якого заземлення чи приземлення, занурений у мовну саморефлекцію, поет послуговується мовою як ідеальною формою – творячи утопійний літературний простір і протиставляючи його здобутому досвідові [див. 20; див. 8]. Якщо більшість клясичних дослідників європейської культурної традиції визначали утопію як “соціальне мрійництво” [51, 1], то Ролян Барт пов’язав її безпосередньо з моментом творчого письма: “письмо [...] мріє про той час, коли слова стануть нарешті щасливими, воно мріє про мову, природність якої ідеальним чином передбачила б той новий і досконалий адамів світ, де мова буде вільною від відчуження” [22, 94]. Ця ідея стає провідною у праці *Нульовий ступінь письма*, яка закінчується ствердженням, що “література стає утопією мови” [22, 94]. Так само, як автори-утопісти раннього Модерну надихалися пошуками утопії як “адамового світу”, пізні модерністи шукали “адамової мови”, вільної від примусу референційності й комунікативності. У літературній творчості їх вабила передусім можливість мови не як засобу передавання інформації, а як самоцінної реальності, здатної витворювати будь-які, не обмежені рамками позамовної реальності форми.

Однак, вивільнивши утопійну природу мови, поети опинилися в безвиході “зумисної катахрези” [35,

10]; у місці, якого – за визначенням – не існує. Звільнивши мову від комунікативності, вони водночас позбулися засобу, яким можна передати невимовний досвід. Адже питання “перекладності” досвіду постає не лише в національній, але й у соціальної і навіть індивідуальній площині [50, 98]. Самі учасники Нью-Йоркської групи усвідомили ексклюзивність власного мовлення щонайменше у трьох аспектах: унікальності індивідуальних ідіолектів; самотності мовної практики діаспори внаслідок тривалого “розщеплення” літературного процесу; й, нарешті, загрози стану становища української мови загалом як мови літератури.

Творення індивідуальних ідіолектів стало одною з небагатьох настанов, яку поділяли всі учасники групи; за словами Богдана Бойчука, “поети ці вибрали [...] відцентричну настанову, творячи собі окремі індивідуальні світи” [3, 34]; Марія Рєвакович наводить поезію Патриції Килини як приклад крайньої мовної ексклюзивності, називаючи його “мовним самовигнанням” [14, 117]. Другий аспект відображений у міркуваннях Юрія Тарнавського про неунікні розбіжності між вітчизняним та діаспорним варіантом мови: “Неможливо, щоб природна мова письменника, який виріс у Нью-Йорку, була така сама, як в того, що виріс у советському Києві” [6, 57]; екзистенційного обґрунтування цим розбіжностям надає Богдан Рубчак, з’ясовуючи їхнє глибинне походження: “автентичний еміграційний поет, автентизувавши свою периферію шляхом інтеріоризації вибору, розвиває власну систему кодів мовлення, що в них у несподіваних структурах

схрещуються коди культури творчо уявленої батьківщини з кодами безпосередньо відкритого Заходу, безпосередньо відчутого світу” [17, 74]. Нарешті, відчуттям загальної загроженості мови просякнуті відповіді чи не всіх членів Нью-Йоркської групи на питання Івана Фізера про майбутнє україномовної літературної творчості у розмові 1988 року; найрадикальніше висловився Юрій Тарнавський, стверджуючи, що збереження української мови майже неможливе [6, 65].

Звертаючись у своєму свідомому виборі до мови, існування якої породжувало сумніви, учасники Нью-Йоркської групи тим самим перетворювали власну поетичну творчість на деміургійний акт творення мови як такої. При цьому, за влучною метафорою Юрія Тарнавського, вони опинялися в “акварії у морі”: з одного боку, віддаленість (географічну й лінгвістичну) від реальної й уявної вітчизни вони сприймали не як трагедію, а як нагоду для самовираження; з іншого боку, у результаті вони виявлялися “відмежовані від океану літератур, що їх оточували, склом мови” [20, 100-101]. Неоднозначність ситуації поета, який “не відповідає ні перед ким”, висловив Богдан Рубчак, продовживши наведену фразу словами – бо він “нікому не відповідає” [17, 70]: “Брак відгуку закодовується у тексти. Немає-бо в них передбачення читача і, що навіть головніше, немає умісцєвлення, ситуації, орієнтації, перспективи [...]. Земля під їх ногами розщеплюється, розсувається на два протилежні береги, і вони з жахом починають усвідомлювати, що вже стоять *на порожнечі*” [17, 70].

Нарешті, утопійність літератури

Нью-Йоркської групи проявляється у неспроможності знайти відповідне місце в історії – навіть не стільки у каноні, скільки у процесі. Іншими словами, йдеться про утопію літератури як утопію відповідної читацької аудиторії: їх не приймає старша генерація, недооцінює критика, не допускає Советська Україна, не вшановує Україна постсоветська. Нарешті, коли начебто відбувається повноцінне входження у спільне літературне русло, представники Нью-Йоркської групи починають нарікати на те, що їх одразу відправляють в архів: “відсвяткувавши повернення «блудного сина», родина далі живе собі, як колись – без нього” [2, 91]. Ні, їм не загрожує забуття – їхні твори оточують шаною й відводять їм місце у підручниках, тоді коли самі вони воліли б бачити себе на живих літературних площадках. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що, оскаржуючи відсутність відповідного місця для себе в літературному процесі, Нью-Йоркська група таки зуміла двічі ввійти в одну ріку: спочатку у 1950-х, а згодом – у 1990-х. І якщо перше входження позначене появою насамперед індивідуальних книжок та виданням спільного річника, то в другому важливу роль відіграють також антології як новий вид надіндивідуальної, дискурсивної творчості групи.

Відмова від туги по втраті батьківської землі, що виглядала доконаною й незворотною, вибір мандрів як екзистенційного стану замість повернення до втраченого раю – все це свого часу не лише уможливило творчість учасників Нью-Йоркської групи, але й засвідчило їхню принципово нову культурну ідентичність,

відмінну від вітчизняних та еміграційних культурних моделей, відкрило доступ до мови у всій потузі її утопійного світотворення. Недаремно у ранньомодерній літературі нарративи подорожі й утопії були тісно пов'язані між собою: зміна стусунку людини до місця провадила також до зміни стосунку людини до мови, перетворення її з інструмента творчості на мету, що втілювалося уповні в літературні зрілого Модернізму. У цій перспективі звернення учасників Нью-Йоркської групи до модерністської поетики, мовоцентризм їхньої творчості виглядають не випадковими, а цілком закономірними з огляду на культурні й історичні обставини. Разом із тим, "пошуки доброго світу" (за формулюванням Богдана Рубчака) [див. 18] передбачали пошуки ідеальної читацької аудиторії, де антології виявилися черговими "переходовими таборами", до яких потрапляють "переміщені поети" (чи "зміщені поети") на шляху від одної до іншої літературної утопії.

Bibliography and Notes

1. Андрусів Стефанія, *Головні нарративи української еміграційної літератури другої половини ХХ століття*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku: konteksty – estetyka – recepcja* / Red. Anna Woźniak, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013, s. 13-22.

2. Бабовал Роман, *Замість відповіді*, [y:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 90-94.

3. Бойчук Богдан, *Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок*, [y:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* /

Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 32-43.

4. Бойчук Богдан, *Як і пощо народилася Нью-Йоркська Група (До більш-менш десятиліття)*, [y:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 25-31.

5. *Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської групи* / Упорядник і ред. Web-сайту Р. Бабовал, 2002-2003, Web. 26.04.2013. <<http://users.belgacom.net/babowal/indexnyg.htm>>.

6. *Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи* (провів Іван Фізер), [y:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 44-66.

7. *Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході: у 2-х тт.* / Упорядники Б. Бойчук, Б. Рубчак, Мюнхен: Сучасність, 1969, Том 1, XXXII + 365 с.; Том 2, 487 с.

8. Кундера Мілан, *Трагедія Центральної Європи*, [y:] *Ї: Незалежний культурологічний часопис*, 1995, № 1, с. 24-42.

9. *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, 882 с.

10. *Півстоліття напівтиші: Антологія поезії Нью-Йоркської групи* / Упорядник М. Ревакович, Київ: Факт 2005, 376 с.

11. *Поети Нью-Йоркської групи: Антологія* / Упорядники О. Астаф'єв, А. Дністровий, Харків: Ранок 2003, 287 с.

12. *Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі* / Упорядник Б. Бойчук, Київ-Торонто-Едмонтон-Оттава: Канадський інститут українознавчих студій 1998, 533 с.

13. Ревакович Марія, *Від упорядника*, [y:] *Півстоліття напівтиші: Антологія поезії Нью-Йоркської групи* / Упорядник М. Ревакович, Київ: Факт 2005, с. 14-16.

14. Ревакович Марія, *Ерос і вигнання*, [у:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 112-125.

15. Ревакович Марія, *Коротка історія Нью-Йоркської групи*, [у:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 17-24.

16. Ревакович Марія, *Крізь іншу призму: про феномен і поезію Нью-Йоркської групи*, [у:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 126-141.

17. Рубчак Богдан, *Кам'яні баби чи Світовид?*, [у:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 67-79.

18. Рубчак Богдан, *Міти метаморфоз, або У пошуках доброго світу*, Львів: Піраміда 2013, 484 с.

19. ТамИздат: *100 избранных книг*, Москва 2012, 520 с.

20. Тарнавський Юрій, *Акварій у морі (про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи)*, [у:] *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упорядники М. Ревакович та В. Габор, Львів: Піраміда 2012, с. 95-111.

21. Baker-Smith Dominic, *The Escape from the Cave: Thomas More and the Vision of Utopia*, [in:] *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia* / Ed. by D. Baker-Smith and C. C. Barfoot, Amsterdam: Rodopi 1987, p. 5-19.

22. Barthes Roland, *Writing Degree Zero, and Elements of Semiology*, London: Jonathan Cape 1970, 111 pp.

23. *Borders, Exiles, Diasporas* / Ed. by E. Barkan, M.-D. Shelton, Stanford: Stanford University Press, 1998, 340 pp.

24. Canclini Néstor Garsía, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press 1995, 293 pp.

25. Dietz Frank, *"Home Is a Place Where You Have Never Been": The Exile Motif in the Hainish Novels of Ursula K. Le Guin*, [in:] *The Literature of Emigration and Exile* / Ed. by J. Whitlark and W. Aycok, Lubbock, Texas: Texas Tech University Press 1992, p. 105-113.

26. Efimov-Schneider Lisa, *Poetry of the New York Group: Ukrainian Poets in an American Setting*, [in:] *Canadian Slavonic Paper*, 1981, Vol. 23, p. 291-301.

27. *Exile Cultures, Misplaced Identities* / Ed. by P. Allatson and J. McCormack, Amsterdam and New York, NY: Rodopi 2008, 319 pp.

28. *Exile, Language and Identity* / Ed. by M. Stroińska and V. Cecchetto, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peyer Lang 2003, 250 pp.

29. Gass William, *The Philosophical Significance of Exile*, [in:] *Literature in Exile* / Ed. by J. Glad, Durham and London: Duke UP, 1990, p. 1-7.

30. Hirsch Marianne, *Past Lives: Post-memories in Exile*, [in:] *Exile and Creativity: Signpost, Travelers, Outsiders, Backward Glances* / Ed. by S. R. Suleiman, Durham and London: Duke University Press, 1998, p. 418-446.

31. Houston Chloë, *Introduction*, [in:] *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period* / Ed. by C. Houston, Farnham-Surrey: Ashgate 2010, p. 1-14.

32. Kaminski Amy, *After Exile: Writing the Latin America Diaspora*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, 189 pp.

33. Karabowicz Tadeusz, *Scalenie rozbitego świata: Twórczość literacka ukraińskich poetów emigracyjnych "Grupy Nowojorskiej"*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2008, 299 s.

34. Karpinski Woiciech, *The Exile as Writer: A Conversation about Sorrow and Joy*, [in:] *Literature in Exile* / Ed. John Glad, Durham and London: Duke UP 1990, p. 131-138.

35. Knight Diana, *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing*, Oxford: Clarendon Press 2003, 287 pp.

36. *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku:*

konteksty – estetyka – recepcja / Red. Anna Woźniak, Lublin: Wydawnictwo KUL 2013, 415 s.

37. *Literary Exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary* / Ed. by M. Tucker, New York-Westport-Connecticut-London: Greenwood Press 1991, 855 pp.

38. *Literature in Exile of East and Central Europe* / Ed. by A. Gutthy, New York, Washington D.C., Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang 2009, 228 pp.

39. *New Yorker Dichtergroupe: Antologie der Lyrik* / Übersetzung aus dem Ukrainischer: W. Selanski, Rio de Janeiro: Velha Lapa 2008, 103 pp.

40. *O Grupo de Nova York "Colméia": Antologia lirica* / Comp. W. Wowk, Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas 1993, 108 pp.

41. *O Grupo de Nova York: Antologia lirica* / Tradução do Ucrainiano, prefácio e notas biográficas: W. Selanski, Rio de Janeiro: Velha Lapa 2008, 78 p.

42. Pytlovaný Melanie, *Continuity and Innovation in the Poetry of the New York Group*, [in:] *Journal of Ukrainian Graduate Studies* 1977, № 2.1, p. 3-21.

43. Rewakowicz Maria G., *Introducing Ukrainian Émigré Poets of the New York Group*, [in:] *Toronto Slavic Quarterly* 2003, № 1.3, Web. 12.06.2013. <<http://www.utoronto.ca/tsq/03/rewakowicz.shtml>>.

44. Rewakowicz Maria G., *From Spain with Love, or Is There a 'Spanish School' in Ukrainian Literature*, [in:] *Toronto Slavic Quarterly* 2002, № 1.2, Web. 14.06.2013.

<<http://www.utoronto.ca/tsq/02/rewakowicz.shtml>>.

45. Rewakowicz Maria G., *Periphery versus Centre: The New York Group's Poetics of Exile*, [in:] *Canadian Slavonic Papers*, 2003, Vol. 45, № 3-4, p. 441-457.

46. Rewakowicz Maria G., *(Post)Modernist Masks: The aesthetics Play in the Poetry of Emma Andijewska and Bohdan Rubchak*, [in:] *Journal of Ukrainian Studies* Edmonton-Toronto 2002, № 1-2 (27), p. 183-193.

47. Rewakowicz Maria G., *The Phenomenon and Poetry of the New York Group: Discourses, Disguises, and Liminality*: [manuscript], Toronto: University of Toronto 2001, 337 pp.

48. Rubchak Bohdan, *Homes as Shells: Ukrainian Émigré Poetry*, [in:] *New Soil – Old Roots: The Ukrainian Experience in Canada* / Ed. J. Rozumnyj, Winnipeg: Ukrainian Academy of Arts and Science in Canada 1983, p. 87-123.

49. Semenchenko Oleksa, *The 'New York Group' in Ukraine 1990-1996): The Beginning of Communication between Two Ukrainian Literacy Worlds*, [in:] *Canadian-American Slavic Studies* 1999, № 33, Vol. 2-4, p. 245-252.

50. Stroińska Magda, *The Role of Language in the Re-construction of Identity in Exile*, [in:] *Exile, Language and Identity* / Ed. by M. Stroińska and V. Cecchetto, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peyer Lang 2003, p. 95-109.

51. *The Utopia Reader* / Ed. by G. Clayes and L. T. Sagrent, New York: New York University Press 1999, 421 pp.

Antonina Anistratenko

**QUESTION OF TERMINOLOGY AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS
OF INVESTIGATION *POLITICAL FICTION* AND ALTERNATIVE HISTORY
GENRES (ON THE EXAMPLE OF VASYL' KOZHELIANKO'S WORKS)**

Yuri Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Антоніна Аністратенко

**ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ЖАНРІВ *POLITICAL FICTION* ТА АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТИ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА)**

Abstract: The article examines question of terminology and methodological foundations of investigation political fiction and alternative history genres in European and Ukrainian literature studies. This exploration came from the field of methodological materials collected and used by the author in the historical aspect and structure level of genres analysis.

Keywords: terminology, terminus, genre, political fiction, alternative history, Vasyl Kozhelyanko, modern novel, historical novel, usage of genre categories

Дослідження новітніх белетристичних жанрів та метажанру альтернативної історії, зокрема, надає актуальності питанням термінології та методичних засад, якими оперують літературознавці та текстологи, що прагнуть висвітлити актуальні жанрові маркери чи своєрідність текстів романів *political fiction*.

Саме поняття історичного дискурсу оперує низкою термінів, на які розщепилась Історія. Від середини XIX ст. терміни *histoire*, *history*, *storia*, *historia*, з одного боку, і *Geschichte* з його голландським відповідником *Geschiedenes*, з іншого боку [6], [7], вже переважно усталено. Якщо виникають окремі нові типи історичного

знання (соціальна історія, культурна історія, історія ментальностей, пам'яті, інтелектуалів, мікроісторія, світова історія, альтернативна історія, криптоісторія тощо), вони загалом є певними зсувами й відкривають нові підходи – чи нові предмети. Як-от альтернативна історія, що трансформувалась у художній жанр з методу реконструкції в історичній науці. Підґрунтям для такої трансформації стала вже згадувана близькість історії та роману в ширшому трактуванні цих понять.

Стосунок *історіографії* або *історії історії* до цих понять пояснює алгоритм розщеплення Історії та вироблення окремих галузей істо-

ричного знання, а відтак реалізації історичної свідомості людства у наукових та мистецьких виявах. У французькій мові термін *historiographie* позначає історію історії, історичну працю, способи написання історії від її витоків. У німецькій *Historiographie* має лише послаблене значення і нерідко вживається просто як синонім історії (*Geschichte*). Натомість в італійській *storiografia* наближається до німецького *Historiographie*, про що свідчить назва журналу «Storia della storiografia». В англійській *historiography* вживається в сенсі *hystory writing*, що збігається з італійським та німецьким значеннями. На позначення теорії та методології історії в німецькій вживається слово *Historik*, що не має еквівалентів у інших мовах і позначає водночас рефлексію, виклад, особливо з метою викладання (за [23, 8-9]).

Вказана парадигма поширюється і на семантико-стилістичне гніздо значень поняття «альтернативна історія», а також творить схематично подібну граматичну валентність.

Альтернативна історія – це міжгалузевий термін, що позначає метажанр і пошуковий напрям у гуманітарних науках, які послуговуються історичним методом. Натомість у вужчому значенні, альтернативна історія позначає жанр художньої літератури (передовсім, прозового виду). «Чистий» різновид творів альтернативної історії маркуються як *alternative history* і *alternative story*, залежно від виду епічності тексту. У німецькомовному просторі – назва звучить як *alternativ Geschichten* [23, 22], що яскраво демонструє множинність альтернативних варіантів, коли вони наявні в семантичному полі твору.

Поряд з творами, які точно вкладаються у матрицю цього жанру, побутує велика кількість дотичних чи суміжних творів (за жанрово-видовим маркуванням). Їх можна умовно поділити на такі типи: роман-політична утопія (*political fiction*), криптоісторія, псевдоальтернативна історія, метаісторія, твори інших жанрових домінант з елементом альтернативної історії, альтернативна фантастика (історичне фентезі), альтернативна історіографія (*alternativ Historik*).

Терміни *political fiction*, *псевдоальтернативна історія* та *криптоісторія* частіше застосовують «до постмодерних та неомодерних творів з елементами альтернативної історії» [6, 211], тобто прозових речей, в сюжеті яких „метод альтернативного історизму“ не розгортається в повноцінний жанр, а існує поряд з іншим – фантастичним, фантазмагоричним, історичним, психологічним, іронічним, детективним тощо.

Творчість Василя Кожелянка (1957 – 2008) дає широке поле для досліджень альтернативної історії та *political fiction*. Плюралізм методологічних засад, а відтак, – методів та специфічних методик, продиктований різнонаправленими завданнями дослідження й мультистилістичними та метажанровими характеристиками творчого продукту В. Кожелянка.

Провідними для дослідження його творчості є, однак, культурно-історичний та компаративістичний методи. Загалом при аналізі творів вказаних жанрів залучаємо такі методологічні напрями: біографічний, історико-порівняльний, культурно-історичний, феноменологічний (ре-

цептивний), соціологічний (національно-ментальний принцип), структуральний (структурний аналіз), постструктуралістський («нова критика», контекстуальний аналіз), формалізм (елементи формального аналізу в теоретичному розділі та класифікаційній таблиці жанрово-стильового маркування романів В. Кожелянка). У полі цих напрямів використовуємо й аналітичний метод, метод аналогії, діалектичний метод, історико-культурний метод, історико-порівняльний, системний метод, зіставний метод, метод моделювання [17]. Культурно-історичний та біографічний методи дозволяють створити мінімальний життєписний контекст романістики В. Кожелянка й пояснити як автор прийшов до створення екзотичних для української літератури творів, таких, які випереджають національно-соціально-історичний стан сучасної України.

Компаративістичний метод, що використовується для опису й побіжного аналізу контексту таких творів (причому як національного, так і міждержавного) «дозволяє підтвердити нашу жанрово-стильову класифікацію творів автора та зіставити формально-стилістичні досягнення» [3, 271] цього мистця з відомими сьогодні творами альтернативної історії світової літератури (не маючи достатньої кількості матеріалів для подібного зіставлення в літературі українській). Тут само вповні використовуємо можливість контекстуального аналізу в його постструктуралістському вияві. Національно-ментальний принцип соціологічних студій позичаємо для нашого дослідження й втілюємо для розкриття образних та тематично-

ілейних компонентів твору, скажімо у романах Стівена Кінга, Бориса Акуліна, Юрія Щербака [16], [20].

Спосіб дослідження літературного твору американської літературознавчої школи «нова критика» реалізуємо в окремих аспектах там, де мусимо абстраговано від біографічності та культурно-історичного значення, поглянути, наприклад, на новели В. Кожелянка як сюжетні схеми романів. Разом з тим, застосовуємо зіставний і описовий методи, що є органічними для кожного літературознавчого дослідження. Формалістський же принцип слугує методологічним обрамленням студій, оскільки тема задекларована як дослідження з жанрології та стилю письменника.

Отже, маючи широку палітру засобів та конкретизованих елементів об'єкту дослідження, розглянемо конотації принципів маркування та наявних маркерів піджанрів альтернативної історії.

Останній теоретичний момент, що передує практичному розглядові втілення методологічних засад, стосується розрізнення піджанрів альтернативної історії загалом і у творчості українського автора зокрема.

У сучасній європейській прозі творять в дотичних жанрово-стильових утвореннях Йорг Мейярд, Крістіна Фалькенлад, Петер Гандке, Таня Дюкерс, Катя Томас, Маттіас Гьорітц, Тобіас Гюльсвітт [22] та багато інших. На постсоветському просторі треба назвати російську школу фентезі та деякі твори відомих майстрів історичної фантастики: Васілій Аксьонов (*Острів Крим*), Віктор Пелевін (*Generation „П“*), Владімір Сорокін (*Цукровий Кремль*), Віктор Єрофеев (*Енциклопедія російської душі*) та ін.

У сучасній українській літературі (окрім названого вже творця специфічного жанру української альтернативної історії Василя Кожелянка) вартує наголосити на кількох авторах прозових творів, що мають вказаний жанровий маркер. Це Юрій Андрухович з його *Московіядою* та Олександр Ірванець з *Островом КРК*, Володимир Даниленко (*Капелюх Сікорського*), Юрій Щербак (*Час смертохристів*).

Серед ідеальних інваріантів жанру *альтернативна історія* найбільше творів, які б репрезентували різні варіанти розвитку життя держав, залежно від результату світових воєн. Це, наприклад, роман Сергій Анісімов *Варіант „Біс“* [1]. У романі описаний варіант подій, які могли б відбуватись, якби союзники виступили разом з Німеччиною проти СРСР. У романі Андрія Лазарчука *Всі, хто здатен тримати зброю...* [11] показаний можливий хід історії, якби Німеччина перемогла у Другій світовій війні. Сюди ж належить і наш частковий об'єкт дослідження – «дефілядна» трилогія В. Кожелянка: *Дефіляда в Москві, Конопот, Людинець пана Бога*, видана у 2007 році під однією палітуркою [9].

Псевдоальтернативна історія (*псевдоісторія*) – піджанр альтернативної історії, де розгалуження виникли внаслідок діяльності або впливу т. зв. *прогресорів* (данеліяни з *Що було б, якби...* Пола Андерсона (Paul William Anderson, *Delendaest*), герой повісті Ліона Спрега де Кампа *Хай не зійде темрява* (Lyon Sprague de Camp, *Lest Darkness Fall*), *Андріївське братство* Васілія Звягінцева (Василий Звягинцев, *Андреевское братство*) та ін.), або будь-яких «перенесених»

артефактів, споруд, груп людей та навіть цілих заселених регіонів у майбутній час [19]. Твори псевдоісторії можна назвати *історизованою фантастикою*. Тобто на жанрову матрицю історичного роману автор накладає фантастичний твір (наприклад, *ЛжеНострадамус* В. Кожелянка, Р. С. Кац, *Історія советської фантастики*). Тут можуть фігурувати певні дати (навіть фантастичні: *32 жовтня 1991* [10]), події, люди, але відігравати зовсім інші або типові ролі.

Роман-політична утопія або *political fiction* реалізує жанрову матрицю історико-соціальної прози й стильове обрамлення іронічного роману. Для поєднання доволі різнопланових компонентів автори використовують метод і схему утопії або антиутопії. Акцент таких творів з соціальної історії (життя людей у певну епоху) переноситься на перипетії державотворчості. Зазвичай у них ідеться про політичну реалізацію існуючих держав за участю реальних історичних постатей зі зміненим фактичним елементом (Василь Кожелянко, *Тероріум*, Борис Лавренєв, *Крах Республіки Ітль*).

Криптоісторія – піджанр, цілком похідний від альтернативної історії. Цей піджанр дозволяє більшу свободу авторської фантазії, наприклад залучення двох і більше точок дивергенції. Тоді другий пункт розгалуження будуватиметься на ірреальній історії, що відіграє роль реальної. Жанрові маркери й фабульні схеми переважно ідентичні альтернативній історії, проте мета реконструкції історії втрачається, а їй на зміну приходять інші: реставрація національно-ментального пляну народу (В. Кожелянко *Ефіопська Січ*), гуманізація

суспільства (К. Буличов *Заповідник для академіків*), психологізація та/чи логіко-конструктивізація історичного плину (Г. Гаррісон, *Захід Едему, Зима в Едемі, Повернення в Едем*) тощо.

Метаісторичний твір – це «альтернативна історія з кількома альтернативами, що реалізуються в одному тексті» [23, 805]. Клясичний приклад – сценарій фільму *Біжи, Лоло, біжи* Тома Тиквера (Tom Tykwer, *Lola rennt*) (1998). В українській прозі (не кажучи про кінематограф) аналогів немає, окрім певного сюжетного експерименту в романі Романа Іваничука *Вогненні стовпи*.

Альтернативна фантастика (історичне фентезі) утворюється накладанням жанру альтернативної історії на твір у жанрі фентезі. Яскраві приклади: Д. Брін *Тор зустрічає Капітана Америку*. До цього жанру в частковому вияві, такому як *Нжанр+елементAI* можна віднести деякі твори пригодницького характеру, в яких тлом дії виступають певні історичні періоди (якщо вони достатньо ясно описані автором, або на них дається конкретна вказівка), а характери героїв, психологічний чи логічний причинно-наслідковий зв'язок вчинків персонажів притаманні певному реальному історичному періоду. В цьому ключі, з певним узагальненням, можемо говорити про роман *Третє поле* В. Кожелянка.

Унаслідок тенденцій розмивання жанрових меж постмодерної та неомодерної прози виникає безліч питань щодо клясифікації романістики за жанрово-стильовим значенням, зокрема і щодо творчості Василя Кожелянка. Отож, звернімося до створення такої клясифікації та

з'ясуємо творчу нішу та тематично-стилістичні межі письменницького зацікавлення цього автора.

Для романістики Василя Кожелянка характерна широка палітра жанрово-стильових пошуків автора: зацікавлення альтернативною історією та кількарічна плідна праця в цьому напрямку і подальші спроби вирватись із цього зачарованого кола альтернатив, в яке автора «закували» самі ж літературознавці.

Поодинокі спроби критиків, наприклад, Р. Харчук, І.-Б. Терещенка, зачислити творчість В. Кожелянка до масової літератури, провокували його тихий супротив, який виявлявся у зануренні в царину філософування та продукування «літератури для гурманів».

Окрім суб'єктивних причин, донедавна діяли ще й об'єктивні причини ускладнення визначення стильової та жанрової доміанти прози В. Кожелянка: посмертно продовжували виходити його невидані романи (*Ефіопська Січ*, 2011 та *Діти застою*, 2012).

Отож, сьогодні можемо поглянути на весь фактичний текстовий матеріал та укласти його в певну систему. Василь Кожелянко: альтернативіст, постмодерніст чи белетрист?

Найперше, візьмемось визначити принцип вибору жанрово-стильової доміанти. Найменш вдатний до «ворожого підкопу» кількісно-математичний метод. Маючи перед очима всі 10 романів В. Кожелянка, полічимо риси кожного з творів, визначимо також їх загальні маркери й жанрові доміанти та, за сумарною переважною кількістю, – творчу доміанту (нішу) письменника.

Трилогія «дефілядних» романів єдиногосло маркується літерату-

рознавцями як альтернативна історія. Не будемо сперечатися; майже за всіма ознаками цього жанру (зокрема, за трьома характеристиками Хоксера) ці твори накладаються на жанрову матрицю АІ. *Тероріум* та *Котигорошко* - романи політичної сатири. Правда, *Тероріум* має ще риси піджанру альтернативної історії. Отож повна жанрова характеристика роману така: неомодерний роман-анекдот *political fiction*. «Котигорошко» більшістю стильових маркерів вкладається в мистецький напрям постмодернізму: вирішальну роль відіграє те, що «запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях» [18, 335]. Романом, що найближче з усіх творів Кожелянка «підібрався» до постмодерного роману став *ЛжеНострадамус*. Три пригодницьких романи мають також специфічні конотації: «Трете поле» - альтернативна фантастика в історичному обрамленні (модель N жанр+елемент АІ), *Ефіопська Січ* - криптоісторичний неомодерний роман, «Срібний павук», найнесподіваніший формат з-посеред великої прози В. Кожелянка, став поряд з творами І. Вільде, відтворювачем міфу Чернівців [2], і маркується як пригодницький урбаністичний роман.

Єдиний у доробку В. Кожелянка власне історичний роман *Діти застою* має яскраві риси соціально-політичної сатири й написаний майже у бурлескному тоні. Цей твір – «прощальний реверанс пізньому модернізму» [2, 80].

За особливостями форми, сюжетом, архітектонікою та ін. одиницями романи *майстра детективної інтриги* поділяємо на такі категорії:

1. Романи в жанрі альтернативної історії (*Дефіляда в Москві, Конотон, Людинець пана Бога*);

2. Роман політичний анекдот (*Тероріум, Котигорошко*);

3. Іронічний постмодерний роман (*ЛжеNostradamus*);

4. Історичний пригодницький роман (*Трете поле, Срібний павук, Ефіопська Січ*);

5. Історичний роман (*Діти застою*) [2, 31].

Бачимо, все таки, явне привалювання маркеру альтернативної історії майже у всіх романах автора. І тут усе вклалось би в створену систему, якби не одна важлива й несподівана річ: відповідність родо-видового, жанрового значення твору його художньому напрямку. Художній напрям у творчості В. Кожелянка варіюється від постмодерну до модерну через неомодерн. Жанр альтернативної історії виник і закріпився в полі європейського Модернізму. Постмодернізм як заперечення Модернізму не може «пригріти» чужорідний жанр. Неомодернізм – човник у морі протистояння Модернізму (що, наче й віджив своє, проте...) й постмодернізму (співмірного новій епосі, щоправда майже згорнутого проекту тлінної Європи). Цілком годилася б для нашого випадку естетика неомодерну; проте, справа в тому, що вона не завжди реалізується. Як ми вже побачили, половина романів різних років та жанрових домінант існує в *ефірі постмодернізму* (вислів Дерріди, що презентує хиткість та нечіткість зв'язків елементів системи у постмодерному творі).

Конфлікт постмодернізму як соціально й культурно неприйнятного явища та модернізму як художнього

напряму, який згасає (до того ж спірного на матеріалі української літератури) вирішити доволі складно лише за рахунок введення до термінологічної бази улюблений в останні десятиліття термін *неомодерн*. Якісну й цікаву читачеві сучасну українську прозу характеризують такі позажанрові чинники: національна складова, висока фабульна валентність, знижена епічність, анти- та постколоніальний характер, есеїстичність стилю та відцентрові стилізації. Вони, відтак, впливають на формування внутрішніх творчих шкіл та спрямувань. Зокрема, *антиколоніальність* та *національна складова* прози В. Кожелянка цікавлять нас у визначенні художнього напряму його прози. Постмодернізм декларативно стирає кордони й межі, ментальні та національні прив'язки, він робить автора, реципієнта й персонажа *нічийм*. «Спроби створення сутнісно національного проєкту постмодернізму в українській літературі (форма частково постмодерна, зміст національний) помітні у загалом модерній творчості письменників «Нової літератури» (В. Цибулька, В. Медвідя, Є. Пашковського), О. Ульяненка, В. Кожелянка та ін.» [8, 224] – вирішує конфлікт Василь Іванишин.

Фактично цей *національний проєкт постмодернізму в загалом модерній творчості* В. Кожелянка і є тією неомодерною естетикою, що впливає на всі чотири рівні творів. А ще: саме національний аспект додав слово «українська» до жанру, творцем якого вважають В. Кожелянка. *Українська альтернативна історія* не тільки тому, що йдеться про історію України, а й тому, що сама історія (story) українська і вкрай необхідна

українцям для перебудування світогляду.

Отже, постмодерніст В. Кожелянко – лише частково, альтернативіст – переважно, проте маючи конкретну мету в створенні альтернатив, а не віддаючи данину моді. А ось із «белетристом» – важче. Вперше так його називає І.-Б. Терещенко в монографії, присвяченій сучасній літературі [4], причому свідомо, маючи на меті «знизити» його творчість на щабель масової літератури. Інша справа, що масова література є чимось нікчемним тільки в уяві українських критиків, які читали українську масову літературу (тобто А. Кокотюху, Люко Дашвар та ін.) й асоціюють її з сучасною белетристикою.

Зрештою, мова йде про те, щоб спробувати підставити Кожелянкові романи під схему белетристичного тексту. Для цього звернімося до енциклопедичної статті: «У сучасному літературознавстві белетристика позначає легку, жваву, розважальну, доступну, *формульну* розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на «наївного» реципієнта; вважається різновидом масової літератури, в якій використовуються зорієнтовані на легке читання наративні форми» [13, 121]. Відомі постаті, бароковість мови, практична деталізація, яскрава ономастика та алюзійність романістики В. Кожелянка, на нашу думку, не виконують функції популяризації та здебільшого не розраховані на «наївного» реципієнта, оскільки реалізують літературу для гурманів, інтелектуально підготовлених читачів. Окрім того, підтвердженням нашої думки може служити те, що автор цитованої

енциклопедичної статті в досить широкому переліку сучасних белетристів не називає імені В. Кожелянка. І це навіть з огляду на те, що вказує на літературний конкурс «Коронація слова» як чинник розвитку української белетристики і його найзнаніших переможців-белетристів. Це при тому, що В. Кожелянко перемагав у цьому конкурсі (2007 р., роман *Третє поле*).

Отож, підсумуємо. По-перше, маємо орієнтовну п'ятисутнісну класифікацію романів В. Кожелянка за жанровими та стилістичними компонентами, елементами й маркерами. Виходячи з неї, бачимо явне тяжіння автора до метажанру альтернативної історії, хоча поза нею він створив зразки якісної інтелектуальної прози, вінцем якої можна вважати урбаністичний роман *Срібний навуk*.

Bibliography and Notes

1. Анисимов Сергей, *Вариант «Бис»*, Москва: 2003.
2. Аністратенко Антоніна, *Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах*, Чернівці: Місто 2013, 136 с.
3. Бланшо Моріс, *Простір літератури. Есей*, / Перекл. з франц. Л. Кононовича, Львів: Кальварія 2007, 272 с.
4. Бондар-Терещенко Ігор, *Остмодерн: геопоетика, психологія, влада*, Тернопіль 2005, 144 с.
5. Дібісі П'єр, *Світло згасло в Країні Див* / Перекл. з англ. Г. Шиян, Львів: Ліга Прес 2012, 360 с.
6. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*, Том 1, Київ: Дух і Літера 2011, 576 с.
7. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*, Том 2, Київ: Дух і Літера 2011, 488 с.
8. Іванишин Василь, *Нариси з теорії літератури*, Київ: Академія 2010, 256 с.

9. Кожелянко Василь, *Дефіляда. Романи*, Львів: Кальварія 2007, 384 с.
10. Кожелянко Василь, *ЛжеNostradamus*, Львів: Кальварія 2001, 148 с.
11. Лазарчук А., *Все способные держат оружие*, Web. 12.01.2012. <http://fan.lib.ru/l/lazarchuk_a_g/text_0010.shtml>.
12. *Література. Теорія. Методологія* / Ред. Д. Уліцька; пер. з польської С. Яковенка, Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія» 2008, 543 с.
13. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Том 1, Київ: Академія 2007, 608 с.
14. Mehrwald, Jörg, *Bloss gut, dass es uns noch gibt! Familie Lehmann und der 51.Geburtstag der DDR*, München, Knauer 2000, 299 S.
15. Мілош Чеслав, *Велике князівство літератури. Вибрані есеї*, Київ: Дух і Літера 2011, 440 с.
16. Кінг Стівен, *11 / 22 / 63*, / Пер. з англ. О. Красюка, Харків 2012, 896 с.
17. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 1996, 633 с.
18. *Українські письменники: довідник*, Київ: Велес 2011, 368 с.
19. Хейден Уайт, *Метаісторія: Историческое воображение в Европе XIX века*, Web. 10.02.2013. <http://uk.wikipedia.org/wiki/альтернативна_фантастика>.
20. Щербак Юрій, *Час смертохристів: Міражі 2077 року*, Київ: Ярославів Вал 2011, 480 с.
21. Kraus K., *Grimassen*, [in:] Idem, *Ausgewhlte Werke (1902 – 1914)*, Berlin: Volk und Welt 1977, Bd. 1, 574 S.
22. *Ludzie, miasta. Literatura Białorusi, Niemiec, Polski i Ukrainy – ślady „nieistniejącego języka”* / Red. P. Marecki, R. Serednicka, I. Stokfiszewski, Kraków 2008, 398 s.
23. Nicholls P., Clute J., *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit 1993, 1408 pp.

Korzhyk Uliana

**SYNCRETISM AS A DOMINATING TREND
IN MODERN UKRAINIAN VISUAL POETRY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Уляна Коржик

**СИНКРЕТИЗМ ЯК ДОМІНАНТА
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ**

Abstract: The article considers the essence and specificity of visual poetry, the problem of art relations, the trend towards syncretism in modern culture. The complexity of the definition and allocation of the visual poetry is in determination of the visual element. This is because the visual element is already incorporated into literature. Answering the question what exactly: a graphic image or words cause artistic effect, what has primary meaning and what additional, we will inevitably see the phenomenon of syncretism, the inseparability of images and words in visual poetry.

Keywords: visual poetry, a synthesis of arts, *ekphrasis*, *hypotyposis*, syncretism

Візуальна поезія має давню традицію як у світовій, так і в українській літературі (де її виникнення збігається з добою Бароко), а зразки зорової поезії відомі світу ще з Античності. З іншого боку, за такою поезією досі закріплений статус експериментальної. Візуальна поезія і тепер залишається на маргінесі літературного процесу і, мабуть, не буде загальнодоступною й масовою. Але перед науковцями вона відкриває нові горизонти досліджень, сприйняття поезії й мистецтва як такого.

Візуальна поезія поєднує в собі зорові образи та текст. Складність дефініції й виокремлення жанру такої поезії полягає в тому, щоб визначити зоровий (від образот-

ворчого мистецтва, живопису) елемент. Адже начало живописне (візуальне) вже закладене в художній літературі. Так, Григорій Клочек у монографії *Поетика візуальності Тараса Шевченка* обґрунтовує думку про те, що “у дослідженнях поетики часто ігнорується той факт, що художня література є *передусім мистецтвом візуальним* (письмівка наша. – У. К.)”. Далі дослідник уточнює: “Щоправда, ця візуальність особлива – вона віртуальна, тобто твориться в свідомості читача під дією особливого подразника – слова, точніше низки слів” [6, 9]. Проблема взаємовідносин літератури й образотворчого мистецтва лягла в основу низки статей Лесі Ге-

нералюк [2], [3], [4]. Дослідниця стверджує: “Літературознавство, як інші гуманітарні дисципліни, все частіше практикує вихід у суміжні галузі знання. Оскільки історія художньої культури засвідчила дві діалектично взаємопов’язані тенденції розвитку мистецтв: одну – до їхньої видової специфікації, другу – до видової взаємодії, відповідно науково-теоретичне освоєння мистецького праксису розвивалося то під знаком диференціації, то під знаком кооперації наукових дисциплін” [4, 53]. І якщо вектору спеціалізації та диференціації вчені довгий час надавали перевагу, то з другої половини ХХ століття стало помітно, що співпраця й інтеграція різних наук, як і мистецтв, є однозначно продуктивною.

“Характер міжмистецької взаємодії визначає своєрідність кожної мистецької епохи,” – стверджують автори посібника *Порівняльне літературознавство* [1]. Проблема міжмистецьких зв’язків особливо гостро постала перед сучасною наукою, зокрема літературознавством: відповідність мистецтв, їхня взаємодія, синтез мистецтв, гібридні жанрові форми, інтермедіальність, синкретизм мистецтва. Хоча такого роду проблематика цікавила науковців від давніх часів.

Так, стародавні греки помітили подібність між поезією та живописом, окресливши її в такому образному трактуванні: малярство – це “німа поезія”, а поезія – “ославлене малярство” (промовистий малюнок). Це визначення, яке Плутарх (*Про славу атенян*) приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556 – 468 до Р. Х.), пізніше виклав

Горацій у своєму посланні до Пісонів *Про поетичне мистецтво* в поетичній формулі: “поезія – як живопис” (вірш 361). Навколо цих образних формул розгорнулася полеміка в добу Клясицизму й Просвітництва. Найважливішою тогочасною працею, присвяченою специфіці літератури та образотворчого мистецтва, вважають трактат німецького письменника й естетика Г.-Е. Лессінга *Лаокоон, або Про межі живопису й поезії* (1766). Цей твір став етапним у розвитку естетичної думки в новочасній Європі. Лессінг категорично заперечив погляд щодо тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, який утвердився ще з античних часів, і виступив проти тих авторів, які “то силкуються убагати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії”. Аналізуючи твори літератури (зокрема *Іліаду* Гомера) та образотворчого мистецтва (статую Лаокоона), учений дійшов висновку, що специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об’ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису. Іншими словами, “часова послідовність – царина поетова, просторова – царина малярева”. Це важливе положення підкреслило принципову відмінність структур двох мистецтв – поезії та живопису. Мистецька практика романтиків тяжіє до створення гібридних жанрів, зокрема таких, як ліро-епічна поема, філософська лірика, історична романістика. Ці зміни в ієрархії мистецтв

відзначив у *Лекціях з естетики* Г. В. Ф. Гегель. У зв'язку зі своєю ідеалістичною концепцією він розмірковує над трьома основними видами мистецтва – образотворчістю, музикою і поезією. Кожне мистецтво прив'язане до однієї з трьох стадій історичної еволюції світового духу. Не погодившись із визначеннями літератури як мистецтва часового і малярства – як просторового, що їх запропонував Лессінг, Гегель визначив для поезії привілейований статус усезагального мистецтва простору й часу, яке об'єднує можливості малярства та музики, якнайповніше виражаючи духовість усього людства й викликаючи і зорові, й слухові враження: коли Гомер описує щит Ахілла, поезія виступає суперником скульптури, а коли він розповідає про мінливу і гнівну вдачу Ахілла, то, немов музикант, стежить за почуттями, що виникають у людській душі.

У цьому контексті заслуговує на увагу праця Івана Франка *Із секретів поетичної творчості* (1898 – 1899). Як і Г.-Е. Лессінг, І. Франко вбачав специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення та передачі образу. Франко, як перед тим Гегель, не поділяв думки Лессінга, що малярство має просторові виміри, а поезія – часові: “...Апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні, категорії: простору та часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінг у своїм

Лаокооні твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одну різню між поезією й малярством у тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу [...]. Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки” [3, 86].

Згодом дискусію про відмінності й подібності між мистецтвами, їх мовами і часопросторовими аспектами підхопили формалісти, структуралісти й семіотики.

Інтеракція на зрізі література – образотворче мистецтво позначається також на термінологічному апараті. У літературознавчих працях часто можна зустріти такі вирази: “живописання словом (словесний живопис)”, “словесне малярство”, “словесна пластика”, “живописність образу”, “палітра засобів”, “гама напівтонів”. З-поміж усіх понять, які стосуються міжвидової взаємопов'язаності та взаємодії літератури в системі мистецтв, Л. Генералюк пропонує виділити три напрямні: взаємозв'язок (базується на позичанні тем та ідей у різних авторів чи дублюванні їх у різних системах – *Божественна комедія* та полотно *Сон Данте* Д.-Г. Россетті), взаємодія (або мистецький інтеракціонізм – це співдія двох мистецтв на користь збагачення одного з них, такими дослідниця вважає екфразис і гіпотипозис) та синтез [4]. На рівні синтезу ми виокремлюємо візуальну поезію (вірш-картинка). При чому це найвищий ступінь синтезу, який переходить у синкретизм. Чимало сучасних творів мистецтва, перфоменсів засвідчують спроби повернути мистецтво до початкового синкретизму, який був зруйнований унаслідок історичного процесу ди-

ференціації мистецтв. Як зазначають дослідники, у давньогрецькій мітології, зокрема у міті про Аполлона, спершу була тільки одна муза. Тут маємо явище синкретизму – початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі. Гомер згадує то одну, то кілька муз, але не називає їхніх імен. Згодом (зокрема в поемі *Труди і дні* Гесіода) кількість їх зростає до дев'яти, кожна стала опікункою певних видів і навіть жанрів мистецтва. Клію – муза історії, Евтерпа – опікунка ліричної поезії, Талія – комедії, Мельпомена – трагедії, Терпсихора – танцю, Ерато – любовної поезії, Полігімнія – спершу танцю, а потім пантоміми, Уранія – астрономії, Каліопа – епічної поезії.

Отже, на шляху стику і взаємодії поезії й образотворчого мистецтва виокремлюємо такі етапи в міру їх зближення та взаємопроникнення: взаємозв'язок, екфразис і гіпотепозис, візуальна поезія.

Візуальна поезія – це поетичний жанр, який поєднує у собі вербальні та невербальні графічні компоненти. Це і слова, і шрифт, і місце розташування слів на аркуші, і графічні зображення різного характеру, символи, малюнки. При чому ці компоненти (вербальні та невербальні) є рівноправними при створенні художнього ефекту. Цей жанр формувався протягом усієї історії розвитку поезії, від візуалізації тексту до формування й виокремлення самостійного жанру (зорова / візуальна поезія, візуал).

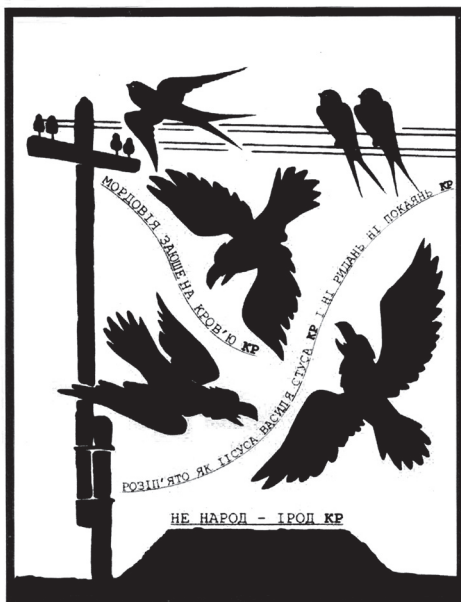
Українських поетів-візуалістів кінця ХХ – початку ХХІ ст. важко назвати окремою групою чи літературною школою. Вони швидше самітники-агітатори, навіть попри

ініціативи груп “Геракліт” (Голінні Ентузіясти РАКа ЛіТерального), “ПУП” (Планетарна Управа Паліндромії), “ЛуГоСад” (Лучук-Гончар-Садловський) та ін. і навіть попри збірну участь українських поетів у міжнародній конференції зорової поезії “Eye Rhymes” (“Зрима рима”) в Едмонтоні, Канада, 1997 р.

Російський дослідник В. Колотвін стверджує: “Навряд чи можна було б зарахувати задовільною спробу визнати феномен візуальної поезії виключно в аспектах синтезу зображення з текстом і розвитку нових комунікативних технологій. По-перше, [...] текст сам по собі є явищем синтетичним: графічним зображенням мови і процесів мислення. По-друге, обширна поетична і образотворча спадщина людства представляє нам немало різноманітних варіантів синтезу зображення з текстом, а сучасний варіант, безсумнівно, демонструє на їхньому фоні елементи новизни і оригінальності. По-третє, новітні досягнення комунікативних технологій та інтелекtronіки, очевидно, є результатом не тільки технологічної еволюції, але й глибоких значних змін, які проходять у нашому мисленні і сприйнятті” [7]. Вважаємо, що, вживаючи слово “синтез”, автор мав на увазі “поєднання”, тобто не будь-яке поєднання зображення та слова є візуальною поезією. Тільки там, де ці дві величини переплетені таким чином, що утворюють якість додаткове смислове чи емоційне навантаження або актуалізують певне значення, можемо говорити про явище зорової поезії. У такій комбінації найчастіше неможливо відірвати зображення від тексту чи про-

читати текст без зображення. Так, візуал Віктора Женченка *Телеграма ластівкам* може бути прикладом такого синкретизму.

ТЕЛЕГРАМА ЛАСТІВКАМ



[5,15].

Заголовок актуалізується через графічне зображення ластівок і телеграфного стовпа. Але напругу в поезії створює протиставлення зображення ластівок та круків як символів слабшого і сильнішого або лагідного і агресивного (ворон або крук викликає в реципієнта асоціації страху, передвісника чогось лихого); миру та неспокою; свого та чужого. Останню пару можна уточнити: українського і чужого. Тобто ця телеграма приходить в Україну з іншого краю, посланці є не просто чужинцями, але зловісними чужинцями. Своє ж, тобто українське, репрезентоване через світлий образ ластівок. Які ж тексти повідомлень чужаків – *“Мордовія заюшена кров’ю”*, *“Розіп’ято як Ісуса Василя Стуса”*, *“І ні ридань ні покарань”*.

“І ні ридань ні покарань”. Тут ідеться про агресію, навіть криваву (*“заюшена кров’ю”*, *“розіп’ято”*) розправу одного народу над іншими. Автор, можливо, подає алюзію на звірську машину ССРСР, наводячи нижче напис *“Не народ – Ірод”*. Бо, згадуючи Василя Стуса, Віктор Женченко апелює до інтелектуального читача, який знає, що талановитого поета засудили до ув’язнення в советських таборах в часи особливо несправедливого режиму. А згадка про царя, що боявся за власний трон і був ладен піти на вбивство тисячі невинних новонароджених, теж перегукується з тиранічним і тоталітарним режимом советської імперії.

Стає зрозумілим, що, аналізуючи твір, ми брали до уваги всі складові візуала. І графічні елементи та малюнки не просто підсилювали чи конкретизували певний образ, а також вносили додаткові смислові навантаження та відтінки.

Візуал Мирослава Короля демонструє трагізм Чорнобильської катастрофи і несумісність гуманізму з правлячим комуністичним тоталітаризмом. Дата, яка фігурує як заголовок, не вказує безпосередньо на час аварії – 26 квітня 1986 року. Трагізм ситуації автор розкриває через використання іншої невідповідної дати – 1 травня того ж року, коли влада советської держави, приховуючи правду про неминучі наслідки і масштаб катастрофи, цинічно продовжувала готуватися до святкування «дня Трудящих». Ця антиномія гідності людини та цинізму тоталітаризму представлена М. Королем мінімальними засобами. Це дата святкування, слова *“Ура, Уран, Радій, Радій”* і зображення повітряної кульки. Гра-

фічна організація твору створює враження особливої події: повітряні кулі як атрибути святкування, слова розташовані і надруковані на аркуші так, що реципієнт одразу сприймає їх як вигуки, які лунають над юрбою. Протиставлення свята і трагедії реалізується у малюнку на кульці (знак токсичності), у співзвучних словах *Ура – Уран, Радій – Радій*, які є контекстуальними антонімами (вигуки захоплення і радіоактивних небезпечних хемічних елементів, які принесли тисячі смертей). Їхня семантична протилежність підкреслюється ще й різними кольорами букв. Цинізм ситуації викривається в тому, що ці вигуки виголошуються разом і одночасно, натомість їм належать різні площини: свято – смерть (похорон). Тільки тоталітарний режим, несумісний із гуманізмом, міг видавати одне за інше.

1 V 1986



Бачимо, які серйозні теми можна порушити у візуальній поезії і яке широке коло інтерпретації воно розкриває. Це вже не тільки поетичні ігри чи курйозні вишуки. Але, відповідаючи на запитання, що саме – графічні зображення чи слова – викликає такий художній ефект, що має основне смислове навантаження, а що додаткове, наштовхнемося на труднощі. Власне, неподільність, синкретизм елементів візуальної поезії створюють художній ефект. Це вироблення нової мови у поезії. Богдан Стороха вбачає такі тенденції в розвитку літератури: “Переосяснення сутності та завдань поезії, усвідомлення катастрофічної людської екзистенції, руйнування та трансформація традиційних комунікативних шляхів, констатація міметичної недостатності культури та мистецтва, руйнування великих метанарацій, особливо у галузі точних наук, звуження освоюваного та освоєного простору приводять до герметизації культурних процесів. Примус перевіряти, переперевіряти, контролювати вчинене, сказане, зроблене, обов’язкова рефлексія змушують мистців замикатися у кордонах найвужчих та найпростіших завдань, найперше з яких – вироблення нової метамови мистецтва” [11].

Отже, візуальна поезія не тільки набирає новий виток свого розвитку сьогодні, але й відповідає на вимоги сучасності. Аналіз та вивчення такої поезії може допомогти збагнути ті процеси, які неминуче наступають у мистецтві та культурі як такий.

[8].

1. Будний Василь, Ільницький Микола, *Порівняльне літературознавство*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2008, 430 с.

2. Генералюк Леся, *Алгоритми і варіанти концепту "картина": вплив образотворчого мистецтва на літературний стиль Шевченка*, [у:] *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах* 2011, № 1-2, с. 112-123.

3. Генералюк Леся, *Візуальний код Шевченка*, «Слово і Час» 2004, № 3, с. 52-60.

4. Генералюк Леся, *Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою і візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотипозис*, [у:] *Українська наукова термінологія: збірник матеріалів*, Київ: Наукова думка 2010, № 3, с. 53-68.

5. Женченко Віктор, *Зорова поезія*, Париж-Львів-Цвікау: Flacius-Verlag, Fürth/Bayern 2000, 35 с.

6. Клочек Григорій, *Поетика візуальності Тараса Шевченка*, Київ: Академвидав 2013, 256 с.

7. Колотвин Валерій, *Візуальна поезія – альтернатива лінійної організації восприяття*, Web. 01.01.2014. <<http://spintongues.msk.ru/Kolotvin01.htm>>.

8. Король Мирослав, *Час достигло го каміння*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2003.

9. Очеретянський Олександр, *Поетичні читання. Поезія і візуальні мистецтва*, Web. 02.01.2014. <http://www.chernovik.org/main.php?nom=26&id_n=4&first=25>.

10. Слуцкая Ксения, *Особенности восприяття візуальної поезії*, Web. 02.01.2014. <<http://web.snauka.ru/issues/2011/07/1029>>.

11. Стороха Богдан, *Поетичний експеримент "залізобетонної поезії" в австрійській літературі II половини XX століття*, Web. 07.03.2012. <<http://nomadologia.narod.ru/nomadologia/articles/science/poexperiment>>.

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

Yuliya Sokolovska

**ETHICAL AND AESTHETIC STRUCTURE OF THE POETICAL WORLD
OF IRENE ROZDOBUD'KO (ON THE BASIS OF POETICAL
ANTHOLOGY *ANGELS ON WIRES*)**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Юлія Соколовська

**ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНА СТРУКТУРА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ
ІРЕН РОЗДОБУДЬКО (НА МАТЕРІЯЛІ ПОЕТИЧНОЇ
ЗБІРКИ *АНГЕЛИ НА ДРОТАХ*)**

Abstract: In the article are considered ethical and aesthetical references to the poetic world of Irene Rozdobud'ko on the basis of anthology *Angels on wires*. The attention is concentrated on basic leitmotifs: appeal to religion, motive of retreat, love and role of word in life of society. Besides, there is an analysis of speech organization of author's poetic texts. They are rich on personifications, bright metaphors and comparisons, many-sided rhythm and melodic as well as partial absence of punctuation marks. This stipulates for certain emotionally-expressive role of anthology. It is well-proven that the poetry of Irene Rozdobud'ko is characterized by ramified system of features among which are symbols, metaphors, psychology, philosophy, individualism, experiments with the poem's form, stylistic complications and others.

Keywords: poetry, motive, speech organization, ethics, aesthetics, symbol, Irene Rozdobud'ko

Поезія 1990-х років – цікава й неординарна сторінка в історії української літератури. Це поезія, яка шляхом тотальної «переоцінки цінностей», розхитування, дестабілізації, руйнування звичного світобачення, усталених художніх, моральних, етичних та власне естетичних традицій, була спрямована на внутрішні «еманації» власного Я. Адже потрапляючи опосередковано під вплив соціальних умов життя, поезія 90-х реагує на реальну дійсність через суб'єктивні рефлексії, через влас-

ні внутрішні чинники та процеси. «Ірраціональність, медитативність, ілюзорність цієї поезії, її самодостатність формує поліваріантність, пластичність, мінливість художнього світобачення, співпрацюючи з читачем на всіх комунікативних рівнях» [9].

Одним із поетів-дев'ятдесятників є Ірен Роздобудько, яка заманіфестувала себе передусім як цікавий прозаїк, в українську літературу входила як російськомовна поетеса (в її активі – дві збірки: *Штрих на черной кленке* (*Штрих на чорній цераті*, 1989)

та *Ангели на проводах* (*Ангели на дротах*, 1994)). В одному із інтерв'ю авторка зазначає: «Вірші для мене – це святе... Пишу те, що чую, я проти конструювання... Вірш – це музика, яку потрібно чути, і мені ця музика краще чулася на російській мові» [7].

Актуальність обраної теми визначається передусім відсутністю критичних розвідок щодо поетичної творчості Ірен Роздобудько як представника генерації 1990-х. Адаже дослідження особливостей збірки *Ангели на дротах* на символічному, мотивному рівнях та на рівні її мовленнєвої організації є суттєвим і необхідним для аналізу специфіки поетичної творчості Ірен Роздобудько, оскільки таким чином складається цілісне враження про творчу індивідуальність авторки.

Це й визначило мету нашої студії – на основі вивчення специфіки поетичної збірки Ірен Роздобудько *Ангели на дротах* з'ясувати її основні лейтмотиви, окреслити символічність поезій, художні та стильові особливості й поетичний інструментарій загалом. Результати дослідження можуть бути використані для розширення існуючих уявлень про художню творчість І. Роздобудько, допоможуть об'єктивніше оцінити місце письменниці в літературному процесі ХХІ століття. Тому ми спробуємо проаналізувати наявні в поетичній збірці космологічні образи-символи місяця, зір, неба та першостихію світобудови – образ вогню; виокремити основні лейтмотиви кохання, самотності, релігії та роль слова й пісні у житті суспільства; охарактеризувати мовленнєву організацію збірки *Ангели на дротах*: її метафо-

ричне багатство, строфічні композиції, ритмомелодика тощо.

Поезія Ірен Роздобудько характеризується розгалуженою системою ознак, серед яких: символізація, метафоризація, психологізм, філософічність, індивідуалізм, експерименти з формою твору, стильова ускладненість тощо. Серед основних мотивів, закладені в основу збірки *Ангели на дротах*, відзначаються наступні: апелювання до релігії, мотив самотності, кохання та роль слова в житті суспільства. Вищезгадані ознаки та мотиви аналізованої збірки й вивчатимуться докладніше в даній статті.

Ще з дохристиянських часів стародавні язичницькі уявлення були пов'язані з культом космогонічних (астральних) предметів і явищ – землі, сонця, місяця, зірок, неба, тобто природи в усіх її виявах. До найпоширеніших космогонічних образів-символів, які використовує Ірен Роздобудько у своїй збірці, належать: небо, зорі та місяць (останній є домінантним образом всієї збірки *Ангели на дротах*). Вони «виступають у ролі певних ментальних кодів, які акумулюють історичний досвід народу, забезпечуючи його збереження та передавання наступним поколінням» [5, 10], а також «своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони буття, особливості бачення дійсності, образного осмислення картини світу» [5, 8]:

В водопад нырнет луна
получив во всем сполна
как серебряная нерпа
облаками выйдем в небо

(Столько раз венчала ночь)

Названі образи-символи, оформлені у метафори та порівняння, поглиблюють психологічний малюнок,

надають йому художньої цілісності, повноти, вираження внутрішнього змісту через його зовнішній вияв: «и смотрела луна немигающим медленным оком», «лунный свет на ладони, протянутой к небу, лежит», «лунный свет проплывает меж пальцев», «с шипением гаснет заря, как огненной стали шлея...», «и две звезды над пропастью стояли как будто два светящихся креста...» тощо. Дослідник В. Жайворонок зазначає: «Незбагненність породжувала мітичну свідомість, а міт – слово, оскільки людська природа є такою, що осмислення довілля і себе самого постає у слові, у взаємозв'язках слів між собою, тобто у зв'язному об'єктивованому мовленні – зовнішньо-фізичному або внутрішньо-психічному» [2, 32]. Дослідник підкреслює, що людина зводила руки до неба, бо там були незвідані нею світила – місяць, сонце, зорі, які притягували і насторожували водночас, бо визначали плин людського життя.

Значної уваги Ірен Роздобудько у своїй поетичній творчості надає й першостихії світобудови – вогню. Як зазначив Юрій Ковалів, на мітологічному рівні вогонь «має амбівалентне значення – символ нищення і символ пурифікаційний» [10]. Звідси впливає і найважливіша функція вогню – сила очищення. У поезіях Ірен Роздобудько образ вогню насичений метафоричністю і виступає не лише в іменниковому еквіваленті, але й у дієслівних, прикметникових та дієприкметникових формах: «с шипением гаснет заря, как огненной стали шлея», «испепеленная грудь», «и что с того что все уже горит и обдирает горло горький спирт», «оставались Слова над огнем дотлевала

одежда», «стоят огни нездешних миражей», «однажды вихватит тебя как из огня» тощо. «Вогонь демонструє сліпу беззахисність людини та оточуючих її речей, він постійно є учасником процесу їх трансформації, «перебудови» реальності» [10]. Тож перед поетичним поглядом Ірен Роздобудько образ вогню відкривав вільну можливість висвітлювати як зовнішній, так і внутрішній простір природи та людини.

Одним із домінантних мотивів у ліриці Ірен Роздобудько є мотив кохання, що асоціюється з образом ночі. Поетеса навіть створює поезію-триптих: *Ночь первая, Ночь вторая, Ночь третья*, в яких ніч ототожнюється з коханим ліричної героїні:

Ты – ночь без дыхания.

Ночь – отравленная стихами.

Ночь – черного вина.

Ночь – без – дна...

(*Ночь вторая*)

Кохання, відображене у збірці Ірен Роздобудько *Ангели на дротах*, можна характеризувати в різних іпостасях: це і кохання-розлука (Ти – «ночь нерасставания, но – расстоянья... ночь от радости до вокзала, за которым опять тоска...»), кохання-мовчання («Ты – ночь молчанья», «Или просто – молчи. / Или молча лети над снегами, / что сошли от свечи до свечи... помолчим...»), кохання-вдячність, яке сприймається як порятунок чи навіть сенс життя, виступає основою світової гармонії, здатне подарувати звичайній людині надлюдську силу й мудрість: («как пригвожденная ценю / надземный ход твоих стихий / за материнский поцелуй / за бесприютность за стихи..., / за дар – дарить за смелость – / брать не попирая

естества»), взаємне кохання («И белзна холодного рассвета / не растопила склеившихся губ»), втрачене кохання («Он в воду смотрит... воду пьет... / Он воду – гладит... он целует свою ладонь (пустую)... Позже – в лед глядится, / будто видит в нем другую...»), кохання-пристрасть, яке Ірен Роздобудько усвідомлює як головний закон природи, і тому є не тільки нормою поведінки, а й однією з небагатьох справжніх людських цінностей. Воно увиразнюється за допомогою яскравої алітерації:

Мы растворялись в их живых телах,

Цветные интегралы... бризгы звезд...

теряли руки... кожей песка

все дребезги разбитых в детстве ваз...

дышали... восходили на кругах,

окаменевшие осколки слез

что, как от камня, расходились от зрачка...

все речке разбегались от глаз – закрытых...

(Поиски подтекста)

Лірична героїня любовної лірики Ірен Роздобудько – не феміністка кінця ХХ століття. Вона немовби з минулого сторіччя. До коханого вона звертається на Ви, що є свідченням того, що любов для авторки – явище духово піднесене. Це не старомодність, а глибоке розуміння святости почуття:

Ты – ночь дождя и отчаяния...

Ночь – на «Вы».

Думки Ірен Роздобудько про святість кохання продовжують ліричні та душевні сентенції щодо глибинної сутності самої любови, які синтезуються у своєрідний «секрет» людства:

«Я тебя люблю» – значит, сказать: «Ты не умрешь».

«Я тебя люблю» – это значит, сказать:

«Я пойду с тобой».

(Воронка)

Отже, незважаючи на домінування у творчості поетів-дев'яноститників мотиву трагічного чи бутафорного кохання, можна сказати, що у художньому світі Ірен Роздобудько кохання, – справжнє, пристрасне, піднесене, таке, що наповнює життя людини і втримує її в цьому житті, врівноважуючи собою несправедливість та жорстокість світу.

Звернення до релігії в художній творчості вже давно визначає напрямки і характер духовно-моральних шукань як окремої особистості, так і цілого народу. Тому показовим є апелювання Ірен Роздобудько саме до релігійної тематики, як однієї з основних тем лірики 1990-их. Такі твори поетеси прикметні наполегливим пошуком ліричною героїнею Бога та втрачених моральних цінностей через панування в суспільстві людсько-го безвір'я й меланхолійної безнадії:

Было же Царство Божье

крошечной провинциальной

Внутри – пахло рекой – речушкой

(Воронка)

І тут лірична героїня сама дає відповідь:

О никто! Эта всегда делается

Иногда это даже

собственными руками.

Весело...

Юлія Логвиненко зазначає, що звернення у поетичній тканині до релігійної тематики трактують «не як вічну застиглу символічну модель людського буття, а як спосіб дина-

мічного світобачення, що містить у собі традиційні біблійні уявлення про світ, моральність, людське буття» [5, 8].

Яскравим лейтмотивом збірки *Ангели на дротах*, емоційною константою її ліричної героїні, виступає самотність, яка характеризує відчуття покинутості ліричної героїні, розпачу, розчарування, розгубленості та створює те силове поле, у якому рухається ліричний сюжет переважної більшості поезій збірки:

Почему все оказалось выше слов
Там где один час правды
Там где ведут разговор Жизнь и
Смерь?
и 23 часа одиночества...

(Воронка)

Мотив самотності близький до екзистенційного переживання «закинутості» людини в світі, її незахищеності. Лірична героїня Ірен Роздобудько, щоб побороти гнітюче відчуття самотності, навіть звертається до свого ангела-хоронителя:

Ета формула проста: «Надо жить».

Мне с двуногою не справится
тоской

Ета «надо» – как сургучная
печать.

не убить ее целительным
питьем.

Друг мой, ангел, надо мною
покружи,

нам гуськом в строю
стоять – не за
Помоги мне равнодушие
зачать...
куском

Да, ПРОТЯНЕМ, но уже – не
проживем...

(Эта формула проста)

Відчуття відчуженості самотньої ліричної героїні сприймається як втрата чогось важливого й необ-

хідного для життя, без чого вона не може бути щасливою і навіть задоволеною своїм існуванням. Загалом самотність відображається як «постійний загальний фон буття героя, його «налаштованість» на світ... і не тільки характеризує манеру письма того чи іншого автора, але й стає одним із центральних мотивів поезії 90-х років» [9].

Найбільшого значення у сенсі збереження для історії, незнищеності людини, роду, народу, людства, Ірен Роздобудько надає слову та пісні. Авторка навіть створює поезію-тетраптих *Пісня (Пісня 1, Пісня 2, Пісня 3 та Пісня 4)*. Тут простежуються серйозні й болісні роздуми авторки про роль слова та пісні як іскристої духової зброї у житті суспільства і задля експресивного навантаження вона зумисне звертається до образу пісні у третій особі. Образ слова у ліриці Ірен Роздобудько перегукується із творчістю Лесі Українки, слово якої також часто інтерпретують як «єдиную зброю», і яке, за концепцією О. Потебні, має «могутню силу, є головним гармонізаційним началом у сфері людських знань, а також вирішальним соціально-перетворювальним чинником» [8, 163].

У вірші *Пісня 1* присутнє обрамлення, яке Ірен Роздобудько уживає для смислового та емоційного підсилення щастя та трепету ліричної героїні від зустрічі з піснею, яка прикрашає щоденні сірі будні, що асоціюються з «чорним хлібом» :

... И мед стекает с пальцев
«Уменьшаются слова

Когда открывает дверь тебе
когда открывает дверь тебе

И слова уменьшаются –
с пальцев стекает мед...»

Какой в них смысл кроме толчков дыхания –
К тебе?

Поряд з образом пісні авторка уживає ще один образ – символ українського народу – образ хліба, символ духового єднання, який через святе слово і серце прийшов до людської душі і наділив людину духовою силою та життєвою мудрістю:

Дели только хлеб
ибо все остальное
и ничего кроме хлеба
уже разделено между вами

(Песнь 4)

Образ хліба, який практично проходить через усю поетичну творчість Ірен Роздобудько, перегукується із Біблією й постає своєрідним символом людського життя (в поезіях *Песнь 1, Песнь 4, И глупость схем и сухость схим* декілька разів ужито мотив «делить хлеб», «нарезать хлеб», «приносить хлеб»,) та символом людської долі.

Як свідомий громадянин з активною громадською позицією Ірен Роздобудько у поезії *Пісня 3* звертається до трагічної сторінки в історії українського народу – епохи Розстріляного Відродження і присвячує її жертвам соловецьких таборів, зокрема письменнику та громадському діячу Григорію Епіку, який із заслання посилав своєму малолітньому сину іграшки, виготовлені власними руками, не відаючи, чи дійдуть вони до нього. Зображує Ірен Роздобудько ліричного героя з чистою безгрішною душею, про що свідчить його «біла сорочка»:

Дерево отворяется
Уже не видно плеч
Ты сидишь за длинным столом
исчезают глаза –

В белой сорочке
табуны деревянных лошадок
И выстругиваешь деревянных
лошадок
плывут по рекам.

Для сына

Проблемі ролі слова та мистця в житті суспільстві присвячені й поезії *След луны, Ночь абсурда* та *Путь на гору*, символічну назву якої можна ототожнювати зі шляхом до вершин мистецтва. Блудниця, змальована в поезії, асоціюється з мистцем, який гордо і саможертвовно служить Слову, яке непідвласне навіть смерті, та несе свій хрест на гору. Мистець мусить знати, що ноша ця незмірно важка. Тому, взявши на себе тягар творця, неси свій хрест до кінця, будь сином чи дочкою народу, не розмінійся на спокуси та стоїчно долай незгоди:

Только блудница
по своему и чужому проклятью
В изорванном платне
неблагородной
Мимо охраны бредет за ТОБОЮ,
ступая ступнею...

Багатоплановою є й мовленнєва організація аналізованої збірки. Перше, що впадає в око, це персоніфікований погляд на світ природи, що було характерним для природи художньої естетики поетів 90-х рр. ХХ ст. Персоніфікації «столько раз венчала ночь лунным льном медовой руты», «ночь втекла в рассвет», «в водопад нырнет луна как серебряная нерпа», «лунный свет проплывает меж пальцев и не оставляет ожога» відіграють функцію психологізації світу речей, який оточує ліричного героя і, як зазначає Юлія Логвиненко, розкривають ті його грані, що непомітні, невидимі буденному зорові, надають художньому образу сте-

реоскопічності, часово-просторової об'ємності» [6, 63].

Окрім персоніфікованих образів природи, у ліриці Ірен Роздобудько простежуються й персоніфіковані образи речей. Так, наприклад, пісню авторка зображує як живу істоту, з людським організмом, жити в грудях якої «тривожно: как внутри рождественского колокола который раскачивается над головой глухового звонаря». Даною персоніфікацією Ірен Роздобудько надає пісні своєїрідної святости та піднесености, поетеса закликає цінувати її та берегти як власне людське життя:

Впусти ее в дом и дай ей корни
живые как ток
сильные как молодой бамбук
что прорастает в тело
за одну ночь.

Лірика Ірен Роздобудько багата не лише на персоніфікації, але й на яскраві метафори та порівняння: «ночь была осенней и ослепшей», «судьба слепа, но чует след, как старый дог», «стоят огни нездешних миражей», «ты – ночь молчанья, ночь – дождя и отчаяния, ночь – голосов и крыльев, ночь – сквозняка», стояло море в медленном рассвете», «белизна холодного рассвета», «перламутр рождали золотой», «ночь наполненная светом», две звезды над пропастью стояли как будто два светящихся креста»; оксюмори «жаркий оползнь ледника», «дрожь мертвой стали и живая дрожь», фонові засоби (асонанси звуків «я», «о», «алітерації звуків «ж», «з», «с»), стилістичні фігури (обрамлення, еліпсис, повтори, риторичні фігури), що виконують певну текстоорганізаційну та гармонізаційну функцію, суть якої полягає в забезпеченні текстової цілості,

його експресивній насиченості й відіграють принципово важливу роль на всіх рівнях індивідуального стилю Ірен Роздобудько – функціональному, емотивному, потенційному (що веде у підтекст), композиційному та сюжетотворчому.

Що ж до ритмомелодики поезій Ірен Роздобудько, то вона відзначаються насамперед поліритмічністю, авторка використовує різноманітні строфічні форми та полістрофічні композиції, що забезпечують напружену інтонацію віршів.

До найчастіше вживаних віршових розмірів належать ямб з пірихієм, амфібрахій з анапестом, з трибрахієм, анапесто-ямбічний метр, рідше – чистий анапест, римування переважно перехресне та паралельне, зрідка кільцеве. Розмір вірша зумовлює строфу: так, ямбові та пірихію відповідають, як правило, катрени, п'ятивірші, рідше астрофічні поезії (вірші *Есть черное вишневое вино, Эта формула простая: Надо жить, И глупость схем и сухость схим, Поиски подтекста, Ночь абсурда*), трьохстопний розмір характерний як для строфічних, так і для римованих та неримованих астрофічних творів (*Путь кометы, Ты во мне плакал еще до рожденья* – строфічні поезії; *Фантазия, Сто лет..., След луны* та інші – римовані астрофічні вірші; *Воронка, Песнь 1, Песнь 2, Песнь 3, Песнь 4* – неримовані астрофічні поезії).

Також Ірен Роздобудько звертається й до найпростішої строфи – двовірша, іноді й без рими, що здебільшого завершує полістрофічний вірш. У такому випадку він виконує функцію поетично-філософського узагальнення, виступає конденсато-

ром головної думки всієї поезії. Вони наявні у віршах *Песнь 3, Приходи – с другими губами, Ночь первая, Столько раз венчала ночь* тощо.

Лірика Ірен Роздобудько відзначається й частковою відсутністю розділових знаків, що зумовлює певну емоційно-експресивну роль, забезпечує інтонаційну своєрідність, створює висхідну інтонацію мовленевого потоку задля передачі філософського змісту віршів і опису власного мітосвіту авторки.

Отже, художній світ збірки *Ангели на дротах* Ірен Роздобудько має морально-етичні та естетичні орієнтири, які через сферу поетичного живопису, емоційність і наближення до світу природи, витончену чуттєвість, світ любовних почувань та переживання української історії засвідчили стильову єдність і художню продуктивність поетичного письма мисткині. Ірен Роздобудько творить багатий за змістом і контекстуально глибокий інтелектуальний текст. Її віршам властивий психологізм, філософічність. Авторка прагне осмислити й донести до читача невмирущі скарби людського духу. Символізація та індивідуалізм є наслідком рецепції Ірен Роздобудько традицій і, водночас, вираженням індивідуальних новаторських рис поетеси.

Bibliography and Notes

1. Єщенко Тетяна, Наталія Дмитрієва, *Синестезія як феномен психолінгвістики та культурології*, [у:]

Донецький вісник наукового товариства ім. Т. Шевченка, Донецьк 2007, Том 16, с. 194-207.

2. Івасюта Марина, *Образно-символічні параметри космогонічних понять у творах письменників Буковини кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Наукові праці Чернівецького державного університету*, Серія: Філологія. Мовознавство, Том 98, Чернівці 2009, Випуск 85, с. 31-34.

3. Лебединцева Наталія, *Агресія як символ супротиву: психологічний вимір поезії 90-х*, «Українська мова й література в середніх школах» 2002, № 3, с. 96-100.

4. Лебединцева Наталія, *Поезія 90-х: новий рівень самоусвідомлення*, «Слово і Час» 2000, № 10, с. 41-45.

5. Логвиненко Юлія, *Молода поезія 90-х років XX століття: проблеми художнього світобачення*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Харків 2008, 21 с.

6. Логвиненко Юлія, *Функції прийому персоналізації у творчості ранніх дев'ятдесятників*, «Літературознавство» 2011, № 3, с. 62-65.

7. *Роздобудько Ірен: «Своїх читачів я потроху привчаю до української мови»*, Web. 02.05.2007. <<http://h.ua/story/39958/>>.

8. Михайляк Уляна, *Онтологічний вимір слова у творчості Лесі Українки*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Філософія, Львів 2009, Випуск 12, с. 163-169.

9. *Модерна поезія 90-х як новий шлях розвитку української літератури*, Web. 14.03.2013. <<http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/190/30.pdf>>.

10. Ковалів Юрій, *Богдан-Ігор Антонович*, «Дивослово» 2006, № 7, с. 52-64.

Nataliya Volkovetska

**ISSUE OF MEMORY AND FORGETFULNESS IN THE NOVELS
BY I. ROZDOBUD'KO *I KNOW THAT YOU KNOW THAT I KNOW*
AND M. LEWYCKA *SHORT HISTORY OF TRACTORS IN UKRAINIAN***

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Наталія Волковецька

**ПРОБЛЕМА ПАМ'ЯТИ ТА БЕЗПАМ'ЯТСТВА В РОМАНАХ
І. РОЗДОБУДЬКО *Я ЗНАЮ, ЩО ТИ ЗНАЄШ, ЩО Я ЗНАЮ*
І М. ЛЕВИЦЬКОЇ *КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ***

Abstract: The research discusses the issue of revival and preservation of memory as a key to a personal self identification in the opposition to forgetfulness as a psychological state of a human-being caused by crisis of identity. The notion of memory is taken as an ethic-philosophical category, "socio-cultural construct" that assures connection with the past for a man. At the same time "forgetfulness" is presented as an inherited or chosen way that leads to the metamorphoses of the internal world of the heroes. Besides, the author of the article analyses typological similarities in the realization of this theme on the thematic and structural levels of the novels as well as defines intentional direction of the issue from comparative prospective.

Keywords: memory, forgetfulness, identity, intention, typological similarities, I. Rozdobud'ko, M. Lewycka

Принципова необхідність духового відродження сучасної людини, яка "губить нитку Аріядни", втрачаючи зв'язок зі своїм минулим, і безуспішно намагається знайти сенс життя, заставляє письменників ХХІ століття показати, наскільки важливим є для кожного знати своє коріння й свою історію, адже хочемо ми того, чи ні минуле впливає і, до певної міри визначає, як наше сьогодні, так і наше завтра.

З іншого боку, за теорією Е. Еріксона, знання свого минулого дає

також відчуття неперервності свого існування у часі (як окремого одиничного життя, так і розуміння його як зв'язної ланки в ланцюжку поколінь), забезпечує внутрішню цілісність особистості, а отже, й можливість її ідентифікації [2]. Тоді як відсутність цього важливого пазлу робить неможливою реалізацію ідентифікаційної схеми людини і часто призводить до кризи ідентичності особистості, що є, за твердженнями багатьох науковців, поширеною характеристикою лю-

дини в глобальному світі (Е. Еріксон [9], Ф. Вебстер [7], Е. Фромм [8], Ч. Тейлор [6]). Інтерпретуючи теорію розрізнення Ж. Дерріда, в якій він висловлював ідею про те, що існування одного явища (проблеми) можливе у світлі співвідношення з тим, що відсутнє [1], ми вважаємо, що проблему минулого потрібно розгляди через проблему пам'яті про нього, адже тільки пам'ять дає минулому смисл існування. Водночас, дослідження пам'яті, як вважає, Поль Рікер неможливе без дослідження її опозиційної категорії – забуття. Філософ стверджує, що загрозою “справедливої пам'яті” (а отже, й ідентичності) є забуття. Для нього – “пам'ятати” рівноцінно “не забути”, а забути – це не знати [4, 402-404]. А яку ідентичність можна побудувати на незнанні, яку особистість можна вважати повноцінною, якщо її історичний і національний спадок – безпам'ятство? П. Рікер веде мову про те, що забуття може бути також обраним шляхом: бажанням ухилитися, не знати, не бачити зла, що відбувалося навколо [4, 620]. Або, на нашу думку, може бути переданим як незнання генетично (спадково). Як вважає філософ, а ми розділяємо цю точку зору, проблема пам'яті є чи не найактуальнішою як в науковому дискурсі, так і повсякденному житті сьогодні.

Художнє слово, як це дивно, виступає однією з найпродуктивніших форм осмислення й усвідомлення цих проблем. Тому питання пам'яті є, як ніколи раніше, на часі. Як результат, саме цю проблему визначають домінантною у своїх творах сучасні письменниці української та британської літератур – І. Роздо-

будько (*Я знаю, що ти знаєш, що я знаю*) та М. Левицька (*Коротка історія тракторів по-українськи*), твори яких і є об'єктом цієї статті.

Зрозуміло, що ми оперуватимемо поняттям пам'яті перш за все як етико-філософською категорією, “соціально-культурним конструктом”, адже як зазначає літературознавець М. Коваль, саме в такому ракурсі пам'ять “пов'язують зі складними психологічно-культурними аспектами пошуку та самоусвідомлення ідентичності...” [3, 11]. А як її опозиційну категорію використовуватимемо поняття “безпам'ятство”, що передає стан людини як результат процесу забуття, який прослідковуємо в досліджуваних творах.

Таким чином, мета нашого дослідження – простежити розгортання проблеми пам'яті та безпам'ятства та їхнього зв'язку з процесом самоідентифікації у вказаних художніх текстах в компаративній площині. Згідно з поставленою метою необхідно розв'язати такі завдання: по-слоговуючись компаративним методом, проаналізувати типологічні збіги у розкритті вказаної проблеми на тематичному і структурному рівнях у романах і визначити інтенційальну спрямованість обраної для дослідження проблеми у дослідних творах.

Прикметно, що саме важливість знання свого особистісного та національного минулого для кожного окремого індивіда – одна з інтенцій, спільна для обох романів. Більше того, проблематика минулого і пам'яті присутні чи не в кожному сюжетному ході, створюють враження своєрідного тла романів, яке отримує своє конструктивне уви-

разнення через контраст з мотивом “безпам’ятства”. Таким чином, кожен з художніх творів показує тих, хто прагне і шукає правди про минуле, оскільки відчуває внутрішню порожнечу і нескладуваність свого я через відсутність важливих пазлів, і тих хто прагне, або ж обрали забуття як спосіб порятунку, який водночас не завжди дієвий. Будь-який шлях веде до метаморфоз внутрішньої цілісності людського я, і показує, в чому ж полягає необхідність збереження пам’яті про минуле.

Так, герої Марини Левицької намагаються знайти відповідь на запитання “чому важливе минуле?” і “чи насправді ми можемо сьогодні обійтись без нього?” Особливо ці питання цікавлять протагоніста роману Надю, батьки якої емігрували до Великої Британії у часи Другої світової війни. Надя, народжена вже на новій землі, ніколи не мала прямого зв’язку зі своєю національною батьківщиною. Батьки і старша сестра Віра старанно оберігали її від зайвої інформації. Здавалося, минулого не існувало для Наді та інших членів родини, які, немов змовившись, ніколи не говорили про нього. І можливо, нічого б і не змінилось, якщо б не раптовий приїзд молодшої українки Валентини і швидке одруження з нею 84-річного батька Наді Миколая.

Зустріч з цією українкою пробудила в Наді інтерес до свого родинного минулого. Вона, ніби інтуїтивно відчула, що існування в повітрі – неможливе, що для того, щоб знати і розуміти себе, їй необхідно дізнатися і переосмислити те, що трапилось у минулому з її сім’єю і мільйонами її співвітчизників, прослідкувати

свої корені, щоб зрозуміти врешті-решт, ким є вона сама і найрідніші їй люди: “Хто він, цей чоловік, – думає про свого батька Надя, – якого я знала і не знала все своє життя?” [10, 158] (тут і далі переклад мій. – В. Н.). Єдиною людиною, від якої Надя ще може про щось довідатись, є її рідна сестра Віра. Але це, виявляється, дуже складним завданням, оскільки Віра вперто не бажає згадувати і розповідати щось про минуле, особливо, після смерті матері: “Надю, будь ласка. Чому ти ти питаєш про це зараз? Немає про що говорити. Немає що дізнаватися. Що було, те загуло” – відповідає Віра [10, 217]. Як показує письменниця, бажання Наді знати правду рано чи пізно допоможе їй розкрити всі сімейні секрети. Вона розуміє, що без знання свого минулого, вона не буде повноцінною людиною навіть у Великій Британії. Якщо доля забрала в неї коріння, то хоч пам’ять про нього вона повинна собі здобути.

Аналогічно, як і в М. Левицької, поштовхом героїні роману І. Роздобудько *Я знаю, що ти знаєш, що я знаю* Юстини до прагнення дізнатися про своє національне минуле стає зустріч з українкою. Юстина – внучка німкені фрау Шульце і невідомого солдата з України – “з дикої країни”, “чужинця”, котрий – як казала її мати Марія, – купив бабусю за шматок хліба і тим самим позбавив нас “чистої, арийської крові” [5, 217], народилась і прожила все своє свідоме життя в хостесах приватної школи в Америці. Дівчина ніколи не знала тепла і любові матері, яка завжди була зайнята собою, ані опіки будь-кого з рідних, які залишились в далекій і незнаній нею Німеччи-

ні. Все своє свідоме життя героїня відчувала якусь духову порожнечу, відсутність того корінчика, що міг дати їй відчуття повноцінності своєї особистості: “А я думаю, що такою людиною можна стати лише в тому разі, коли точно знаєш, хто ти є і звідки прийшов. Ось цього я про себе не знаю” [5, 218]. Юстина знала лише, що бабуся народила її матір від солдата з України, який врятував її наприкінці Другої світової війни ціною власного життя; знала, що її мати Марія чомусь зненавиділа свою матір за те, що з її вини у ній текла кров “дикуна”. І до певного часу цього знання їй було достатньо.

Як і Надія в романі М. Левицької, Юстина І. Роздобудько “успадкувала” безпам’ятство. Це не був її вибір, це був той стан, який для героїнь обрали їхні рідні. Але якщо Надю прагнули “захистити” від болю правди історичного минулого, то матір Юстини ані історія, ані батьківщина ніколи не цікавили, і ніякого болю, окрім як від злоти, що вона не була чистокривною німкенєю, за своїм історичним минулим, жінка не відчувала.

Надя М. Левицької приходить до розуміння важливості знання про своє минуле, особливо для тих, хто втратив зв’язок із рідною землею. На запитання сестри: чому вона так зацікавилася минулим, Надя відповідає: “Бо це важливо... воно визначає... воно допомагає нам зрозуміти...” [10, 158] як самих себе, так і своїх рідних. Аналогічно, й Юстина відчуває, що їй необхідно історично та національно опритомнити, їй необхідно знайти свою ідентичність: звідки вона походить і хто вона є. Дізнавшись історію своєї бабусі і її

долі – українського хлопця-вояка, що знайшов її під кришкою рояля, захистив від ворога ціною власного життя, а вона, бабуся, подарувала йому продовження... і пам’ять, і любов. Любов, яку тепер перехопила Юстина, любов до землі, яку ніколи не бачила, але яку тепер вважає своєю батьківщиною. Пам’ять про минуле своєї бабусі, а отже, і її власне, про історію її сім’ї, що завжди буде частинкою історії всесвітньої, змінила дівчину: відбулося подорослішання, формування системи цінностей (які, на жаль, не заклала мати), становлення особистості, що відчула “живий рух” пам’яти, якого їй страшенно бракувало “в затишній каламуті свого життя, в його запрограмованості” [5, 230].

Вона ніколи не бачила свою бабусю і не спілкувалася з нею, майже не підтримувала зв’язок з матір’ю через її стиль життя, жила сама по собі. Юстина й подумати не могла, що незнайома їй українка, яка розшукала її на прохання бабусі, зможе викликати в ній таке жагуче бажання знайти себе і правду про своє минуле. Героїня усвідомила, що існує щось на кшталт “переплетіння доль”, якась таємна сила, що “керує нашими, на перший погляд, випадковими вчинками” [5, 219], щоб привести тих, хто шукає себе, до своїх витоків. Така архітектоніка роману Ірен Роздобудько свідчить про типологічну подібність не лише сюжетних схем, а й інтенціональної спрямованості з романом Марини Левицької.

Типологічну схожість прослідковуємо і на образному рівні романів, що розкривається через символ “секрету”. Секрет служить логічною закладкою, яка допомагає письмен-

ницям вийти на проблему самоідентифікації. Цей символічний знак диктує появу образів “хранителів секретів минулого” (фрау Шульце в І. Роздобудько і Віра в М. Левицької), що присутні в кожному з романів, але передають різне змістове наповнення.

Так, фрау Шульце з *Я знаю, що ти знаєш, що я знаю* оберігає свій секрет, як скарб, який вона повинна передати іншим, тим, кому він належить. Мова йде про її онуку Юстину та ще двох українців, що заслужили довіру старої німкені. Цікаво, що “хранителька секретів” фрау Шульце збирає й секрети своїх українців-квартирантів, уражені душі кризою ідентичності яких вона бачить наскрізь: “Усі вони проходили крізь мій погляд, як крізь промені рентгенівського апарата” [5, 206]. Німкеня допомагає їм побачити те, що здається неважливим, але насправді визначає їхню сутність і забезпечує відчуття цілісності особистості – ідентичність, якої вони цураються. Вона знає наскільки це важливо, бо її дочка Марія, яка обрала безпам’ятство, так ніколи й не відчує цілющої сили ідентичності. Марія все ще “блукає світом, шукає свого місця під сонцем і ніде не може осісти... Вона відчуває себе людиною світу – загалом, і жодного зі світів – зокрема” [5, 193].

Старшу сестру Віру з *Короткої історії тракторів по-українськи* М. Левицька також наділяє місією хранительки домашнього архіву, але на відміну від фрау Шульце, свій секрет Віра прагне зберегти нерозкритим. Більше того, Віра обирає безпам’ятство, яке вона всіляко намагалася передати молодшій сестрі

Наді. Героїня старанно захищає доступ до архівів пам’яті своєї та своїх батьків: “Велика сестра стала охоронцем сімейного архіву, павучихою, що пряде історії, хранителем нарративу, що визначає хто ми є” – говорить Надя [10, 43]. Аналогічно, як І. Роздобудько, М. Левицька показує, що від минулого втекти неможливо. Під натиском прагнення молодшої сестри Наді знати правду і тих подій, що будують канву твору (одруження старого батька з молодою україночку та порятунок старого як місія, що об’єднує його доньок), всі приходять до розуміння того, що, щоб справитися з питаннями, які ставить сьгоднішній день героям, і забезпечити повноцінність свого існування як мислячої особистості завтра – необхідна самоідентифікація. А вона можлива через пригадування, розкриття правди про минуле і збереження його в пам’яті, бо, як лаконічно висловила М. Левицька, звідти йде визначення і розуміння того, “хто ми є” [10, 43].

Отже, яскравою типологічною подібністю романів є їх сюжетно-тематичний збіг: одні герої романів визначають для себе важливість знати своє минуле, бо приходять до усвідомлення того, що сучасна людина не може обійтись без такого знання-орієнтира, інші – протистоять тиску минулого, не бажаючи розкривати і повертатися до болючих сторінок історії. Прикметно, що так чи інакше, але герої творів становлять собою когорту “безпам’ятних”. Однак, для одних воно є *вибором* (Віра, Марія), а для інших – *спадком* (протагоністи романів), з різницею у тому, що перші сліднують забуттю, а останні

шукають виходу з нього, прагнучи самоідентифікації.

Інша типологічна схожість лежить в інтенційальній площині творів: показати проходження героями шляху від безпам'ятства до знаходження (чи відновлення) пам'яті, а відтак і до самих себе, що реалізує себе не лише через типологічний збіг на тематичному рівні, але також й на художньо-образному (образи хранителів секретів минулого).

Крім того, типологічний збіг прослідковуємо і на структурному рівні, що проявляє себе як вдалий архітектонічний хід письменниць: проблема збереження пам'яті про минуле визначає певною мірою структуру романів, адже всі вчинки і внутрішні переживання героїв проходять через призму пошуків людиною своєї пам'яті, зв'язку її долі із таємничим минулим і вирішення всіх онтологічно-важливих питань через розкриття центральної проблеми – особистісної та національної ідентичності.

Bibliography and Notes

1. Грицанов Александр, *История философии. Энциклопедия*, Web. 05.01.2014. <<http://velikanov.ru/philosophy/delez.asp>>.
2. Эриксон Э. Г., *Молодой Лютер. Психоаналитическое историческое исследование*, Москва 1996, 560 с.
3. Коваль Марта, *Пам'ять як поліхронологічна контактна зона в романі Т. Корагесана Бойла "Кінець світу"*, [у:] *Збірник наукових праць Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили*, Миколаїв 2006, с. 11–15, (Серія "Філологія").
4. Рикер Поль, *Память, история, забвение*, Москва 2004, 728 с.
5. Роздобудько Ірен, *Я знаю, що ти знаєш, що я знаю*, Київ: Нора-Друк 2011, 240 с.
6. Тейлор Чарльз, *Етика автентичності*, Київ: Дух і літера 2002, 128 с.
7. Уэбстер Френк, *Теории информационного общества*, Мсква 2004, 400 с.
8. Фромм Эрих, *Иметь или быть?*, Москва 1986, 238 с.
9. Erikson Erik H., *Identity, Youth and Crisis*, New York: Norton 1968, 122 pp.
10. Lewycka Marina, *A Short History of Tractors in Ukrainian*, New York: The Penguin Press 2005, 294 pp.

Kateryna Zaitseva

**INTERSEMIOTIC CODE OF CHILDREN'S LITERATURE
(BASED ON COOL COMICS)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Катерина Зайцева

**ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ КОД ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА МАТЕРІЯЛІ КЛАСНИХ КОМІКСІВ)**

Abstract: The article deals with actual problem of children's literature, in particular the problem of reading, narrative, literary and comic's text reception. The future prospects of intersemiotic studies in Ukrainian literary criticism are outlined. The special attention is paid to the peculiarities of classic works adaptation for children's perception. Features of the codes transfer from the sphere of one art (literature) to another (comics) are analyzed. The representation specificity of visual narrative and its transformation in the interaction process of verbal and nonverbal codes are revealed.

Keywords: children's literature, comics, intersemiotic translation, visual narrative

Дитяча література тривалий час перебувала поза увагою літературознавців. Нині вона позиціонується як соціокультурний феномен, "самостійний естетичний компонент (із кількома рівнями прочитання), який є невід'ємною частиною загального літературного процесу певної доби" [8, 12].

Сучасна культура, відтак і література для дітей, тяжіє до візуалізації, що абсолютно природно, адже ілюстрація є її невід'ємною складовою. Аналітичний погляд на проблему візуалізації дає змогу, з одного боку, приєднатися до думок дослідників про те, що завдяки малюнкам (візуальним знакам) текст буде зрозумілішим і доступнішим для ди-

тячої рецепції [11, 48], а з іншого, – ті самі ілюстрації можуть звизити можливості юного реципієнта фантазувати, домислювати, створювати в уяві власні образи персонажів. Однак такий жанр масової літератури як комікс спростовує і перше, й друге твердження, адже вимагає від читача насамперед уважного прочитання не лише кожної репліки, а й малюнка. Ба, навіть конструювання подій та їх домислення.

У XXI ст. зі стрімким розвитком медій доволі гостро постала проблема читання серед дітей та юнацтва. У. Гнідець пояснює зниження інтересу до читання "недосконалістю сучасної шкільної освіти, повсюдним поширенням низькопробної масової

культури” [1, 7]. Тож, з одного боку, медіа сприяють візуалізації тексту (комікси, ілюстрації, мультфільми тощо), а з іншого, – переважання візуальної складової комунікації стає причиною байдужості дитини до сприйняття сфери вербальних знаків.

Видавництво “Грані-Т”, аби зацікавити дітей українською класикою, створило серію *Класні комікси*, яка заповнила не лише ще одну жанрову лакуну сучасної дитячої літератури, а й стала спробою міжсеміотичного перекладу. Тому доцільним видається вивчення феномену коміксу в інтерсеміотичній площині, а зважаючи на актуалізацію наратологічних студій у літературі, зокрема дитячій, нагальною є потреба аналізу наративних інстанцій (нарративної складової) в коміксовому тексті у процесі його перекодування з іншої знакової системи.

Коли йдеться про інтерсеміотичний переклад дитячої літератури, то предметом дослідження науковців зазвичай стає трансформація (перекодування) художнього тексту на мову фільму, мультфільму (наприклад, В. Карпуніна про мультфільми, створені за текстами А. А. Мілна *Winnie-the-Pooh* та *The House at Pooh Corner*) [2, 129]. Здебільшого матеріалом для таких наукових розвідок слугує іноземна література, в т. ч. й перекладна, і власне вітчизняна інтерпретація, в даному випадку – екранізація. В українському літературознавстві мало досліджень, які б порушували проблему міжсеміотичного перекладу літератури для дітей.

Наукові розвідки переважно присвячені лінгвістичним аспектам

коміксового тексту. Однак більшість дослідників сходиться на тому, що візуалізація тексту лише сприяє його реценції й витлумаченню реплік персонажів. Так, Л. Столярова визначає комікс як особливий вид креалізованого художнього дискурсу [10, 3]. Н. Космацька, услід за О. Соніним та Є. Козловим, розглядає комікс як синкретичний (полікодовий, креалізований) текст, у якому “невербальні засоби набувають особливої значущості, формують разом із вербальними його смисловий нарративний характер” [5, 68]. Є. Козлов порушує тему героя маскульту, зважаючи на архетипність “розважального нарративу”, та проблему мультимедійного нарративу на матеріалі квесту (жанру комп’ютерної гри) [3, 21].

Отже дослідження проблем сприйняття та інтерпретації тексту в інтерсеміотичній площині є одним із пріоритетних напрямків літературознавства. Ми ж спробуємо визначити особливості переходу кодів зі сфери одного виду мистецтва (літератури) у сферу іншого (коміксу), їхні трансформації.

Лінійні, літературні знаки при переході у візуальну сферу не втрачають своїх нарративних функцій. Тому заново народжені коди, будучи візуальними, є інтерсеміотичними. Йдеться про “оповідне ілюстрування” (Д. Ліхачьов), коли історію “розповідає” малюнок. Тому ми простежимо інтерсеміотичне перекодування тексту оригіналу в текст коміксу на рівні структури, персонажів, мови та спробуємо виявити виникнення нових, втрату старих смислів у тексті; встановити специфіку трансформації нарративних інстан-

цій у процесі міжсеміотичного перекладу; задекларувати можливості впливу візуального нарративу на дитяче сприйняття коміксу. Об'єктом дослідження є літературний і коміксовий тексти, предметом – перехід тексту оригіналу в знакову систему (семіосферу) коміксу. Матеріалом послуговував комікс *Кайдашева сім'я*, створений Л. Пархоменко (обробка тексту) і Н. Тарабаровою (малювання) та оригінальний твір – повість І. Нечуя-Левицького *Кайдашева сім'я*.

В Україні ставлення до коміксу неоднозначне, здебільшого негати́вне. З одного боку, йдеться про його руйнівний вплив на формування особистості дитини, а з іншого, – про особливий спосіб засвоєння інформації. Досвід перекодування художнього тексту мовою коміксу не новий. Ще у 1993 року *Вій* і *Тарас Бульба* М. Гоголя вийшли у вигляді коміксів. Загалом, наприкінці ХХ ст. у цьому жанрі в Україні працювали К. Сулима, С. Позняк, І. Баранько, Ю. Логвин, К. Лавро, А. Василенко, В. Горбачов та ін.

У 2007 році у видавництві “Грані-Т” з'являється серія *Класні комікси* – це, власне, адаптовані тексти для дітей за мотивами творів відомих українських письменників, зокрема повістей *Кайдашева сім'я* І. Нечуя-Левицького, *Ніч проти Різдва* М. Гоголя, *Захар Беркут* І. Франка, *Конотопська відьма* Г. Квітки-Основ'яненка, п'єс *Мина Мазайло* М. Куліша, *Хазяїн* І. Карпенка-Карого, *Москаль-чарівник* І. Котляревського, які свого часу ввійшли в коло дитячого читання і нині вивчаються в школі в Україні.

Класні комікси не повинні сприяти викривленню розуміння класичної літератури, вони мають стати засобом зацікавлення школяра художнім текстом і викликати бажання прочитати оригінал. Обраний для аналізу твір є продуктом ХІХ ст. і відображає історико-соціальні реалії того часу. Своєю чергою *Класні комікси* – явище ХХІ ст., результат переструктурування тексту оригіналу. Тож для виявлення специфіки інтерсеміотичного перекладу класичних текстів мовою коміксу ми послуговуватимемося такими параметрами як збереження/зміна структури тексту оригіналу та відтворення форми/змісту оригіналу візуальними засобами.

Комікс – це особливий тип оповіді, в якому взаємодіють вербальні й невербальні коди. Як відомо, Ю. Лотман наголошував на постійному прагненні двох видів знаків – умовного та іконічного – обмінюватися функціями розповідання й називання [7, 293]. Нам видається, що умовний знак (слово), навіть трансформувшись у знак іконічний (малюнок), не втрачає своєї функції розповідання, можемо говорити про візуальний нарратив.

Так, у коміксі *Кайдашева сім'я* маємо епізод, коли Кайдашиха наказує Кайдашеві зайти до пана після церкви за грошима: “Та в шинок не заходь!” [4, 9]. У наступному кадрі читач бачить Омелька, який уночі повертається додому. Між цими двома кадрами пройшов чималий відрізок часу. Звернувшись до первинного тексту – повісти, надибуємо кілька сюжетних епізодів, які не ввійшли до коміксу. Хоч і не зображено, що Кайдаш був у шинку, читачеві це

зрозуміло, бо фраза Кайдашихи ніби зв'язує між собою два кадри, слугує підказкою до пояснення. Однак читачеві не відомо з ким бачився Кайдаш, про що говорив і т. д., якби автор і художник коміксу врахували всі сюжетні епізоди, то довелося б малювати до безкінечности, тому творці коміксу відбирають епізоди за їх сюжетною значимістю.

Інколи малюнок у коміксі замінює опис, натомість з'являються ремарки автора, які маркують місце, час подій тощо. Загалом жанр коміксу вимагає від читача активної творчої співпраці з автором. Ми не зовсім погоджуємося із твердженням Н. Халупської, що «основна дія в коміксі розгортається не в малюнках, а «між» ними, в той момент, коли читач подумки поєднує дві відокремлені картинки в єдину історію» [11, 55]. Дослідниця цією тезою переконує, що кадри коміксу статичні і є ніби низкою фотознімків неперервного процесу. Проте кожен «окремий кадр» не є фіксацією нерухомого епізоду і взагалі фіксацією одного безкінечно короткого епізоду (тоді найважливішим було б прочитання пропущеного тексту між цими епізодами).

На наше переконання, окремий кадр коміксу часто включає тривалу подію, є ніби невеличким розділом тексту. Подібне спостереження свого часу зробив Д. Ліхачьов, досліджуючи мініатюри середньовічних літописів [6, 94-95]. Але ця часова тяглість передана не лінійними знаками, а символічно. Використовувані в цьому жанрі іконічні знаки, окрім того, що потребують лінійного прочитання кадрів коміксу, особливі також тим, що лінійно треба прочитувати кожен із них.

Таким чином коміксовий текст, на відміну від літературного, в якому превалюють парадигматичні зв'язки, більшою мірою спонукає читача до додумування сюжету, а не зосередження на образах персонажів. Це «додумування» (інтерпретація малюнка) подій насамперед відбувається як творення сюжету в межах малюнка, а не відгадування подій, пропущених «між» кадрами.

Проте багато залежить від реципієнта, який читає комікс. Якщо він знайомий з оригіналом твору, то намагатиметься реконструювати «втрачені» (або навмисне випущені) події, тоді «між» кадрами відбуватиметься більше дій.

Фактично візуальне має те саме значення, що й вербальне. Однак не може передати всі смисли вповні, тому первинний текст втрачається, з'являються нові значення. Співтворцем літературного тексту стає рисувальник, який вносить власні смисли й сприйняття, бо саме він малює одяг, знаки, які передають емоційні стани та поведінку тощо, і певно, не такими, якими їх уявляв автор. Рисувальник разом із читачем, будучи співавтором твору, є також своєрідним посередником між автором і читачем. Він візуалізує звичайний наратив.

Тож, зважаючи на задані параметри щодо інтерсеміотичного перекладу клясичних текстів мовою коміксу, можемо говорити про реструктурування тексту оригіналу повісти *Кайдашева сім'я*. Творці коміксу замінили глави на дії, окрім того 7 дія коміксу об'єднує 7-9 глави тексту оригіналу. Перед читачем своєрідна «розкадровка» мультфільму. Всі герої повісти, окрім епізодич-

ного персонажа – священика (який з'являється наприкінці твору), присутні в коміксі. Щодо відтворення змісту оригіналу візуальними засобами, варто зазначити, що малюнок не завжди дає читачеві розуміння хронотопу. Так, якщо в тексті оригіналу читач із першого абзацу дізнається, де відбуватимуться події (село Семигори), то в коміксі опис замінений малюнком і короткою ремаркою автора; про локус читач дізнається з уст одного з персонажів – Лавріна.

Також можемо говорити про зміну точки зору й власне наративу. Для повісті *Кайдашева сім'я*, яка написана в ХІХ ст., характерна нарація від третьої особи. У коміксі читач є свідком подій. Якщо в літературному тексті присутня точка зору автора, то в тексті коміксу читач, залежно від особистого досвіду, формулює власну. Для означення хронотопу творці коміксу застосовують вербальні й невербальні коди (графічні зображення, репліки персонажів, авторські ремарки).

Варто наголосити, якщо в тексті оригіналу зустрічається невластива пряма мова, то в коміксі вона замінена на репліку персонажа, скажімо в І. Нечуя-Левицького зустрічаємо: «Ой гарна ж дівчина, як рай, мов червона рожа, повита барвінком!» – подумав Лаврін...» [9, 55]. Також репліками персонажів при інтерсеmiotичному перекладі стають різноманітні відступи, мова автора. Окрім того, у коміксі можливе редукування авторського пояснення й реплік персонажів тільки до реплік персонажів. Загалом лексика коміксу максимально адаптована до сприйняття дитиною-читачем.

Звісно, говорити про комікс-культуру в українській літературі зарано. *Класні комікси* стали цікавим явищем сучасної дитячої літератури й доповнили її жанрову палітру. Вони можуть бути не лише розважальним читанням, а й застосовуватися у сфері освіти (бажано в молодшій школі, хоча більшість із творів, за якими створена серія, вивчають у старших класах).

У коміксі – жанрі, який перебуває на помежах її літератури, малярства, кіна, – органічно взаємодіють вербальні й невербальні коди, які спрощують дитячу рецепцію класичного твору ХІХ ст. Окрім того, в процесі інтерсеmiotичного перекладу, як це видно із зіставлених творів, відбувається трансформація наративу. Комікс тяжіє до візуалізації тексту (історію “розповідає” малюнок), відтак візуального наративу, безпосереднім співтворцем якого стає рисувальник. Загалом коміксові властиві діалоги й оповідь у теперішньому часі – з мінімальними авторськими ремарками.

Подальша перспектива інтерсеmiotичних досліджень дитячої літератури бачиться в аналізі перекладу та адаптації художніх текстів не лише мовою коміксу, а й іншими – відеоадаптаціями, театральними постановками (наприклад, ляльковий театр) та в їх порівнянні.

Bibliography and Notes

1. Гнідець Уляна, *Передмова*, [в:] *Література. Діти. Час*, Київ 2011, Випуск 1, с. 7-9.

2. Карпухина Виктория, *Аксиологические стратегии интерсеmiotического перевода текстов художественной литературы в ситуации межкультурного*

турной коммуникации, [в:] *Известия Алтайского государственного университета*, Серия: Филология, 2011, Вып. 2-1 (70), с. 129-134.

3. Козлов Евгений, *Главный герой развлекательного нарратива (архетип и идентификационный потенциал)*, [в:] *Вопросы культурологи*, 2007, Вып. 12, с. 21-24.

4. Комикс за мотивами повісті Івана Нечуя-Левицького "Кайдашева сім'я", Київ 2007, 64 с.

5. Космацька Наталя, *Комикс як синкретичний текст: вихідні положення*, [в:] *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, Серія: Філологічні науки, Луцьк 2011, Випуск 5, Частина 2, с. 64-68.

6. Лихачев Д. С., "Повествовательное пространство" как выражение "повествовательного времени" в древнерусских миниатюрах, [в:]

Литература и живопись, Ленинград 1982, с. 93-111.

7. Лотман Юрий, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, [в:] *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, с. 293.

8. Мовчан Раїса, *Література для дітей та юнацтва в системі історії української літератури ХХ століття*, [в:] *Література. Діти. Час*, Київ 2011, Випуск 1, с. 12-17.

9. Нечуй-Левицький Іван, *Кайдашева сім'я*, Київ 1980, 237 с.

10. Столярова Любов, *Вербальные и невербальные компоненты коммуникации в текстах французских комиксов (на материале комиксов серии "Астерикс")*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, 10.02.05, Воронеж 2012, 23 с.

11. Халупська Наталія, *Структурно-змістова специфіка американських коміксів*, [у:] *Сучасний погляд на літературу*, 2009, Випуск 12, с. 48-58.



Mykola Dudnikov

“LOWBROW” HISTORICAL FICTION

Kryvyi Rih National University, Ukraine

Микола Дудніков

ІСТОРИЧНА БЕЛЕТРИСТИКА “НИЖНЬОГО” РЯДУ

Abstract: This research paper highlights subdivision of historical fiction into highbrow (classical) and lowbrow (belletristic). It is lowbrow historical fiction by V. Kryzhanovska-Rochester and E. Salias-de-Turnemir that the author of the article focuses his attention on. Being a follower of spiritualist tradition Kryzhanovska-Rochester considers history as fiction containing esoteric ideas while in E. Salias-de-Turnemir’s literary works the plot is related to people’s will for democratic changes in society. Both highbrow (classical) and lowbrow (belletristic) historical fiction is being researched in the context of their transformational dynamics and interdependence. Despite evident authority of classical authors the significance of belletristic works in the history of literature is indisputable.

Keywords: historical fiction, lowbrow (belletristic) historical literature, highbrow (classical) historical literature, transformational dynamics

Літературна критика, як правило, звертає увагу на вершинні здобутки мистців слова, а діяльність так званих другорядних авторів (белетристів) залишається на периферії літературного процесу. Белетристику розглянемо не тільки як “легку, жваву, розважальну, доступну, «формальну» розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на «наївного» реципієнта” [12, 80] або як різновид “масової літератури, в якій використовуються зорієнтовані на легке читання наративні форми, як детективний, пригодницький чи авантюрний роман, фентезі тощо”

[12, 80–81], а як весь книжний масив, що знаходиться за межею високого мистецтва (літератури “верхнього” ряду”). Але ж враховуватимемо, що ставлення до белетристичної літератури ніколи не було однозначним. Так, відомий англійський письменник і публіцист Г. К. Честертон (Gilbert Keith Chesterton) підкреслює вагомість подібної літератури: “Відмовляти людям у можливості захоплюватися розважальними серіями – все рівно, що відмовляти їм у праві говорити на побутові теми або мати дах над головою. Література та белетристика – речі зовсім різні. Література – лише розкіш, белетристика – необхідність” [20, 38].

На сьогодні чітких критеріїв у розмежуванні літератури на “верхній” та “нижній” ряд не вироблено, тому дискусії з цього питання не вщухають. В. Халізов у словосполученні “художня (або літературна) клясика” вбачає певну значущість та масштабність, зразковість: “Літературна клясика є сукупністю творів першого ряду. Це, так би мовити, верх вершу літератури. Вона, як правило, розпізнається лише ззовні, збоку, з іншої, наступної епохи. Клясична література (і в цьому її сутність) активно включена в міжепохальні (трансісторичні) діалогічні стосунки” [18, 123].

Художня клясика та белетристика мають певну трансформаційну динаміку. “Кожна епоха, – писав Михайл Бахтін, – по-своєму переакцентує твори найближчого минулого. Їх смисловий склад здатний «рости, добудовуватися далі»: на «новому тлі» клясичні твори розкривають все нові й нові смислові моменти” [2, 331–332].

Зауважимо, що література «другого ряду» може бути як розважальною, так і змістовною, серйозною. І. Гурвіч у своїй статті *Російська белетристика: еволюція, поетика, функції* (1990) наголошує: “Визначення «клясик другого ряду» перегукується, можливо, зі статтею С. П. Залигіна *Перші серед других* (1975), де під нього підводяться значні, але не головні для нас письменники – Грігорович, Гаршин, Апухтін. Їм, у принципі, віддається належне: вони відокремлені від «безумовних клясиків» і, однак, не позбавлені права на високий ранг” [8, 119]. Питання про те, хто гідний репутації клясика, як правило, вирішують не

сучасники письменників, а їхні нащадки.

Слабкою ланкою в дослідженнях теоретиків літератури щодо становлення і розвитку російського історичного роману є недооцінка ролі періоду початку ХХ століття в еволюції жанрових різновидів. Саме ці роки характеризуються наявністю прози про минуле як у нижньому (В. Крижановська-Рочестер, Є. Саліяс-де-Турнемір та ін.) рядах літературної вертикалі, так і верхньому – (Д. Мережковський, В. Брюсов та ін.).

На початку ХХ століття зростає кількість історико-авантюрних романів (імена авторів подаються з урахуванням хронології виходу романів): М. Гейнце (1852 – 1913) *Єрмак Тимофійович* (1900); А. Зарін (1862 – 1929) *Кривавий бенкет* (1901); В. Крижановська-Рочестер (1857 – 1924) *На рубежі* (1901); В. Светлов (В. Івченко) (1860 – 1934) *Рабиня пороку* (1902); Є. Саліяс-де-Турнемір (1841 – 1908) *Військові мужики* (1903), М. Волконський (1860 – 1917) *Гамлет XVIII століття* (1903), Л. Жданов (Гельман) (1864–1951) *Цар Іоан Грізний* (1904); М. Енгельгардт (1867–1942) *Закривавлений трон. Із епохи Павла I* (1907); М. Кузьмін (1872–1936) *Пригоди Еме Лебьофа* (1907); Є. Маурін (? –1924) *Шах королеві* (1914), *Пастушка королівського двору* (1914); Ол. Алтаєв (М. Ямщікова) (1872–1959) *Грім на Москві* (1914) та ін.

Російські письменники, що працювали над романами такого жанрового різновиду, прагнули переконати читачів у правдивості зображеного, насичуючи зміст посиланнями на певні наукові праці або докумен-

ти різного рівня, що призводило до розмивання межі між науковим та художнім стилями. Літературний процес на початку ХХ століття перебігав у рідкісній інтенсивності пошуку подальших шляхів свого розвитку й відзначався різноманітністю естетичних напрямів. Цьому інтенсивному художньому процесу надав високу оцінку російський критик і літературознавець, князь Д. Святополк-Мірський (1890–1939): “Вісімдесяти та дев’яності роки були плідними для російської белетристики. Вона була не дуже високої якості, і навіть у той час ніхто не думав, що відбувається велике літературне відродження” [16, 523]. Необхідність белетристики також обґрунтовувалася здатністю “живити й підтримувати такі розуми, які без неї були б приречені на бездіяльність та лінощі” [1, 271].

Белетристика цього періоду має “фіктивний” історичний ракурс, тому що до історії приєднуються “такі атрибути ідеології авангардистського мистецтва ХХ ст., як пріоритет вимислу над фактом, спокуса таємницями старожитностей, потреба в містифікаціях, переміщення ідеалу у позамежеву сферу...” [15, 373]. Саме з цих причин окреме місце в російській історичній белетристиці першої половини ХХ століття належить Вірі Крижановській (Рочестер) (1857–1924) – спадкоємиці традицій спіритів. Письменниця стверджувала, що романи їй були надиктовані духом англійського поета епохи Реставрації Джона Вілмота (англ. John Wilmot, 1647–1680), графа Рочестера, який вірив у посмертне існування душі на землі (звідси її псевдонім, який вона ставила на творах поруч із власним прізвищем). В. Крижанов-

ська репрезентує історію як вимисел, “що приховує давню езотеричну істину” [17]. Свої твори письменниця спочатку писала французькою мовою, а потім перекладала російською. Історичні, жіночі, фантастичні, окультні романи були насичені містикою [19].

Письменниця ретельно вибудувала деталі побуту конкретного історичного часу. Так, В. Крижановська-Рочестер описала процес поховання та гробницю єгипетської цариці Хатасу (Хатшепсут, часи правління – 1479–1458 або 1504–1482 до Р. Х.). Знайдені у 1979 році фрагменти давнього позолоченого саркофага цариці (більш ніж через півстоліття після смерті письменниці) підтвердили точне зображення цього артефакту в романі В. Крижановської-Рочестер *Цариця Хатасу* (1894).

Великий попит її твори мали у Франції. За точний опис побуту давніх єгиптян у історичному романі *Залізний канцлер Давнього Єгипту* (1899) Французька Академія нагородила її почесним титулом *l'Officier de l'Academie Francaise* (співробітник Французької Академії) та вручила орден *Пальма Академії* (1900). А Російська імператорська Академія наук надіслала авторові роману *Світлі Чехії* (1904) почесний відгук за достовірний опис життя й побуту чехів часів Яна Гуса. Пізніше романи Віри Крижановської-Рочестер видавалися російською мовою й були схвально прийняті читачами Росії. Після жовтневого перевороту в советські часи книги цієї письменниці заборонили як такі, що мають “нематеріалістичний” та “міщанський” зміст. У 1920-х – 1930-х роках частина творів В. Крижановської-Рочес-

тер були видані російською мовою в Ризі, Берліні, а також у Нью-Йорку та Шанхаї, а згодом – польською, чеською, німецькою, французькою, еспанською, португальською та англійською мовами.

Більш цілісним щодо художнього виконання та пізнавальних функцій є роман Віри Крижановської-Рочестер *Фараон Мернефта* (1907), у якому змальовано Давній Єгипет. Письменниця описує біблійну історію часів пророка Мойсея (Мезу), зокрема виходу євреїв із Єгипту, що розповідається безпосередніми учасниками подій – матір'ю Мойсея, його другом Пінехасом і охоронцем фараона Мернепти. Письменниця домислює відомий біблійний сюжет подробицями та яскравими деталями з життя Давнього Єгипту: це й трагічна любов сестри фараона Рамзеса II прекрасної Термутіс і єврейського юнака Ітамара (коли царівну Термутіс насильно видають заміж, а юнака вбивають, щоб приховати цей неприпустимий у кастовому пляні зв'язок). Віра Крижановська-Рочестер подає трансформований сюжет, який значно відрізняється від тексту Біблії, вона додумує історію життя доньки фараона (в романі – сестра Рамзеса II), стверджуючи, що Мезу (Мойсей) є сином Термутус та вбитого Ітамара. Ніхто ще не знав, що народилась саме та людина, якій належить втілити у життя пророцтво старого геліопольського жерця: “Невдовзі від батька-юдея народиться дитина чоловічої статі, яка, досягнувши зрілості, стане причиною лиха для всієї країни: з його вини опоганиться священний Ніл, країна буде зруйнована й усіється трупами, всі першонароджені

загинуть...” [11]. Своє бачення здійснення цього пророцтва буде викладене на сторінках роману *Фараон Мернефта* з авторськими художньо-історичними трансформаціями. Незважаючи на те, що йдеться про художній твір, окремі його епізоди сприймаються з певною мірою недовіри, оскільки детермінантний стрижень сюжету не підкріплений логікою тих традицій та законів, що могли б спровокувати ту чи іншу ситуацію, зображену в романі. В. Крижановська-Рочестер використовує у творі епізоди, в яких ідеться про містичні події. А роман цієї ж письменниці *Бенедиктинське абатство* взагалі має окультну основу. І хоча автор твору пише, що “розповідь стосується початку XII ст.” [10], ця преамбула не виправдана з точки зору розкриття історичної епохи в контексті національного колориту, психології суспільства, зображення важливих історичних подій тощо. Майже увесь сюжет ґрунтується на вузьких приватних інтригах, заплутаних родинних таємницях. Так, рицар Теобальд відкриває таємницю свого імені: “Я Бруно, граф фон Рабенав, законний володар титулу й володінь, пов'язаних із цим ім'ям; але я помер в очах вищого світу, і дорогий мармуровий пам'ятник вказує місце мого упокоєння” [10]. Далі текст розрахований на шанувальників демонічних сцен: в сюжеті роману з'являється алхімік Кальмор, який дає різні поради щодо магічних дій. Наприклад, він пропонує дружині Теобальда Розі наступний кабалістичний засіб, який міг би з'єднати чоловіка і жінку не тільки на землі, але й на небі – “дати жінці й чоловікові випити кров власної дитини”

[10]. Ці поради виконує Теобальд для того, щоб зберегти красу та вічну молодість: "...Я пив кров новонароджених дітей і приймав ванни з людської крові" [10], його не бентежили навіть передсмертна агонія дітей. Або за те, що дружина зрадила його з одним із зброєносців, Теобальд налив у ванну води й зварив бідолаху живцем. Прагнення здивувати, заінтригувати, навіть шокувати реципієнта, на жаль, затьмарює пізнавальну функцію твору, в якому від правдивої історії як такої майже нічого не залишається.

З 1890 по 1917 роки двічі видається повне зібрання творів Є. Саліяса-де-Турнеміра (1841 – 1908): перше (1890-ті рр.) – у 33-х томах (за життя); друге, яке повинно було стати повним, – з 1901 року (до 1917 року встигли вийти 20 томів). Приголомшливий успіх мав його історичний роман *Пугачовці* (1874), при написанні якого автор використовував архівні матеріали, відвідував історичні місця активної діяльності Є. Пугачова. Петербурзький белетрист і літературний критик О. Ізмайлов назвав його "Останнім літератором, на якому покоїлося благословення Герцена й Огарьова" [9, 417]. Наприклад, поет, публіцист, революціонер Н. Огарьов вважав, що тільки "власна праця дає право насолоджуватися життям" [13, 9], а письменник, публіцист, революціонер і філософ А. Герцен попереджав: "Ще одне століття такого деспотизму як зараз, і всі хороші якості російського народу зникнуть" [6, 11]. Враховуючи такі висловлювання в контексті статті О. Ізмайлова, можемо припустити, що демократичні принципи розвитку суспільства були для Є. Саліяса-

де-Турнеміра пріоритетними у його творчості.

Читачі визнали талант Є. Саліяса-де-Турнеміра саме як історичного белетриста, його порівнювали з А. Дюма-батьком.

В советські часи твори Є. Саліяса-де-Турнеміра не видавалися, оскільки головними їх персонажами були сановники, царі, цариці, дворяни та кріпаки ("вірні слуги", раби своїх панів), що не задовольняло панівну тоді марксистсько-ленінську ідеологію. І лише на початку 1990-х років почали друкуватися твори цього письменника. Чомусь советська критика не розгледіла в його творах революційного заряду, спрямованого на виправлення "свинцевої гидоти російського життя" (М. Горькій). Наприклад, у романі Є. Саліяса-де-Турнеміра *Військові мужики* (1903) задекларовано авторський протест проти імперського свавілля, проілюстрованого в сценах жорстокої розправи з повстанцями після придушення бунту у військових поселеннях, що складали певну систему організації військ у Росії в 1810 – 1857 роках (ця організація передбачала поєднання військової служби з працею, переважно, – сільськогосподарською). Яскраво вираженим у творі є протестний патос, спрямований проти російського самодержавства. В останній рік життя Є. Саліяса-де-Турнеміра вийшов його роман про часи біронівщини *Названець*¹. Письменник намагається передати важку суспільну атмосферу того часу, втілюючи свій задум у пригодницьку фабулу. Підпоручик Ізмайлівського полку Іван Коптев вирішив "погна-

¹ *Названець* – людина, яка назвалася чужим ім'ям.

тися за фортуною". Він, за розпорядженням генерала Ушакова (начальника Таємної канцелярії), мав арештовувати обмовлених людей та доставляти їх у Петербург. Найчастіше це були жертви страшного новоявленого звичаю, що мав у тодішній Московії сумнозвісну назву "Слово і діло". Кар'єра Коптева похитнулася, коли він не встежив за дворянином Петром Львовим, якого разом з батьком, Павлом Костянтиновичем конвоювали до Петербургу на допит у надуманій справі. З цього моменту сюжет роману *Названець* набуває динамічності й має декілька відгалужень: поява загадкового Генріха Зіммера, любовна інтрига, активізація роботи представників Таємної канцелярії тощо. Надалі читач зрозуміє, що Генріх Зіммер – це і є втікач Петро Львов. Його доля, як головного персонажа, складається досить вдало (що характерно для історичної белетристики тих часів): псевдо-Зіммер отримує престижну посаду, з ним спілкуються впливові люди, врешті-решт він одружується в той час, коли на престол зійшла Єлизавета Петрівна (яка, за сюжетом, буде присутньою на його весіллі). Роман розрахований на реципієнтів, які зацікавляться історією саме в такій художній інтерпретації, здатній сформулювати власне уявлення про ту історичну епоху.

На думку літературознавця та мемуариста А. Бороздіна, "романи графа Саліяса, приваблюючи масу читачів своїм викладом усіляких пригод, непомітно внесли в обіг нашої освіченої публіки щедрі кількості історичного матеріалу, якому інакше довелось би залишатися в різних вчених виданнях, що є недо-

ступними для простих смертних: не можна, нарешті, заперечувати певною мірою й облагороджуючий вплив цих романів, з-поміж яких деякі відзначаються неабиякою художньою цінністю" [4, 614].

Творчість Є. Саліяса-де-Турнеміра була вагомим не тільки завдяки своєму пізнавальному та просвітницькому характеру, автор розширював художній діяпазон художньої літератури, відтворював повнокровні літературні образи. Його улюблений жанр мав дидактичний характер і був спрямований на виховання патріотичних почуттів, але, як зауважив відомий бібліограф Н. Рубакін, "історичний роман, як правило, є синонімом патріотичного роману, до того ж патріотичного в перекрученому й вузькому сенсі цього слова" [14, 203]. А критик К. Головін вбачав заслугу Є. Саліяса-де-Турнеміра саме в тому, що історичний роман отримав шалений читацький попит, і цей письменник стоїть на першому місці "серед цього вражаючого розмаїття історичних романів" [7, 386]. У статті літературного критика А. Введенського *Граф Є. А. Саліяс* (1890) дається висока оцінка саліясівським творам, "багато з яких зробили б честь будь-якій літературі" [5, 399].

Перспектива подальшого дослідження російської історичної белетристики початку ХХ століття полягає в тому, що вона почала розвиватися паралельно з іншими різновидами історичного роману, зокрема, символістсько-філософськими, яскравими представниками яких є В. Брюсов та Д. Мережковський. Це є підставою для проведення різноаспектних порівняльних характеристик художніх творів «низького» та «високого» ряду.

Bibliography and Notes

1. Анненков Павел, *Литературные воспоминания*, Москва: Художественная литература 1983, 694 с.
2. Бахтин Михаил, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, 341 с.
3. Белинский В., *Полное собрание сочинений*: В 10-ти томах, Том 8, Москва 1955, 728 с.
4. Бороздинъ Александръ, *Полемика*, "Исторический вестникъ" 1899, Томъ LXXV, с. 614.
5. Введенский Александръ, *Графъ Е. А. Салиасъ*, "Исторический вестникъ" 1890, № 8, с. 399.
6. Герцен Александр, *Эстетика, критика, проблемы культуры*, Москва: Искусство 1987, 603 с.
7. Головинъ Константинъ, *Русский романъ и русское общество*, Санктъ-Петербургъ 1914, с. 386.
8. Гурвич Исаак, *Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции*, "Вопросы литературы" 1990, № 5, с. 113–142.
9. Измайловъ Александръ, *Литературный олимпъ. Лев Толстой, Чеховъ, Андреевъ, Купринъ, Горький, Сологубъ, Ясинский, Брюсовъ, Салиасъ, Соловьевъ*, Москва 1911.
10. Крыжановская-Рочестер Вера, *Бенедиктинское аббатство*, Web. 25.01.2014. <http://az.lib.ru/k/kryzhanovskaja_w_i/text_1908_benediktinskoe_abbatstvo.shtm>.
11. Крыжановская-Рочестер Вера, *Фараон Менефта*, Web. 11.04.2013. <<http://www.litmir.net/br/?b=174104>>.
12. *Літературознавчий словник-довідник*, / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 1997, 752 с.
13. Огарев Николай, *Избранные социально-политические и философские произведения*, Москва 1952.
14. Рубакинъ Николай, *Исторические романы и преподавание истории*, "Русская школа" 1901, № 1, с. 203.
15. Салмина Ирина, Юрий Кузнецов, *Философско-религиозное и литературно-художественное направление в философии русского космизма конца XIX-начала XX ст.*, "Вестник Московского ГТУ" 2010, № 2, Том 13, с. 370–377.
16. Святополк-Мирский Дмитрий, *История русской литературы с древнейших времен по 1925 год*, Новосибирск 2007, 872 с.
17. Сорочан Александр, *Формы презентации истории в русской прозе XIX века: автореферат диссертации ... доктора филологических наук*, 10.01.02. «Русская литература», Тверь 2008, 24 с.
18. Хализев Валентин, *Теория литературы*, Москва: Высшая школа 1999, 398 с.
19. Халымбаджа Игорь, *Забывтая писательница: (В. И. Крыжановская)*, [в:] Крыжановская-Рочестер Вера, *Маги: Мистические романы*, Екатеринбург 1993, с. 457–460.
20. Честертон Г. К., *Писатель в газете*, Москва 1984, 384 с.

Volodymyr Mukan

**COMPOSITION AND CONTENT PECULIARITIES
OF POETICS OF ABSURD IN DRAMA**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Володимир Мукан

**КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ЗМІСТОВІ ОСОБЛИВОСТІ
ПОЕТИКИ АБСУРДУ В ДРАМАТУРГІЇ**

Abstract: The article is devoted to examination of peculiarities of complex and unusual phenomenon of the twentieth century literature called "theater of the absurd". The author determined composition and content features of the poetics of absurd in drama. The attention is focused on both major and minor features of absurd. There are shown examples of using of "theater of the absurd" formants in the plays of famous European and American playwrights. In particular, there is done analysis of some components of poetics of absurd in the works of E. Yonesko, S. Bekket, Zh. Zhene, S. Mrozhek and others. In the article there are examined the main components of absurd poetics – paradox and grotesque. There is paid attention on philosophical issue of works of absurdysts.

Keywords: E. Yonesko, S. Bekket, Zh. Zhene, S. Mrozhek, poetics of absurd, theatre of the absurd

“Театр абсурду” – вже доволі не нове явище в науково-критичному дискурсі драматургії, але його межі, набір композиційних і змістових рис і досі чітко не сформульовані.

Першим до дослідження особливостей поетики абсурду вдався англійський науковець М. Еслін. 1961-го року вийшла його праця *Театр абсурду*, у якій він аналізує поетику абсурду й творчість європейських драматургів-абсурдистів. Згодом до вивчення цього лейтмотиву долучилися: О. Буреніна, Є. Васільєв, В. Мартинюк, Дж. Стайн, О. Чорнорицька та інші науковці. У їхніх працях є цікаві вектори дослідження витоків термі-

ну “театр абсурду”, деяких рис цього лейтмотиву, однак чітко не виокремлено композиційних рис. Бракує комплексного аналізу змістового начала цього поетики абсурду.

Ми ставимо собі за мету чітко виокремити композиційні та змістові риси “драми абсурду”. Для цього необхідно звернутися до науково-критичного дискурсу та, безпосередньо, до самих п’єс, написаних у річищі поетики абсурду.

Розгляд рис лейтмотиву «театр абсурду» здійснюватимемо на двох рівнях – композиційному та змістовому. Особливості композиції твору виявляються формально, завдяки

філологічному аналізу їх можна помітити з перших дій драми. Змістові концепти потребують більш детального розгляду, вони часто завуальовані у підтексті за допомогою архетипів, символів, алегорій і мотивів.

Почнемо аналіз особливостей поетики абсурду із сюжету в контексті розгляду композиційного рівня. Зазвичай у п'єсах, написаних у полі досліджуваного лаятмотиву, подієвість мінімальна, на сцені панує статика. Поштовхом до розвитку сюжету стає не певна дія, а репліка у прямій мові дійової особи. Сюжет є не основним стрижнем, тому він часто підлягає деструкції. Головне – це передача потоку інтенцій, пов'язаних із проблемою чи конфліктом драми.

Дії у творах абсурдистів умовні, вони лише інколи слугують елементом, який генерує розгортання конфлікту. Дії швидше є формантом репрезентації різних рівнів іманентного для «театру абсурду» безглуздя, ніж засобом для розгортання сюжету. Знівельовану або мінімальну подієвість можна прослідкувати на прикладі твору Е. Йонеска *Голомоза співачка*, у якому замість звичної динаміки на сцені – статика. Весь сюжет п'єси зводиться до беззмістовних діалогів дійових осіб. Спочатку між собою розмовляє подружжя Смітів. Потім до них приходять Мартіні й також долучаються до розмови.

Місце і час у абсурдистських творах не визначені та мінливі. Навіть найпростіші причинові зв'язки руйнуються. Наприклад, у п'єсі С. Беккета *Чекаючи на Годо* часові межі зовсім не окреслені. Щодо місця подій, то відомо тільки, що сюжет розвивається на сільській дорозі неподалік дерева. У п'єсі Ж. Жене *Служниці*

також чітко не вказано місця та часу подій. Зрозуміло лише, що події відбуваються у будинку Мадам.

Найбільш конкретне місце дії вказують лише американські драматурги-абсурдисти. Так, Е. Олбі у п'єсах згадує населений пункт, де відбуваються дії, і навіть перехресття реальних вулиць, на яких зустрічаються головні герої. Таку кардинальну різницю у підході до місця дії можна пояснити абсолютно інакшим розумінням джерела проблем людства. На думку європейських абсурдистів, людина не має достатньо сил, аби перебороти проблеми. Проблеми – це частина природи людини. Вони доволі аморфні, їх неможливо чітко окреслити. Американці бачать проблеми конкретніше, виявляючи їхнє джерело – населення села, міста чи країни.

Зазвичай у абсурдистських творах місце початку сюжету є й місцем його закінчення, бо всі події проходять в межах одного локусу. У *Голомозій співачці* Е. Йонеска сюжет розвивається лише у будинку Смітів, у драмі *Чекаючи на Годо* С. Беккета – на дорозі неподалік дерева, у *Служницях* Ж. Жене – у домі Мадам, у *Каролі* С. Мрожека – у кабінеті Окуліста, у п'єсі *Що трапилося в зоопарку?* Е. Олбі – на лаві у місті. Винятком є хіба що п'єса Ф. Дюрренматта *Візит старої дами*. У ній події переміщуються із вокзалу до будинку Іла, потім до його магазину й у інші місця. Але все відбувається лише в межах одного міста.

Засоби, якими послуговуються драматурги-абсурдисти, належні до «театру абсурду», для передачі певних проблем, явищ і їх характеристик, у дечому схожі на засоби фран-

цузьких письменників доби Відродження. Умовно їх можна поділити на основні та другорядні. Основними є парадокс і гротеск. Другорядними – казуси, буфонади, калямбури, беззмістовні діалоги та інші. Поетика «театру абсурду» передбачає поєднання комічного та трагічного, залучення до творів різних видів мистецтва: хору, цирку, мюзик-голу. Також абсурдисти використовують символи та мотиви, які виконують підсилювальну роль у відтворенні трагізму або слугують інструментом для розуміння ідеї, закладеної автором.

Зупинимося спершу на основних засобах поетики абсурду – парадоксі та гротескові. Парадокс (грецьке *paradosiocho* – несподіваний, дивний) – міркування, що містить формальну суперечність, а під час його доведення можна одночасно підтвердити істинність та хибність судження [4, 181].

Парадокс виступає рушієм сюжету в п'єсах, написаних у річищі поетики абсурду. Яскравим прикладом використання парадоксів може слугувати творчість С. Беккета й Е. Олбі. У п'єсі *Чекаючи на Годо* європейського драматурга дійові особи нещасні та принижені долею, але вірять у покращення свого становища, яке суперечить здоровому глуздові. Адже для будь-яких змін потрібне підґрунтя. У п'єсі *Що трапилося в зоопарку?* Е. Олбі парадоксом є добровільне проведення часу Пітером із людиною, яку він ненавидить. Якби автор не вдався до використання парадоксу й керувався реальною ситуацією, то п'єса б не відбулася. Один із героїв після першої репліки перехожого пішов би далі й не було б довго-

го діалогу та, як наслідок, суперечки й бійки.

Гротеск – «це один із видів художньої типізації в літературі й мистецтві, який ґрунтується на фантастично-карикатурному зміщенні реальних життєвих співвідношень і контрастах, різкій деформації зовнішньої правдоподібності речей і явищ, несподіваному поєднанні комічного й трагічного, сарказму й гумору». [5, 149] Ключову роль у передачі гротескного відіграють трагічне та комічне начало. Часто гротескову ситуацію чи образ у драмі абсурдистів супроводжують фарс, буфонади та казуси. Гротеск зазвичай виступає підсилювальним засобом до парадоксу. Він, наприклад, яскраво виявлений у п'єсі *Кароль* польського драматурга С. Мрожека. У ній наявні не лише гротескові ситуації у кабінеті лікаря, а ще й гротескний образ одного з головних дійових осіб – Дідуся. Він кумедний, його особливості вдачі гіперболізовані, поведінка нагадує клоунаду.

Щодо другорядних засобів поетики абсурду, то варто зупинитися на особливостях мови. Переважній більшості абсурдистських творів притаманні безцільна балаканина, зумисне вживання мовних штампів і кліше. Мова цих творів характеризується змішанням лексичних пластів, мовними повторами, грою слів. Неінформативні, часто безглузді репліки, йдуть на зміну діялогам, тобто герої творів не мають повноцінного спілкування, вони не розуміють та не чують одне одного: *Поццо*: Чекали? Ви на нього чекали? *Владімір*: Як вам сказати... *Поццо*: Тут? На моїх землях? *Владімір*: Ми не хотіли нічого лихого... *Естпарон*: Ми хотіли як

краще. Поццо: Ходити скрізь вільно. *Владімір*: Ми саме так і думали. *Поццо*: Неподобство, ганьба, але факт!» [1].

Неповнота слова у світі абсурду зіштовхується з його структурною «перевантаженістю змістами», які практично не чутні ні мовцеві, ні співрозмовникові, ні глядачеві. Цим засобом драматурги виражали проблему людської акомунікабельності. Діялоги у абсурдистських творах перетворюються на суцільне вживання мовних кліше і штампів: *«Естрагон*: І що він на це відповів? *Владімір*: Сказав, що подивиться. *Естрагон*: Що він нічого не обіцяє. *Владімір*: Що треба подумати. *Естрагон*: На свіжу голову. *Владімір*: З родичами порадитися. *Естрагон*: З друзями. *Владімір*: Зі співробітниками. *Естрагон*: Із кореспондентами. *Владімір*: Звірити дані. *Естрагон*: Кошториси перевірити» [1].

У розглянутих п'єсах цілком беззмістовні діялоги лише у творчості Е. Йонеска. Інші драматурги доволі дозовано застосовують цей прийом, здебільшого обмежуються грою слів і понять, повторами, мовними кліше та штампамі. Наприклад, С. Мрожек не використовував такої мовної деструкції, як Е. Йонеско, проте він досяг ефекту взаємного нерозуміння героями завдяки систематичній підміні понять одним зі співрозмовників і мовній грі: *«Окуліст*: Ваш Дідусь теж його не знає? *Онук*: Без окулярів?! Ви смієтеся! *Окуліст*: Як же ви хочете впізнати того, кого не знаєте? *Онук*: Але ж ми не можемо його знати до того, як його не впізнаємо. Це ж зрозуміло». [5].

Символи й архетипи також займають чільне місце у системі друго-

рядних засобів драматургії абсурду. Ними драматурги послуговуються, щоб донести власні ідеї до реципієнта або підсилити трагізм ситуації чи підкреслити особливості сюжету п'єси. Зазвичай символи у драмах абсурду доволі прозорі. Наприклад, у п'єсі *Кароль* символом ясного бачення і здорового глузду є окуляри лікаря. Як тільки він їх втрачає, він перестає бачити у людях своїх пацієнтів і стає співучасником їхнього вбивства. У п'єсі *Чекаючи на Годо* постать Годо, який на сцені впродовж твору так і не з'явився, є також символічною. Годо уособлює надію людини.

Решта другорядних засобів підсилюють функцію гротесків і парадоксів. Вони допомагають створювати настроєвість і видовищність. Наприклад, показовим виявом фарсу є сцена у п'єсі Ф. Дюрренматта *Візит старої дами*, коли головна героїня Клер приїхала у своє рідне містечко із леопардом, труною та колишніми суддями. Ситуація, в якій перебуває Клер, нагадує театралізоване барокове дійство з участю блазнів. Такий прийом створює відповідний антураж й виявляє задум Клер.

Дійові особи в абсурдистських творах нагадують маріонеток. Вони є образами-схемами, виразниками певної ідеї. Персонажі навіть не завжди мають імена. Наприклад, у п'єсі *Кароль* польського мистця С. Мрожека жоден із дійових осіб не мав імени, як і у творі *Голомоза співачка* драматурга Е. Йонеска. Особистості героїв у драмах знівельовані, позбавлені індивідуальності, схожі на механізми. Часто персонажі п'єс не відрізняються одне від одного, оскільки живуть у світі абсурду та не в змозі жодним чином протистояти йому. Кількість

дійових осіб у абсурдистських творах зазвичай мінімальна. Для вираження ідеї п'єси та актуалізації проблематики цілком достатньо 2 – 4 персонажів. Італійський драматург-абсурдист Л. Піранделльо у сюжет власних драм вводить театральних акторів-блазнів, які стають уособленням окремих ідей.

У п'єсах драматургів-абсурдистів немає позитивних героїв. Їхні персонажі морально скалічені, не мають людської гідності, затуркані. При цьому автори не виявляють до героїв ні співчуття, ні зневаги. Також не пояснюють причин деградації цих людей.

Перейдемо до виокремлення змістових рис поетики абсурду. Спершу розглянемо ті, які абсурдисти запозичили в екзистенціалістів. «Із часу виникнення «театру абсурду» сама його назва носила подвійний зміст: з одного боку, вона виражала творчий прийом драматургів – доведення до абсурду окремих рис і положень, позбавлення їх будь-якого логічного зв'язку та змісту, а з іншого – ясно визначала світосприйняття авторів, їх розуміння і втілення у своїх творах дійсності як світу, що існує без логіки, – світу абсурду» [2, 5]. Варто також погодитися й із тим, що «театр абсурду прагне виразити безглуздість життя і неможливість раціонального підходу до цього відкритою відмовою від раціональних схем дискурсивних ідей» [3, 25].

Абсурдисти схвильовані розвитком тоталітаризму. Він становить, на їхнє переконання, одну з головних проблем сучасності. Тоталітаризм, у розумінні абсурдистів, – це тиск на свідомість. Автори творів, написаних у річищі поетики абсур-

ду, не оминають і філософських проблем: опору злу, сенсу життя, здатності особистості зберегти власну людяність.

Одночасно ж «театр абсурду висловлює страх і відчай, що виникають із усвідомлення того, що людина оточена непроникною темрявою і ніколи не зможе зрозуміти свою справжню природу та цілі, й ніхто не запропонує їй готових рецептів» [3, 436]. Цікаво, що найважливіші проблеми, які порушують абсурдисти, постають у творах шляхом ставлення проблем і запитань: «Кожна п'єса є відповіддю на питання: «Що відчуває особистість, яка протистоїть ситуації? За яких умов людина без остраху дивиться на світ? Що означає бути самим собою?»» [3, 415]. Прийом застосування таких питань ілюструє високий мистецький рівень цього лаятмотиву, адже дозволяє впливати на реципієнта, примушувати його мислити, а отже, глибоко осягати певну проблему, шукаючи при цьому способів її вирішення. Винятком в останньому підході є хіба що американські абсурдисти, вони завдяки сюжету також моделюють відповідь на ту чи іншу проблему, часто певною ситуацією відповідають на поставлене запитання. Також для донесення до реципієнта ідеї та проблеми драматурги використовують символи.

Для ілюстрації хиб суспільства чи абсурдності світу абсурдисти вдаються до нереального. Фантастика майже завжди тісно переплетена з реальністю. Так, у йонесківській п'єсі *Носороги* спочатку у місті з'являються ці тварини, а потім і люди починають перетворюватися на носорогів.

Герой абсурдистського твору зазвичай співвіднесений із образом зайвої людини. Він самотній: моральна висота особистості в «театрі абсурду», як і в екзистенціалізмі, вимірюється глобальністю ситуацій, у якій йому потрібно зробити вибір. Абсурдисти протиставляли своїх героїв суспільству. Герої їх п'єс здебільшого є уособленням різних прошарків суспільства.

Якщо говорити про образ людини у контексті «театру абсурду», їй притаманна «ізолюваність від зовнішнього світу, індивідуалізм і замкнутість, неможливість спілкування з іншими, беззмістовність активних дій, непереможність зла, недосяжність поставленої мети» [2, 5].

Щодо жанрових особливостей творів, то у «театрі абсурду» їх у «чистому вигляді» не існувало. Це завжди була еkleктика: «псевдодрама» і «комічна мелодрама», «трагіфарс» і «трагікомедія».

Отже, ми спробували виокремити основні риси поетики абсурду як на композиційному, так і на змістовому рівні. Можна твердити, що особливістю сюжетів абсурдистських п'єс є простота, у їхній основі діє декілька персонажів. Така кількість дійових осіб повністю дозволяє розкрити тему та проблему твору, поставити філософське питання. Причому персонажі зазвичай нагадують маріонеток, вони навіть не завжди мають імена. Моделювання сюжетів абсурдисти здійснюють завдяки

двом основним складовим – за допомогою гротеску та парадоксу. Парадокс виступає рушієм до розвитку сюжету. Дії у п'єсах загалом статичні, рівень подієвості низький. Як альтернативу до стрімкого розвитку сюжету драматурги подають діалоги.

Також ми спробували зробити компаративістичне співставити і виявити різницю у застосуванні поетики абсурду в різних країнах. Якщо західноєвропейські абсурдисти часто використовують беззмістовні діалоги, гру слів, то східноєвропейські – значно рідше. Проте останні намагалися компенсувати це грою слів і підміною понять на змістовому рівні, що також дає змогу передати абсурдність людського буття.

Bibliography and Notes

1. Беккет Самюель, *Чекаючи на Годо*, Web. 21.11.2013. <<http://1576.ua/books/4876>>.
2. *Театр «абсурду» як один із модерністських напрямків у драматургії II половини XX століття* / Ред. Г. Давиленко, Глухів 2005, 54 с.
3. Эслин Мартин, *Театр абсурда*, Санкт-Петербург 2010, 528 с.
4. *Літературознавча енциклопедія* / Автор-укладач Юрій Ковалів: У двох томах, Том 2, Київ: Академія 2007, 624 с.
5. Мрожек Славомир Кароль, *Твори*, Web. 13.10.2013. <<http://tululu.org/b67021/>>.
6. *Новий тлумачний словник сучасної української мови*, Київ 2006, 768 с.

Tetiana Monolatii

**BIBLICAL GLOCKALISM AS THE INTERTEXTUAL FEATURES
OF JOSEPH ROTH'S FICTION**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Тетяна Монолатій

**БІБЛІЙНИЙ ГЛОКАЛІЗМ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ
ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА**

Abstract: This paper investigates the intertextual features in works of classic of the Austrian literature Joseph Roth. It explains the place of the Bible and biblical motifs in his prose. It is alleged that along with biblical themes J. Roth extensively used mythological and biblical (Old and New Testament) characters (Job, Joseph, Leviathan, Antichrist), characters, situations, psychological states, as well as allusions to biblical texts and citations (Books of Genesis, Job, Isaiah, Psalms, Revelation). It is stated that the novel *The Job* by its existence confirms the theory of biblical glockalism. Structure of novel contains allusions that refer to the biblical *Book of Job* and *The Legend of Joseph*. Eschatological perspective of the novel *The Job* logically and aesthetically continuing series of journalistic works J. Roth's *Antichrist*, which is characterized by an appeal to biblical symbolism and the use of religious rhetoric in the fight against Nazism. It is noted that with this parabola author portrays the image of Nazi Germany.

It's established that intertextual guides in the works of J. Roth got a special artistic blend of sacred and profane in idiostyle art space. Intertextual approach in this case makes it possible to create author's view of the world, and show the uniqueness of Jewish culture, mentality, Jewish religious and mythological dominant.

Keywords: intertext, narrative, paradigm, biblical glockalism, Joseph Roth

Упродовж багатьох століть Книга книг – Святе Письмо – була не тільки джерелом натхнення для поетів, письменників і мистців різних народів, а й «позичала» їм конкретні образи, мотиви, сюжети, які набули якості «вічних» і загальнолюдських. Саме тому біблійний глокалізм (термін Ігоря Набитовича) частково має ознаки як літературної традиції, так інтертекстуальності. Як зауважує

цей дослідник, «якщо інтертекстуальність передбачає взаємний діалог літературних творів як «сучасників», взаємовпливи на синхронному рівні, а літературна традиція – на рівні діяхронічному (від минулого у майбутнє), то біблійний глокалізм – це обернено-симетрична діяхронічному рівню бачення перспектива взаємодії Біблії та художнього твору (своєрідне повернення «назад-

у-майбутнє»)» [4, 544]. Разом з тим, біблійний глокалізм «як своєрідне «друге відлуння» (Григорій Кочур), є тим резонатором, який дає можливість шукати в художніх текстах повторний відгомін Святого Письма, дозволяє побачити його глибинну сутність у все нових теологічних, філософських, ідейно-естетичних, культурологічних ракурсах у письменстві, уможлиблює розширення перспективи бачення й літературної творчості, й літературного процесу» [4, 544].

У такому контексті пропонуємо розглянути найбільш репрезентативні твори клясика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота – роман *Йов* та новелу *Левіатан*, цикл есеїв *Антихрист* – зміст яких увиразнює місце Біблії та біблійних мотивів в інтертекстуальній перспективі творчості письменника. Адже включення цитат, алюзій зі Святого Письма у художній текст Й. Рота викликає асоціативні зв'язки з біблійними сюжетами, вносить додаткову образну, художню інформацію, дає можливість авторові побудувати унікальну концепцію.

На нашу думку, *Йов* Й. Рота – це біблійна притча про життя і долю звичайної людини, яка пройшла нелегкий шлях пізнання, про філософські проблеми й нерозв'язні конфлікти етичного змісту. Це лебедина пісня зниклого світу східних юдеїв. Дія відбувається майже виключно в цьому світі, спочатку – у волинському штетлі, а в другій частині – серед «простих», бідних нью-йоркських євреїв. Роман у вражаючих картинах демонструє устрій життя та вірування людей цього світу не як романтично-сентиментальний діючий

задній плян, а як центральні мотиви дії людей і як форми вираження їх переживань. Зміна події й, відповідно, зміна місця означає значний перелом у долі дійових осіб. У зв'язку з цим різні світи життя відображаються з цією зміною одночасно: старий світ Європи, точніше аграрний / традиційний світ Східної Галичини під впливом царської Росії та новий світ Америки, з його структурами індустріалізації та життям великого міста (Нью-Йорка), включаючи всі пов'язані з цим імплікації.

Через спільну східноєврейську долю бідности та загрози Мендель Зінгер і його сім'я пізнають тягар існування на еміграції: меламед має сина каліку, невиліковно хворого інваліда, який у своєму стражденному існуванні є найбільш вираженим *alter ego* батька, а також представляє в цілому метафору нещастя цієї сім'ї, символ, який не дає жодних відповідей. «Не покидай свого сина, навіть якщо він стане для тебе тягарем, не віддавай його від себе, він вийшов з тебе», – чує мати каліки від вундеррабі [18, 562]. Це означає не тільки «не покинь свого хворого сина напризволяще», але й «він даний тобі як завдання, стався до нього як до себе і до своєї долі, своїх страждань і до своєї ідентичности» [18, 563]. Так Менухім стає взагалі метафорою нужденности східноєврейського існування у вигнанні, яке дане цій сім'ї. Каліка буде втраченим символом ідентичности цієї родини: «[Мендель] почувався так, ніби він залишив у Цухнові самого себе» [18, 634].

Пророкування рабина-чудотворця зробило інваліда ще у першій главі роману містичною постаттю,

тому характеристика Йова, яку оповідач приховав при першому описі батька, тепер застосовується до нібито невиліковного сина: «Небагато буде в Ізраїлі таких як він» [18, 562]. Біблійно-літургійна мова рабина нагадує теологічні мотиви месіянського «стражденного Божого слуги» і разом з тим додатково підкреслює роль хворого Менухіма. Проте це очікуване «месіянство» не полягатиме в останній жертві самовідданості власного життя, а в представленій ним нововідкритій духовній поставі, яка сприймає страждання часу і страждання у часі, приймає їх і творчо перетворює в духовні засади нового світу: «Біль зробить його мудрим, потворність добрим, гіркота м'яким, а хвороба сильним» [18, 562]. Ця «мудрість» і ця «сила» не матимуть нічого спільного із владою і грошима, а «доброта» і «м'якість» не будуть дані зверху, а у тій формі, яка орієнтується на «любого Бога», який цікавиться навіть малим і піднімає над земним.

Проте містичне обрання Менухіма як іншого Йова відрізняється у вирішальному пункті від Йова у Біблії. Менухім від початку (через свої страждання) є мовчазним Йовом, безмовним і – згідно з єврейськими традиціями, у яких за дві тисячі років не було неграмотних – саме в цьому радикально / первісно безбожним Йовом. Його характеризує лише один «смуток», без сліду «святковості», яка йде від Тори. Батько намагається завершити творіння, несе сина з кутка, задає тон мелодії, з якою він навчав своїх учнів, і починає перше речення: «Спочатку створив Бог небо і землю». Спроба невдала, Менухім не реагує на моно-

тонний спів «біблійної музики», яка для двох інших синів, перш ніж вони покидають батьківський дім, означає «все» – небо та землю. І Менухім-Йов залишається безбожним аж до кінця, коли він з'являється як месіянський вундеркінд. До своєї матері він вимовляв тільки незрозумілі звуки, які вона порівняла (чи переплутала?) з *Одкровенням* і «небом і землею», а в контакті з батьком, який оспівував «небо і землю», він реагував тільки на «абсолютну музику», на брязкіт ложок. На цій безмовній, позбавленій Тори основі пізніше розвивається його музичний геній, з якого з'являється потім *Пісня Менухіма*. На нашу думку, роман Й. Рота *Йов* уже своїм існуванням підтверджує теорію біблійного глокалізму: якби не було *Книги Йова*, то не було б і *Йова* Й. Рота.

У Святому Письмі так мовиться про Йова: «Чоловік той був щирий і праведний, богобоязливий і цурався зла» (Іов. 1: 1) [2, 622]. Й. Рот описує Менделя Зінгера так само вже у другому реченні як «побожного і богобоязливого» [18, 553]. Уже ця відповідність у дослівному тексті робить протагоніста – у безпосередньому продовженні назви роману – від самого початку Йовом. Проте в тому ж вірші Святого Письма мовиться: «Нема бо на землі нікого, як він, [...]» (Іов. 1: 8) [2, 623]. Також на це посилається початок роману, проте тільки певною мірою, оскільки таке визначення щодо Менделя Зінгера є суперечливим: автор підкреслює і докладно роз'яснює «звичайність» Менделя, коли йдеться про «скромну професію», «сумнівний успіх», «непримітне існування», «звичний єврейський лапсердак», «неприміт-

не бліде обличчя», «звичайну чорну окладисту бороду», «сотні тисяч до нього так само жили і вчили» [18, 553]. Це відповідає підзаголовку книги – *Роман простого чоловіка*. Великий Йов перетворився тут на єврейського «кожного», який при всьому цьому зберігає свою гідність.

Мендель-Йов у Й. Рота не можливий, як біблійний чоловік з міста Уц, а належить до соціально другорядних груп – дрібний бюргер-інвалід і ортодоксальний юдей або східно-єврейський емігрант. У час, коли відбуваються події роману, – який веде до Першої світової війни – і в час, коли роман був написаний – це останні роки Ваймарської республіки, – принаймні в цю епоху мільйони «маленьких людей» є справжніми «Йовами». Тому більше не може йти мова про те, щоб зробити предметом роману долю «великого», навіть якщо б вона була жакливою долею Йова, а тільки про те, щоб зобразити в історії Йова, як приклад, участь мільйонів, які страждають у своєму часі й гинуть.

Сучасний Йов Й. Рота – це проста людина, яка не може висловити своїх думок, навіть і бунтівних. Тому вона перетворює їх на символічні дії, одягаючи молитовний ремінь чи збираючись знищити молитовне приладдя, наслідуючи таким чином біблійного Йова. Ця людина намагається, наприклад, розсердити Бога, «ідучи в італійський квартал, щоб поїсти свинини», як кажуть його сусіди, він не молиться, хоч це йому болить [18, 669]. Мендель поводить майже по-дитячому, щоб не сказати, що він здитинів. Проте він у жодному разі не є цілком статичним, покірньо-пасивним страд-

ником, але бунт для нього є менш значимим, ніж для його біблійного прототипу. При всьому цьому покірний страдник спочатку доходить до межі бунту, але, зрозуміло, Мендель Зінгер не робить останнього кроку й залишає для себе двері відкритими, не спаливши, всупереч попередньому наміру, своє молитовне приладдя. Він не володіє інтелектуальним форматом і мовною силою біблійного Йова, якими той озброєний у своїх стражданнях і перед ударами долі. Мендель репрезентує непримітного, бідного юдея, він – тип сучасного Й. Ротіві ортодоксального східного юдея з Галичини, який утратив свою батьківщину.

Інша площина: біблійний Йов каже: «Господь дав, Господь і взяв. Нехай ім'я Господнє буде благословенне» (Іов. 1: 21) [2, 623]. У Менделя ця єдність «давати – брати» дихотомічно розділена. Бог не осипав Менделя, як Йова, численними дарами, його справи від початку йшли погано. Пізніше у нього забрали і те нечисленне, що у нього було, а саме його сім'ю. Дароване й відібране розподіляється тут на різних людей як нерівна міра непередбачуваної Божої незбагненності. Проте спочатку Мендель приймає нерівні умови пасивно, вважаючи, що все це тільки тимчасово, і що одного дня він отримає все по-справедливості. Протагоніст роману Й. Рота порівнюваний, але не співпадає повністю із старозавітним Йовом. Подібність роману до біблійного оригіналу є наближеною. Для роману характерними є й біблійні стилізації.

У деяких частинах роману посилення на біблійний текст є очевидним. Як і Йов, Мендель Зінгер втра-

час дружину і трьох здорових дітей, що з четвертим дитям – він не знає, але боїться найгіршого. Доведений до краю і впавши в розпач, він зрікається віри, а в одному з останніх спалахів горя він навіть хоче вкинути у вогонь тефилин і молитовники, проте так і не спалює їх. Один з його останніх приятелів-юдеїв у Нью-Йорку, Роттенберг, нагадує про старозавітного Йова, який міг би стати прикладом для Менделя в годину розпачу. Від Роттенберга, якого можна порівняти з сучасним Еліфазом, біблійним приятелем Йова, Мендель отримує предикат праведника, якого випробовує Бог [6, 76, 77].

Не можна говорити про цілковиту невинність Менделя, в той час як біблійний Йов представлений як бездоганна людина. Мендель духово сліпий, нечутливий до своєї дружини та дітей і покидає напризволяще свого наймолодшого сина, у нього є провини, але де є цілком невинна людина? Тому можна стверджувати, що Мендель зображений правдивіше й реалістичніше, ніж біблійний Йов. Мендель виходить спочатку, як і Йов, із взаємозв'язку «поведінка-стан речей» – яка моя поведінка, так я і житиму – із казуальності між виною та покаранням, він живе з девізом «якщо я не чиню несправедливо, зі мною не станеться нічого злого» [3, 155]. Він служив Богові – вірно ритуально, проте нічого не бачив серцем, тому недогледів як Бога, так і людей. Контекстуальний простір роману виражають й розлогі алузії на біблійні тексти, наприклад на жертву Ісаака «На обох руках вона простягала свого сина як підносять жертву» – причому це Менухім той син, якого мати жертвує – звичайно,

в переносному сенсі [18, 561]. Також інші алузії вказують на Святе Письмо: «Менухім був останнім плодом її тіла», «годинник вибив як звільнення», «вони соромились один одного (вкінці подружніх стосунків, а у Адама і Єви стосунки починались із сорому)», «слово мама з уст Менухіма Дебора сприйняла як одкровення» [18, 567–568].

Найстарший син Йонас – «сильний і повільний як ведмідь», молодший Шемар'я «хитрий і спритний як лис» [18, 554]. Це, знову ж таки, нагадує про констеляцію нерівних братів Ісава і Якова у Книзі Буття, і коли красива сестра Мір'ям з'являється у романі «як газель», то це нагадує про образну мову Пісні Пісень і жіночий тип Суламіти: «Вона мала чорне волосся і чорні, повільні й лагідні очі. Її руки були ніжні, її суглоби ламкі. Юна газель» [18, 554]. Подібною є і христологічна думка страждання одного за всіх: «Але у сім'ї Менделя Зінгера здавалось, ніби маленький Менухім узяв на себе всі людські страждання, які ласкава природа інакше легко розподілила б між усіма членами сім'ї» [18, 571].

Еміграція в Америку з'являється як паралель до виходу юдеїв з Єгипту у землю обітовану. Іронічні рефракції помічаємо вже у тому, що Америку називають «Божою землею», Росію, до складу якої входила тоді Волинь, – «землею суму», Америка – вільна, радісна країна, «благословенна країна», прямо-таки земля обітована, проте вона не справджує надій. Пізніше Америка виявляється навіть «смертоносною батьківщиною».

Час від часу Й. Рот у стилістично легких і дещо іронічних відтін-

ках нарації грається з біблійними і єврейськими традиціями та ви- словами. Наприклад, сцена, у якій Мендель Зінгер впізнає свого давно втраченого сина Менухіма, відбу- вається під час пасхальної вечері, Мендель був там «найнезначнішим з усіх присутніх» [18, 686], Менухім дає впізнати себе тільки після дов- гої оповіді. У цьому можна побачити альязію на воскресіння Христа, тоді як поява Менухіма під час святку- вання Пасхи є очевидним натяком на прихід Месії. Письменник вико- ристовує як єврейську, так і христия- нську символіку. Як вважає німецька дослідниця Г. Гервіг, на кризовий досвід, пов'язаний із втратою надій на асиміляцію європейських євреїв, текст відповідає формою актуаліза- ції біблійних легенд, яка їх деміто- логізує і так само відкидає відхід до ортодоксії як розв'язання, як і націо- нальну асиміляцію [11, 265].

Юдей врятований людиною, яка виросла серед не-юдеїв або, інакше кажучи, син Менделя Менухім – не «простий чоловік» – духово готовий до нового світу й унаслідок цього може навіть – як месіянська постать – врятувати свого батька-Йова. Те, що Й. Рот закінчує свій роман свя- том Песах у 1919 р. в Нью-Йорку, також не є випадковим. У розв'язці роману Менделя чекає «диво», зу- стріч зі свої сином, якого він вважав уже давно мертвим. Німецький до- слідник Б. Гюппауф відзначає, що мудрість, яку здобуває Зінгер, коли руйнується його система життя та система світу (втрата сім'ї й батьків- щини, сумніви щодо юдаїзму), є му- дрістю скептика, який усвідомлює, що становище людини у світі нена- дійне, майбутнє невідоме, а індивід

є нічим у загальному розвитку подій [12, 324].

У *Йові* Й. Рота, як і у біблійного Йова, у розв'язці стаються справжні чуда. Обидві історії мають щасливий кінець, однак чудесне зцілення сина не переконало багатьох крити- ків. Наприклад, німецько-американ- ський філософ і письменник Л. Мар- кузе вважає закінчення роману невдалим, «композиційним утруд- ненням» [14, 187]. Німецький філо- соф Г. Блюменберг, навпаки, вбачає у цьому літературно переконливу акцію проти «дискримінації утіхи» [9, 357]. Слід приймати розраду, яка пропонується Святим Письмом, ре- лігією чи іншими людьми. Для Мен- деля те, що відбувається, є цілком незрозумілим, тим, чого він більше не очікував. Г. Нюрнбергер навіть вважає, що роман не виражає повер- нення автора до віри в Бога, швидше зневіру у можливості людини змі- нити долю своїми силами [15, 73]. Можна сперечатися з щодо цього висновку, але незаперечним є те, що людина залишається залежною від Бога, хоч іноді більше говорять про везіння чи милостиву долю. Пропо- новане назвою роману розуміння Менделя Зінгера як постаті Йова ре- лятивується у тій мірі, у якій інтер- текстуальне відношення до *Легенди про Йосифа* витісняє *Книгу Йова*. До того ж своєрідний інтертекстуаль- ний ланцюжок можна віднайти й у романі-тетралогії німецького пись- менника Томаса Манна *Йосиф і його брати* (1933-1943), яку він почав писати через три роки після Ротово- го *Йова*.

І хоча альязії та цитати з *Легенди про Йосифа* не є найчисельнішими у романі, проте цей зв'язок відіграє

значну роль у його змісті. Головний герой роману Й. Рота Менухім має свій прототип у *Легенді про Йосифа* – Йосифа, а епізоди роману *Йов* прив'язані до певних епізодів легенди. Для підкреслення цих зв'язків у кожному епізоді роману розсіяні невеликі алюзії, що відсилають читача до відповідних біблійних уривків. Менухім був наймолодшим сином Менделя Зінгера, і його, так само як і біблійного Йосифа, ненавиділи брати. Вони навіть хотіли його вбити, наприклад: «Одного літнього дощового дня діти витягли Менухіма з хати і засунули його в чан, [...] Вони тримали його за криві ноги і засували його велику голову десятки разів у воду» [18, 565]. Наведена алюзія роману відсилає до епізоду з *Легенди про Йосифа*: «Вони [...] змовилися на нього, щоб його (Йосифа – Т. М.) вбити (Бут. 37: 18) [...] взяли його та й вкинули в копанку (Бут. 37: 24)» [1, 43].

Пригадаймо, що брати продали Йосифа за двадцять срібняків ізмаїльтянам у Єгипет. Сім'я Менделя Зінгера також заплатила певну ціну за можливість поїхати в Америку – вони залишили Менухіма молодій сім'ї, яка поселилася у їх будинку. Проте він був там недовго, оскільки хата згоріла, Менухім покинув рідний штетль і потрапив у лікарню, до чужих людей: «Потім [...] я потрапив у велике місто, у громадський медичний інститут» [18, 692]. Цей епізод має паралель у легенді: «Йосифа ж приведено в Єгипет, де купив його Потіфар, двірський вельможа фараона, начальник вартових, єгиптянин, у ізмаїльтян, що привели його туди (Бут. 39: 1)» [1, 45]. Менухім ріс у сім'ї лікаря, де до нього добре стави-

лись, і у де він навчився музики: «До мене добре ставились, один лікар мене дуже полюбив, я одужав, і лікар забрав мене у свій дім» [18, 692]. Наведена алюзія роману відсилає до цитати з біблійної легенди: «А Господь був з Йосифом, і щастило йому в усьому; він був у домі свого пана, єгиптянина. Бачив же його пан, що Господь був з ним і що щастив йому Господь у всьому, що робив, тож Йосиф знайшов ласку в очах свого пана й слугував йому...» (Бут. 39: 2-4) [1, 45].

Менухімові вдалося досягти успіху, стати відомим композитором і диригентом: «Війна була моїм щастям. Тому що я грав військову музику і став диригентом невеликого оркестру, [...] кілька разів грав для царя» [18, 692]. Цей епізод прив'язаний до відповідного епізоду зі Святого Письма: «І знявши фараон з руки своєї перстень з печаткою, настроїв його Йосифові на руку, вдягнув його в шати вісонові, вклав золотий ланцюг йому на шию і повелів йому їхати в другій після своєї колісниці (Бут. 41: 42-43)» [1, 48]. Менухім змінив ім'я, взяв дівоче прізвище своєї матері й був відомий як Алексей Коссак; так само Йосифові фараон дав інше ім'я – Цефенат-Панеах. (Тут одночасно йдеться, очевидно, й про один із елементів ініціації: нове ім'я стає символом смерті для колишнього життя й воскресіння в іншому, новому житті). Менухім одужав і змінився, тепер це «красивий, молодий чоловік» [18, 684] («Йосиф же був поставний і гарний з виду (Бут. 39: 6)» [1, 45]). Коли Менухім приїжджає у єврейський квартал Нью-Йорка на свято Песах, його батько не впізнає його. Також і Йосиф неві-

наний своїми братами, коли вони приходять у Єгипет, щоб купити хліба. Обидва герої до кінця розповіді не відкриваються своїм рідним. Менухім з'являється, щоб врятувати свого батька. Так само Йосиф рятує своїх рідних, батька і братів від жахливого голоду.

Оскільки у Ротовому романі є алюзії, які відсилають до *Книги Йова* та *Легенди про Йосифа*, то, послугуючись міркуваннями Ришарда Нича, можна зв'язки між літературним текстом та його суспільним, історичним, культурним контекстом розглядати у спільній методологічній перспективі та з однорідним поняттєвим апаратом. Ця категорія також вказує, як на свою основу, на спільну сферу мовно-поняттєвих форм вираження повсякденного знання, що становить мережу конструкторів-посередників між нами, текстами та всесвітом культури [5, 84].

Ще одним, знаковим, твором Й. Рота, який відсилає читача до старо-заповітних мотивів, є його остання, видана посмертно, новела *Левіятан*. У ній письменник послугується мітом та легендою – маловідомим біблійним мотивом Левіятана, який з'являється вже у назві, виконуючи функцію ляйтмотиву авторського тексту.

Місце, де відбуваються події – волинське містечко Прогроди. Головний герой – ремісник і продавець коралів Вошивко Печеник, який переконаний, що коралі, які є найбільшою утіхою його життя, – живі істоти, яких пильнує володар моря Левіятан. Вже на початку оповіді наратор стилізує самого Печеника як праобраз Левіятана: «всередині

панували чарівні, таємничі сутінки, які так нагадували дно моря, мовби корали там щойно росли, а не йшли на продаж» [8, 15]. Опис самого ж Печеника не має нічого спільного з Левіятаном як потворою, драконом чи прарибою, він є більше істотою антропоморфною, таким собі Посейдоном-Нептуном з греко-римської мітології: «Вошивко Печеник, продавець коралів, був рудим євреєм; його міцна цапина борідка скидалася на якісь червоні водорості, різьче вподібнюючи його до морського божества. Здавалося, то він сам вирощував чи бодай садив та збирав коралі, якими потім торгував» [8, 15–16].

Письменницька уява, творячи власну мітологію Левіятана в особі Печеника, ніби «пересувається» у бік Книги Буття, представляючи власне біблійного Левіятана: «Авжеж, Бог Ягве все створив сам, землю і живність, моря і рухливий світ на дні. Однак Левіятанові, який звивався в глибинах глибин, Господь на короткий час, доки зійде Месія, довірив владу над тваринним і рослинним світом морів-океанів, насамперед над коралами» [8, 17]. Ім'я «Левіятан» з'являється у такому розумінні ще двічі, спершу як «прариба», а потім у мові продавця коралів, який дивується «що такий могутній Бог, як Ягве, довірив коралі такій дурисвітній рибі, як Левіятан» [8, 18]. Відтак Ротовий Левіятан не має біблійних ознак морської потвори, а радше є партнером Божих ігрищ.

Долю Вошивка Печеника автор демонструє сюжетами його замилювання до моря і усього, що живе на морському дні, з коралами на першому пляні. В першому сюжеті нара-

торові вистачає ходіння на болото, яким було оточене містечко і віри, що «буцім існує таємний зв'язок між водами, схованими в мочарах, та клеkotливими водами великих морів, і що там, глибоко у баговинні, теж можуть бути коралі» [8, 19]. Натішившись виглядом моря і довідавшись якнайбільше про морське життя, протагоніст повертається додому.

Після смерти дружини та банкрутства фірми, до якого призвів його короткочасний пакт з дияволом, Печеник купує за усі свої заощадження квиток до Канади й відпливає на кораблі з мітологічною, не біблійною назвою «Фенікс», яка символізує відродження, нове життя. Щоправда, відбувається катастрофа, внаслідок якої усі пасажери гинуть. Але, як стверджує наратор, Печеник не втопився, як інші, а добровільно скочив у море, до своїх коралів: він «повернувся до коралів, на дно океану, де ззивається могутній Левіятан» [8, 52]. Тому лаятмотивом новели стає ніби молитва наратора: «його місце там, де корали, [...] його єдина батьківщина – дно океану. Хай земля йому буде легка поруч з Левіятаном, до прищестя Месії» [8, 52]. Таким чином, Печеник виступає і як поруч Левіятана, і одночасно як той, що грає його роль. Тут власне Левіятан є тією біблійною фі-урою, реінтерпретованою у позитивному світлі, яка набуває функції, яку відігравав у середньоземноморській мітології Посейдон.

Інший сюжет Ротового *Левіятана* пов'язаний більшою мірою з народною легендою, аніж з Біблією, хоча й ґрунтується на вірі у диявола та його антропоморфізації. Вошивко

Печеник, який у першій частині новели представлений як продавець коралів *par excellence* і взірцевий торговець, піддається спокусі, уособленій дияволом – угорським купцем Єньо Лакатошем. Той гендлює целюлоїдними коралями, дешевшими й кращими, ніж справжні, які продає Печеник, а тому стає для протагоніста конкурентом. Погодившись розповісти продавцеві коралів з Прогродів свій секрет, Лакатош спокусив Печеника – і той погодився продавати целюлоїдні коралі, а до того ж почав змішувати справжні коралі з фальшивими. Це останнє показано у новелі ще більшим гріхом Печеника: коралі приносять щастя (на відміну від перлів), зокрема охороняють від злого ока. А коли ж після продажу заможному селянинові наміста для онуки дитина помирає від дифтерії, а у селі вибухає епідемія цієї хвороби, яка забирає життя у дітей, люди починають вірити, що коралі Печеника приносять нещастя, і, зрештою, відвертаються від нього. Унаслідок цього торговець спалює усі фальшиві коралі, зриває взаємини з дияволом (Лакатошем) і, користуючись отриманою свободою, вибирається до Америки. Цю подорож він розуміє як мандрівку до коралів, тому смерть є не покаранням, а сповненням його мрій і прагнень. Зауважмо, що відразу Й. Рота до штучних коралів задекларована й у циклі есеїв *Антихрист*, де увага звертається на нехіль до досягнень сучасності, техніки чи мистецтва. Відтак у романі *Гробівець капуцинів* присутній мотив штучних прикрас, які, згідно з письменницькою уявою, є негативними цінностями [13, 350; 7, 461].

Цей сюжет *Левіятана* безпосередньо пов'язаний з Ротовим розумінням усього того, що не автентичне, насамперед у царині мистецтва чи масової культури, протиставленням справжньому мистецтву, яке символізують справжні коралі. Біблійною ремінісценцією є й трактування у релігійних категоріях гріха як не тільки як обману, який полягає у продажу штучних коралів як справжніх, але й крадіжки справжніх коралів. Так автор наближає читача до екзотичного світу східноєвропейських юдеїв, зокрема їх вірувань, які пов'язані з уявленнями про Левіятана.

Есхатологічну перспективу роману *Йов* логічно та естетично продовжує й публіцистична серія *Й. Рота Антихрист*, яка характерна звертанням автора до біблійної символіки та використанням релігійної риторики у боротьбі з нацизмом [16, 563–566]. Цю постать, яка функціонує у серії Ротових публікацій як певний символ, письменник запозичує з Біблії, що зображує Антихриста як головного ворога Христа, а відтак і самого Бога. Ця дефініція з'являється у Новому Заповіті у посланнях св. Івана Богослова, який пишучи про «антихристів» у множині, використовує це поняття для окреслення осіб, релігійний вплив яких загрожує Церкві (Од. 2: 18-29, 4: 1-6). Оскільки юдейські мислителі вірили, що прихід Месії означатиме кінець грецьких чи римських переслідувань, а тим самим – кінець імперії, то раннє християнство прийняло цю ідею, уявляючи ворога людиною або звіром, яких переміг Христос у новому пришестві [13, 342].

Ротовий *Антихрист* лишень у

певних фрагментах (як анекдот чи притча) є твором фабулярним, адже він, загалом, твір публіцистичний. Авторське поняття «Антихриста», усупереч очікуванням читача, має не тільки політичне значення, але й пов'язане з критикою культури, песимістичною оцінкою технічного розвитку й масової культури без одночасного етичного розвитку. В релігійному сенсі поняття Антихриста відноситься як до нацизму, так і до советського комунізму, щоправда, більше до першої ідеології, бо, як витлумачує нараторові один з цадиків, заперечення Бога є меншим гріхом, аніж поширення неправди про Його істоту, а от Антихрист не керує революціонерами, а спокушає консерваторів. З іншого боку, письменник вже у своїх репортажах *Подорож по Росії* стверджував, що боротьба з ідеєю Бога буде причиною поразки комуністичної революції [13, 343-344]. У тексті *Червона земля з Антихриста* наратор протиставляє гордині революціонерів, які вірять в абсолютну силу розуму, науки і техніки – терпеливість і покору віруючих, які на насилля відповідають молитвою, і яким допомагає вічність [16, 598, 600-601, 603, 610-611].

В есеї *Й. Рота*, згідно із приписами юдаїзму і постулатами християнства, Антихрист виступає в особовій формі, як персоніфікація зла, яке вже з'явилося на землі, однак перебуває у одежі дрібноміщанина, а людські очі, згідно з біблійними категоріями, покарані сліпотою, – то ж люди не зауважили його появи [16, 566]. Головною причиною прибуття Антихриста наратор вказує *hybris*, людську пиху, яка заперечує існування Бога: «А забули, якими є,

деякі з нас думають, що можемо заперечувати Його існування, власне з причини неможливості Його пізнання. Мстимося так за його суворість. Оскільки не уділяє нам ласки пізнання Його, говоримо, що Його немає» [16, 569]. Власне тут, як підкреслює Д. Бронзен, виразним є авторське розуміння Бога, як істоти, котра приховується перед людиною, *е deus absconditus* [10, 244].

В *Антихристі* письменник не виступає проти людського раціоналізму й сенсуалізму як джерел пізнання, тільки проти гордості, що її вважаємо абсолютною. Початки такого розуміння знаходимо у Реформації, яка знищила єдність західної Церкви, не давши, на його думку, нічого позитивного. Оскільки доба Просвітництва є, на думку письменника, епохою чисто прагматичною, то він апелює до пізнання у покорі, що технічний поступ не поєднується з моральним і діє тільки горизонтально, а не вертикально, що, врешті, позбавляє людину єднання з Абсолютом. Звідси – його осуд індустріалізації, урбанізації, і навіть засобів масової інформації. У політичній царині цей *hybris* виражається в нацизмі й расизмі, а Господь Бог створив кожную людину на образ і подобу Божу.

До найцікавіших текстів циклу належить *Залізний Бог*, який прив'язує уяву до пісні Ернста Моріца Анрдта епохи наполеонівських війн «Бог, який наказав рости залізу» [13, 345]. Той Бог, який був Богом нацистів, то, згідно з Ротовим розумінням, не Бог, а лишень божок, золотий телець з Біблії. За допомогою цієї параболи, автор змальовує образ гітлерівської Німеччини. При

цьому важливим риторичним чинником є контраст між Богом любови юдео-християнської традиції та «залізним богом» нацистів, якому відповідає протиставлення між хрестом та свастикою як хрестом спотвореним і покаліченим. Визнавець цієї «нової» поганської релігії говорить про нього: «Це, власне, наш Бог. Наш власний Бог. Бог нашого народу. Бог, якому усі моляться, Бог любові, є жалюгідним створінням. Але наш Бог – сильний. Є Богом сили. Він наказав рости залізу. Це залізний Бог» [16, 648].

Авторська уява у цьому місці безпосередньо впроваджує тему Антихриста. Вказуючи на служіння «панові тисячі мов», під яким можемо здогадуватися про гітлерівського міністра пропаганди Й. Гебельса, наратор застерігає, що більшим гріхом від атеїзму є лицемірство та признавання Богові при одночасному запереченні таких юдео-християнських вартостей, як любов до ближнього, покора і віра у рівність людей перед Богом. Атеїст, твердить наратор, може повернутися і звернути свій ідеалізм до Господа, який йому об'явився. Натомість хто говорить про Бога, а на серці має ненависть, той знаходиться на службі в Антихриста. Письменник об'єднує мотив Антихриста з плямою Каїна, посиляючись одночасно на євангеліє від св. Йоанна: «а знаю, що в євангелії Йоановій написано, що слуги Антихриста будуть носити на чолі і на правій руці пляму. У цій державі люди вже носять ту пляму» [16, 649]. Відтак провина німців періоду Третього Райху, які молилися до золотого чи залізного тельця є, згідно з оповідчачем, більшою від вини юдеїв, які,

скориставшись відсутністю Мойсея, зробили їй собі золотого тельця і почали до нього молитися. Той факт, що ті останні не знали ще тоді Заповіту, то «тепер, коли діти Божої держави моляться до золотого тельця, Заповіт зобов'язує вже від 5000 років, а 2000 років хрест вже ясніє над світом» [16, 649].

Зауважмо, що Йозеф Рот послуговується біблійною символікою і риторикою з одного боку для того, щоби унаочнити універсальний вимір зла, який ніс нацизм, а з іншого – щоби пригадати більшості християнських читачів, що Христос помер за усіх людей, які є братами і що гітлерівці, за визначенням, є ворогами єдиного Бога.

Для письменника єдиною силою, поряд з Габсбургами, яка б могла стати супроти неопоган зі свастикою, був Ватикан. Однак укладення останнім конкордату з Третім Рейхом стало для Й. Рота прикрою несподіванкою і нещастям [13, 346]. Саме тому, щоби підштовхнути австрійські монархічні кола до боротьби з Гітлером, він подавав себе щирим католиком, потрохи вірячи у це. Зокрема його фейлетон *Vizija*, опублікований в австрійському консервативному журналі *Der christliche Ständestaat* (Християнська станова держава) демонстрував апотеоз замордованого у 1934 р. нацистськими бойовиками канцлера Австрії Е. Дольфуса, який, як пише Й. Рот, помирає, дивлячись на фігурку Богородиці з Ісусом [19, 679, 682]. А остання, видана за життя письменника, новела *Легенда про святого пияка*, хоча й не ґрунтується на біблійних мотивах, містить мотив св. Терези від Дитятка Ісуса, є прохан-

ням того «святого пияка» про добру смерть [17, 543].

Отже, висновуємо, що більшість інтертекстуальних алюзій, ремінісценцій, тропів у творах Й. Рота ґрунтується на художньому переосмисленні Святого Письма й апокрифічних легенд. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить в їх інтерпретацію нові акценти, пов'язує їх з актуальними проблемами свого часу. Біблійні префігурації і символи у творах Й. Рота показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей (Йов, Левітан), а новозаповітні мотиви (Антихрист) слугували письменникові для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення. Так інтертекстуальні напрямні у творчості письменника набувають особливого художнього поєднання сакрального та профанного в ідіостильовому художньому просторі: тут відбувається мітологізація сучасного авторові життя, а поєднання сучасних подій з біблійними дає змогу творити нову, насичену новими семіотико-семантичними параметрами художню реальність, що надає нарації метафоричного й параболічного характеру.

Bibliography and Notes

1. Книга Буття, [у:] *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* / Пер. о. І. Хоменка, Львів: Видавництво отців василіян «Місіонер» 2007, с. 1–60.

2. Книга Іова, [у:] *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* / Пер. о. І. Хоменка, Львів: Видавництво отців василіян «Місіонер» 2007, с. 622–654.

3. Монолатій Тетяна, *Інтертекстуальна основа роману Йозефа Рота Йов*, [w:] *Studia Ingardeniana*, Том 1: In-

interpretacja tekstu literackiego / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa (*Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, Vol. IV), Lublin: Oddział PAN w Lublinie 2009, s. 151–160.

4. Набитович Ігор, *Універсум сакруту в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич–Львів: Посвіт 2008, 600 с.

5. Нич Ришард, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство* / Пер. з польської О. Галети, Львів: Літопис 2007, 316 с.

6. Ніфангер Д., «Йов» і герої. Роман Йозефа Рота і тогочасна мода на біографії, [у:] Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упор. Т. Гаврилів, Львів: ВНТЛ-Класика 2007, с. 76–90.

7. Рот Йозеф, *Гробівець капуцинів* / Пер. з нім. І. Андрущенко, [у:] Idem, *Марш Радецького та інші романи*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2014, с. 455–582.

8. Рот Йозеф, *Левіатан*, [у:] Idem, *Тріумф краси. Новели* / Пер. з нім. Т. Гавриліва, Львів: ВНТЛ-Класика 2006, с. 13–52.

9. Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 698 S.

10. Bronsen D., *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993, 421 S.

11. Herwig H., *Intertextualität als Mittel der Assimilations- und Orthodoxiekritik in Joseph Roths "Hiob"*, [in:] *Intertextualität. Zeitschrift für Semiotik*, Band 24, Heft 2–3, Berlin 2002, s. 261–277.

12. Hüppauf B., *Joseph Roth. "Hiob" – Der Mythos des Skeptikers*, [in:] *Im Zeichen*

Hiobs / Grimm G. und Bayerdörfer H. P. (Hrsg.), Kronberg 1984, s. 310–326.

13. Kłanska Maria, *"I odpoczywał od ciężaru szczęścia i od gromu cudów". Biblia w twórczości Josepha Rotha*, [w:] „Cóż za księga!": *Biblia w literaturze niemieckojęzycznej od Oświecenia po współczesność* / Pod red. Marii Kłańskiej, Jadwigi Kity-Huber, Pawła Zarychty, Kraków: Wydawnictwo Homini 2010, s. 335–353.

14. Marcuse L., *Die Philosophie des Glücks von Hiob bis Freud*, Zürich: Europa Verlag 1949, 351 S.

15. Nürnberger H., *Joseph Roth: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlts Monographien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, 149 S.

16. Roth Joseph, *Der Antichrist*, [in:] *Joseph Roth Werke, Dritter Band: Das journalistische Werk 1929 – 1939* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 563–665.

17. Roth Joseph, *Die Legende vom heiligen Trinker*, [in:] *Joseph Roth Werke, Sechster Band: Romane und Erzählungen 1936 – 1940* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 514–543.

18. Roth Joseph, *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, [in:] Idem, *Die Rebellion. Frühe Romane*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1984, s. 551–702.

19. Roth Joseph, *Vision*, [in:] *Joseph Roth Werke, Dritter Band: Das journalistische Werk 1929 – 1939* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 679–682.

Olha Smolnytska

**THE PRESENTMENT OF THE FOLK CATHOLICISM IN THE WORKS OF
WIRA WOWK: COMPARATIVE ANALYSIS
OF UKRAINIAN AND LATIN-AMERICAN MAGIC REALISM**

National Research Institute
of Ukrainian Studies and World History, Ukraine

Ольга Смольницька

**ОСОБЛИВОСТІ ЗМАЛЮВАННЯ НАРОДНОГО КАТОЛИЦИЗМУ В
ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО
ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ**

Abstract: In the article the folk Catholicism in the works of Ukrainian writer from Rio-de-Janeiro Wira Wowk is analyzed. Ukrainian and Latin-American mythological and religious objects, also folk customs and superstitions are given a synthesis in literary works of the author. Specificity of magic realism is accented. The central place is given to image of Virgin in the works by Wira Wowk that is compared to pagan goddesses, for example to the cult of Maria Lionza. Also the lyrics by Wira Wowk is compared to the poetry by other writers in Latin America, the main patterns are emphasized. The tendency to a new style in prose and poetry of XX-XXI centuries is traced. The common motifs not only in Brazilian theme, but also on Venezuela, Ecuador etc., are given, because localism is strange to Wira Wowk. The textological, archetypal, philosophical, ethnological, historical analysis is used.

Keywords: Wira Wowk, Brazil, magic realism, comparative analysis, literature, folk Catholicism, immigrant, Virgin (Maria), cult

Сучасне українське літературознавство розширює можливості, залучаючи до свого спектру різні аналітичні моделі, відтак пропонуючи нові погляди на проблеми. Наприкінці 1990-х років в українському літературознавстві стали популярними різні теорії, зокрема розвиток компаративістики, психоаналізу, синтезу власне літературознавчого аналізу зі здобутками малярства й музичного мистецтва. Таким чином, удавана

строкатість нових підходів насправді являє собою спробу створення цілісної моделі.

Окреслений контекст виявляється в творчості Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська, 1926 р. н.), української поетеси, прозаїка, драматурга, перекладача, науковця, літературного критика, музиколога, композитора, яка мешкає в Ріо-де-Жанейро. Традиційно цю письменницю відносять до Нью-Йоркської

групи, але творчість В. Вовк ширша за одного напряму. Віра Вовк досить мало згадується в сучасних дослідженнях і навіть навчальній літературі, хоча напрям її творчості неординарний саме баченням гендерної та юнгіянської теорій та поєднанням українських архетипів із магічним реалізмом. Творчість В. Вовк розглядається переважно або в загальному контексті Нью-Йоркської групи (Олександр Астаф'єв, Ірина Жодані та ін.), або вузькоспеціально, в окремому аспекті (символіка – Валерій Шевчук, юнгіянський аналіз – Лариса Залеська Онишкевич, Ігор Калинець та ін., категорія сакрального в прозі – Юлія Григорчук). Зокрема, дослідників приваблювала нестандартна біографія української письменниці.

Варто зазначити, що сама письменниця не вважає слушним ділити українську літературу на так звану «материкову» та «зарубіжну» чи «діяспорну», про що неодноразово заявляла. З огляду на це доречно дослідити творчість В. Вовк в українському аспекті, але залучивши символіку, історичні концепти та ідеї бразильської культури та інших культур, з якими пов'язані тексти письменниці. Це дозволить різнобічно проаналізувати світогляд В. Вовк. Слід зауважити, що сучасна українська література не розглядається в рідчій магічного реалізму, хоча творчість В. Вовк позначена особливостями цього стилю. Таким чином, матеріалом аналізу даного дослідження є поезія та проза В. Вовк, яка містить особливості народного католицизму як одного з елементів магічного реалізму. Відповідно, мета дослідження народного католицизму в комплексі української та латиноамериканської

культури передбачає вирішення в статті таких завдань: стисло окреслити особливості магічного реалізму в Латинській Америці; на основі звичаїв, обрядів, вірувань, забобонів простежити формування культів як в українського (іммігрантського), так і в корінного населення Латинської Америки та віддзеркалення цих патернів у художній літературі; уперше порівняти творчість В. Вовк з напрямами інших латиноамериканських письменників; охарактеризувати українську специфіку сприйняття письменниці та синтез різних культур у формуванні народного католицизму на прикладі творів В. Вовк.

Юрій Покальчук, аналізуючи інтерес до фантастичного елемента в латиноамериканських письменників цього напряму, виокремлює суттєву рису, яка відрізняє магічний реалізм від романтизму: «Романтики намагалися втекти від сучасності через нереальні, високі образи [...]. У Латинській Америці бачимо несподіване використання старого прийому на новому терені з прицілом в проблеми сьогодення» [5, 56]. Те ж саме спостерігається в українській літературі, зокрема у творчості В. Вовк.

Український магічний реалізм, з одного боку, підживлюється здобутками творчості Габрієля Гарсія Маркеса, Мігеля Астуріяса, Хорхе Люїса Борхеса та інших латиноамериканських письменників, які поєднували світогляд народного католицизму з віруваннями тубільного населення [7, 105], довільно використовуючи елементи чи рештки мітів на реалістичному матеріалі. Ю. Покальчук наводить як приклад такого двовір'я роман бразильського прозаїка Жор-

жі Амаду Жубіаба: “поруч з ідолами Ошоссі і Шанго висять олеографії католицьких святих” [5, 45]. Це явище народного католицизму, тобто поєднання понять і обрядів офіційної релігії з віруваннями і традиціями корінного населення – відповідно до ментальних особливостей цих племен чи нації. Аналогічний принцип лежить у поезії В. Вовк – зокрема, у такому показовому верлібрі (збірка *Ромен-зілля*, 2007), де згадуються божества бразильської нижчої мітології: “Ошаля, чорнобог небесних потуг / у почиті богині Єманжа, / що вдягається в море, / навколішки прийшов до плащаниці / поцілувати Христові рани” [3, 37].

Тут бразильський бог ототожнюється з українським (і західнослов'янським) Чорнобогом – через подібність функцій. Таке двовір'я притаманне сповідникам католицизму, православ'я й, у меншій мірі, лютеранства; елементи подібного синкретизму наявні й у ісламі. Таким чином, синтез вірувань з офіційною релігією – міжнаціональне та транскультурне явище.

Народний католицизм широко представлений у багатьох країнах Європи, Латинської Америки, Африки тощо, де має численні варіації та безліч особливостей. Проте можна виокремити спільні патерни в архетипових системах різних народів. Зокрема, це культ Діви Марії, близький багатьом племенам, етносам, субетносам, народам і націям.

Матеріал вивчення народного католицизму – це не лише документальні джерела, але й художня література та польові експедиції, у результатах яких зафіксовані обряди та звичаї, пов'язані з “накладанням”

язичницьких вірувань на нові, принесені християнські поняття.

Про Україну як державу дізнаються головним чином від В. Вовк. Але міська культура – майже монолітна бразильська, з якою українська символіка синтезується нерівномірно. “Накладання” автентичних південноамериканських концептів і патернів наявне переважно в писемній культурі – творах В. Вовк. У побуті, матеріальній культурі про це говорити майже неможливо.

Оскільки письменниця досліджувала ле-енди, присвячені Діви Марії, й образ Богородиці різноаспектно відбитий у творчості авторки, слід зупинитися на особливостях культу Богоматері в Бразилії.

Українсько-бразильський фольклор знає два образи-символи Божої Матері. Зокрема, це чорна покровителька Бразилії, неодноразово змальована в творчості В. Вовк – Матінка Божа Апасеріда (*Nossa Senhora da Conceição Apacerida*). Культ Матері Божої Апасеріди має риси Чорної Мадонни, відомої католицькому населенню Франції, Швейцарії та інших країн. Оскільки про християнсько-язичницьку взаємодію рис у формуванні культу Божої Матері сказано багато, слід зазначити лише кілька деталей для кращого уявлення про роль магічного реалізму в українсько-бразильському світогляді.

Марія-Люїза фон Франц зазначає, що перші християни рідко вносили нове в іконографічний тип і часто копіювали античні зображення богів, але вже на позначення янголів, Богородиці та ін. Зокрема, найперше зображення Діви Марії було копією скульптури Ізиди та її сина Гора [8, 45]. Відповідно, функції та риси еги-

петської богині перейшли на Богородицю. Проте офіційна Церква не визнавала зв'язку Богоматері з родючістю і дітонародженням. Ці уявлення збереглися у віруваннях і обрядах різних народів, що дає підставу казати про народне православ'я та народний католицизм. Зокрема, останнього і стосується культ Чорної Мадонни – відгомін поклоніння Ізіді на території колишньої Римської імперії. Цим статуям сповідалися, молились і приносили дари. Дослідниця зазначає, що в Південній Америці Мати Божа Гваделупська успадкувала риси індіанської богині родючості [8, 47] – а культ цієї Богородиці відображений у творчості В. Вовк.

Показово, що риси родючості як язичницькі не були визнані католицькою Церквою і в інших країнах Латинської Америки. Наприклад, у Венесуелі зберігається порівняно молодий (з 1750 р.) культ Марії Ліонси (Maria Lionza) – жіночого божества природи, любови та гармонії, тобто рис, притаманних Богородиці в апокрифах і фольклорі. Ця богиня уявляється як зеленоока еспанка чи індіанка верхи на тапірі. Існують різні версії прототипу божества, але всі відомі легенди приписують Марії Ліонсі земне походження і називають конкретних жінок. Це теж типовий приклад народного католицизму, оскільки в образі Марії Ліонси синтезуються риси Діви Марії, африканських героїв та індіанських божеств. Показово, що в народній іконографії венесуельська богиня зображується в короні, як і Мадонна; такий тип особливо близький корінному населенню. Узагалі традиція виведення божества чи мітичного героя від смертної людини, зі збереженням бі-

ографічних подробиць, притаманна примітивним культурам і відображена в магічному реалізмі. Послідовники культу Марії Ліонси називаються в англійській транслітерації *mari-alionceros*; наявна версія окремої релігії Марії Ліонси [9].

Отже, у народному католицизмі одна з прикметних рис – укоріненість Христа, Богородиці та святих у природу, тобто своєрідний синкретизм. Це помітно, зокрема, у сонеті В. Вовк *До одного святого* (друга збірка *Зоря провідна*, 1955, створена вже у Бразилії), де останні терцети побудовані за принципом: перший вияскравлює ідею подвижництва, а другий містить гармонію жертвовної постати та природи: “Та ти прийшов до неї (до юрби. – *О. С.*), щоб у днях / Страждань з гріха, занепаду і смерти / Нести Христа нечувані ідеї. / Так на гнилих і порохнявих пнях / У пралісах, що хижістю роздерті, / Цвітуть для Бога білі орхідеї” [2, 87].

Символ орхідеї сприймається українським читачем як екзотичний, проте для латиноамериканського реципієнта це виразник святого дива. Зокрема, ця квітка, що часто згадується у творчості В. Вовк, білим кольором пов'язана з чистотою білих рук святого і його душі. Отже, праведник, пророк стає співтворцем природи. Можливо, тут наявна імпліцитна паралель з життєм святого Франциска Ассізького, який почав проповідувати птахам на знак контрасту з людьми.

Образ Матері Божої Апасеріди неодноразово виступає у творчості Віри Вовк як архетипово-символічний патерн. Наприклад, в одному з верлібрів збірки *Ромен-зілля* виразно наявний синтез українських і

бразильських архетипів: “Мати Божа Апасеріда / притулилася вранці лицем / до моєї шиби й мовила: / «Я була на прощі в Києві. / Бачила стільки церков, критих золотом, / бачила стільки разів свого Сина розп’ятого»” [3, 39].

Близькість Матері Божої до земної людини – прикметна риса вірувань різних народів. Проте це не зведення сакрального до профанного, а, навпаки, засади мітологічного та магічного реалізму.

Слід зазначити, що мітологія Бразилії дуже строката, специфічна, їй притаманний архетиповий дуалізм, успадкований від первісної культури. Наприклад, у штаті Багія (Байя), описаного В. Вовк, наявний культ кантомбле – поєднання вірувань і обрядів африканського племені йоруба з індіанською складовою. Існує поклоніння духам кабокло, макумба і умбанда, а також таємна секта прихильників культу мертвих – егун-гун [6]; через брак власної писемності таємні знання передаються в ізольованих громадах (як у родинах). Усі ці вірування синтезувалися з образом Христа. Як зазначає сама В. Вовк, негритянська демонологія в Бразилії багатша, ніж індіанська.

Якщо провести аналогії з латиноамериканською літературою ХХ ст., то лаконічний стиль, який нагадує етнографічні нариси, та глибокий підтекст викликають асоціації з прозою еквадорських письменників. Зокрема, в оповіданні Мануеля Муньйоса Куеви *Індіанський похорон* відтворено не лише похоронні звичаї тубільців, але й вірування, забобони як першопринципи пізнішого магічного реалізму. Наприклад, вирок знахаря такий: “Хворий умре. По-перше,

тому, що не знайшли квітки м’яти для настоянки. По-друге, тому, що пугач спустився на поперечину хреста, що на пагорбі. А головне тому, що курка співала півнем” [4, 9]. Описаним та іншими письменниками архаїчні звичаї нагадують фінальну сцену похорону в повісті Михайла Коцюбинського *Тіні забутих предків* (твору, перекладеного Вірою Вовк і обіграного нею в поезії). Відображені вірування викликають асоціації й зі стилем Гарсія Маркеса – наприклад, згадкою про дитинство і яйце василіска.

Якщо порівнювати біографію та художній метод В. Вовк, то можна провести певні аналогії з життєписом і лірикою еквадорського поета Хорхе Каррери Андраде (1902 чи 1903 – 1978). Звичайно, ці факти ні в якому разі не тотожні, кожен автор розвивався самостійно, проте спільні риси в біографії та світогляді можна знайти. Зокрема, як і Віра Вовк, Каррера Андраде рано сформував свій стиль під впливом тубільної культури: в українській письменниці такою базою стали гуцульські та бойківські реалії, в еквадорського поета – сільські індіанські вірування (не слід забувати і про генетичний зв’язок, бо Х. Каррера Андраде мав еспансько-креольсько-індіанське походження). Таким чином, анімізм рано став складником світогляду обох поетів. Проте ця система складніша, ніж здається на перший погляд. І у Віри Вовк, і в Каррера Андраде архаїка не стає самоціллю, так само як і глибока європейська культура – це радше засоби.

Віра Вовк ще юнкою емігрувала з України, але зберегла її образ у пам’яті (причому мінімально ідеалізований). Вона сприйняла світову

культуру, на основі якої збудувала свій творчо-науковий світогляд. Х. Каррера Андраде після навчання в Іспанії та Франції мандрував світом, перебував на дипломатичній службі Еквадору. Серед відвіданих поетом країн були Бельгія, Нідерланди, США, Японія тощо, причому Каррера Андраде любив культуру старої Європи, у тому числі німецьку, проте не сприйняв нацистського режиму [1, 9] (так само – В. Вовк та інші українські емігранти). Культура цих країн відображена в творчості поета, але не як екзотика, а скоріше як спроба осмислення себе («Я») через «Іншого». Аналогічне можна стверджувати про В. Вовк.

Як і В. Вовк, Х. Каррера Андраде використовував канонічну форму поряд з верлібром. Проте в української письменниці тематика творчості більш різноманітна, а стиль більш концентрований. Від епічного розгортання метафор В. Вовк перейшла до лаяконізму, шліфуючи текст. Один з численних прикладів цьому – верлібр *Свята Роза* (збірка *Жіночі маски*, 1994), портрет першої американської святої (1585 – 1617, канонізована 1671 р. [2, 412]): “над аналогом звела крила голубка / і несеться про Агнця вість / навіщо мені віщий лет бабруна / кухоль жіночої долі / золоті балюстради Ліми? / розцвітаю в небесних хоробах / коли на землі обсипаються / мої пелюстки” [2, 294].

Спільні концепти в поезії обох авторів, В. Вовк і Х. Каррера Андраде – це: ностальгія, відчуження, ретроспективність, принципи народного католицизму, індіанізм, замальовки латиноамериканської культури (реальні події, що стали мітом).

Не лише архаїчні обряди, але й християнство як реалії дитинства і ментальний концепт дуже близьке обом поетам – В. Вовк і Х. Каррери Андраде. Зокрема, у вірші останнього *Диво* розгортається метафора П’ятидесятниці, причому змальовувани символи в цій поезії як вітаїстичні (дівочий вінок, квітуча весна, ластівки), так і трагічні (голова святого Діонісія, яка стає відрубаною головою самого ліричного героя) [1, 22-23]. Аналогічний контраст спостерігається у В. Вовк. Сама природа (рослини і тварини) і у В. Вовк, і в Х. Каррери Андраде живе християнською обрядністю, таїнствами та іншими релігійними поняттями (причастям, зустріччю з Ісусом тощо). Зокрема, бразильській та еквадорській культурі близький образ святого Франциска Ассізького (або святого Франческо, за транслітерацією В. Вовк), відомого своєю любов’ю до птахів і тварин, відкриттям їм Божого знання. Так, у вірші Х. Каррери Андраде *Кролик* поруч із християнськими поняттями (келія, святий Симеон), згадується й бажання ліричного героя, щоб мотузка святого Франциска торкнулася цієї тварини в день смерті [1, 56]. Вочевидь, тут мається на увазі або мотузка, якою підперезуються мандрівні ченці, або вервиця відлюдника. Християнські реалії, що переходять у світову гармонію, часто згадуються і у В. Вовк: «В повітрі линеш. / Хори: “Свят, свят, свят...” / Багрові хмари заходу – кирея. / І розцвітає Божество – / вселенна орхідея» [3, 12].

Отже, сакральне й фантастичне Хорхе Каррера Андраде і Віра Вовк відображали в буденних речах, тобто профанному.

Близькість реального та по-тойбічного світів, притаманна мітологічному мисленню гуцулів (де рай часто подібний до конкретного земного способу життя), наявна і в бразильському (як і взагалі латиноамериканському) світогляді. Ці деталі підтверджують, що архаїчні культури різних народів мають багато спільного, причому вищий ступінь архаїчності якраз сприяє цій подібності. Чим давніша дописемна культура, чим більш вона ізольована від урбаністичної, тим більша вірогідність простеження в ній спільних рис з іншою архаїчною культурою. Отже, на основі компаративного аналізу можна проводити паралелі між гуцульськими та індіанськими віруваннями і обрядністю.

Таким чином можна твердити, що у творчості Віри Вовк широко наявні патерни народного католицизму, проте це не вузький етнографізм, а своєрідне переосмислення різних традицій – відповідно до художньої проблематики певного твору. Світогляд письменниці відрізняється від мислення інших українських іммігрантів у Бразилії потягом до синтезу не лише двох культур – генетичної української та бразильської, – але й прагненням використати здобутки мітів, легенд, звичаїв, обрядів, вірувань, писемних творів інших народів. Тому комплексний аналіз поезії та прози Віри Вовк чітко показує такі відмінності. До того ж, якщо іммігрантське населення штату Курітіба спирається переважно на етнічну самоідентифікацію завдяки неписемній культурі (усному пере-

даванню інформації, музиці, танцям, образотворчому мистецтву тощо), то у В. Вовк на першому місці стоїть елітарна, писемна культура. Авторка не прагне архаїки як самоцілі; для В. Вовк магічний реалізм не є переказуванням міту, а одним із засобів репрезентації України у світі. Проблема дослідження народного католицизму в текстах В. Вовк має перспективу продовження, оскільки наявна в багатьох інших творах цієї письменниці та вимагає знання культур різних народів Південної Америки та Європи.

Bibliography and Notes

1. Андраде Хорхе Каррера, *Инвентарь мира*, Москва: Художественная литература 1977, 350 с.
2. Вовк Віра, *Поезії*, Київ: Родовід 2000, 421 с.
3. Вовк Віра, *Ромен-зілля. Поезії*, Дніпропетровськ: Пороги 2007, 65 с.
4. Куэва Мануэль Муньос, *Индийские похороны, Эквадорские рассказы*, Москва: Издательство иностранной литературы 1962.
5. Покальчук Юрій, *Сучасна латиноамериканська проза*, Київ: Наукова думка 1978, 277 с.
6. Сенаторов В., *Подданные Марии Лионсы*, «Вокруг света» 1990, № 8.
7. Смольницька Ольга, «Тотем скальних соколів» *Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму*, «Слово і час» 2010, № 12 (600), с. 105-109.
8. Франц, Мария-Луиза фон, *Кошка. Сказка об освобождении феминности*, Москва: Класс 2007, 144 с.
9. Andrade, Gabriel Ernesto, *A Girardian reading of the myth of Maria Lionza*, Web. 22.02.2014. <http://www.anthrobase.com/Txt/A/Andrade_GE_01.htm/>.

Carlos Pitel García

**THE ATLANTIC AS A LINK WAY OF RELATIONSHIPS
BETWEEN LATIN AMERICAN AND SPANISH PICARESQUE LITERATURE**

Entrepreneurial University of Costa Rica

Abstract: From 1492 the Atlantic Ocean became a hotbed of boats coming and going. The arrival of the Spaniards took from anonymity the 'new continent' turning it into the goose's gold egg from Europe, because Spain profited but that many European countries as well found the solution to their economic problems and wishes of conquest and territorial expansion. There is no doubt that the great way to access to the wealth of the Imperial coffers was the Atlantic Ocean, which for very long time was inaccessible due to the seclusion of the land. The stories of the sailors with legends of sea monsters and mermaids and the archaic mind of the Catholic Church, enforced by the Holy Inquisition, which ran the most vile way to control and punish who would dare to say that the Earth was round.

Ironies of life, was the help of a clergyman who made possible for Columbus to received help from the Catholic monarchs. In those boats of immigrants, seeking new opportunities of gold power and quick richness that sailed from Europe, also were insipient beginnings of poets and scientists that helped establish slowly a new concept in America, among those immigrants was the rogue, offenders which create in Europe a whole literary genre with *El Lazarillo de Tormes* (1554), and that nearly three centuries later appears in Latin American literature with *El Periquillo Sarniento* (1816) of Lizarri Fernández. The brief analysis of the why, it is clearly determined by the evolutionary reasons and historical causes surrounding the emergence of the genre centuries later, coincidences of historical facts that make the writer catch what is already known for harnessing it for your own theme. The pseudo-autobiography, criticism of the wealthy social classes, moral or social evolution and humor, as the main features of the picaresque novel.

Keywords: picaresque literature, genre

After long preparations, Christopher Columbus set sail from the Spanish port of Palos de la Frontera, heading to Asia, on August 3, 1492. He began plunging into a sea that nothing was known until now in Europe, reason by which commonly called the 'dark sea'.

The different stories enveloping the mystery of these waters were of various kinds. On one hand the stories of sea monsters capable of breaking a

boat in two, the beautiful sirens, with his singing enchanted the unwary sailors and choked them with a deep kiss of death. On the other hand and not least, it was the fact that the Catholic Church asserted that the Earth was flat, and that at some point in that sea was a fall into an abyss. The ones and the others did that proposed by Columbus travel a dangerous and challenging adventure, and the fact that they were the Catholic

monarchs who invest in this Odyssey, made this discovery something even greater for the combination of illogical circumstances that occurred. And all of this without adding that it was precisely a religious who supports the idea of reaching India from the West, and the more than alleged links who had Colon and Isabel the Catholic'.

Three were the ships that carried out this adventure: the *Pinta* which was under the command of Martín Alonso Pinzón, *La Niña* under the command of Vicente Yáñez Pinzón and the *Santa Maria*, under the command of Columbus himself. All were no more 30 meters long by 8 wide. The crew members of the three ships reached 150, recruited between adventurous and bold men who wanted to try their luck in a tremendously risky adventure.

Colon was recording in a log book the highlights of this journey. That's why, we know the journey was fraught with difficulties that lasted 36 days. The food began to run short, diseases (especially scurvy) made devastation among the crew. The sailors began to distrust Columbus and doubted that the voyage ended well. Desperation took them to organize a mutiny against the Admiral, because the men wanted to come back. Columbus was unable to contain them, asked them to have some more patience. A few days later they warned land. It was on October 12, 1492 [1, 397].

About noon, the Spaniards set foot in the coasts of the island Guanahani, which Columbus baptized with the name of San Salvador. The Admiral described, after having stuck a large cross in the sandy soil: '...everyone, gave thanks to the Lord, they kneeled on the beach, kissed the Earth and with tears

of joy with the immeasurable grace of having reached it...' [1, 398].

The newcomers were amazed with the view they had before them. Huge tropical plants, multicolored birds and a few inhabitants who did not seem at all to those described by travellers who had been in Cipango.

First contact between aborigines and Columbus was peaceful; the natives were cautious with curiosity.

Spaniards felt that they had triumphed. There was exchange of gifts, and soon the Spaniards decided to find a suitable place to found the first Spanish settlement in the Indies. The venue were the islands of Cuba and Haiti, where was founded the strong Christmas, with the remains of the *Santa Maria*, which had crashed into rocks.

Columbus believed Cuba corresponded to Japan and all sighted Islands were part of the Asian archipelago.

America already had been visited by European people excellent sailors who were the Vikings, whose traces of settlements in the new world, dating from the 11th century, are declared 'world heritage site' by UNESCO. From this moment on the comings and goings of boats between the Americas and the European made the Atlantic Ocean the main means of communication in the world, leaving aside 'the Spice routes', always tormented by the Turks in their fierce struggle against the Christians.

The first time that used the name 'America' in Europe to designate the lands reached by Colon was in a treatise entitled *Cosmographiae Introductio*, drafted by Mathias Ringmann and others, to accompany the world mural map *Universalis Cosmographia*, drawn by the German cartographer Martín Waldseemüller, for the first time, America

appeared perfectly differentiated from Asia and surrounded by water, with Castilian flags and legends indicating that those lands had been discovered per mandatum regis Castelle. «América» name appeared on South America, still separated from North America by a narrow inter-oceanic passage. The Treaty she corrected the concepts prior to incorporating the findings of Spanish and Portuguese, but entitled to the new continent America in honour to Américo Vespucio to whom both the Treaty and the map attributed the discovery of a new Earth. Vespucio, Navigator of Florentine origin, who made a trip to the service of Spain, was probably the first European to suggest that those lands were in fact a new continent and not part of Asia as thought Colon. In line with the other continents with a female name, the browser name Latinized and is feminized, resulting in America. Thanks to the development of the printing press of Gutenberg, designations of Waldseemüller were quickly disclosed in the scientific circles of Europe [2, *Mundus Novus*].

To refer to the Islands and throughout the Western Hemisphere landmass, of Flemish origin, Gerardus Mercator, geographer used the word America for the first time in his cartographic work with a map of the world published in the year 1538. On the other hand, Spain called legally to its American possessions such as Castilian kingdoms of the Indies. The British Crown called them West Indies. Other theories that do not have documentation, later and that there are also lesser, but nevertheless they can cease to be truths, assert that the name America comes from a merchant, Richard Amerike, who would have financed the

voyage of Juan Caboto, to Newfoundland in 1497 or a region called Amerique, located in the current Nicaragua, which had large resources of gold that would have discovered both Columbus and Vespucci.

The continent had been previously named with the name Abya Yala by Kuna and Cen Anáhuac ethnicity by the Aztecs.

The arrival of the Europeans brought to America a number of dangerous diseases (smallpox, typhus etc.) to which indigenous peoples had no immune defenses.

American researcher H. F. Dobyns has estimated that 95% of the total population of the Americas died in the first 130 years after the arrival of Columbus. For his part, Cook and Borak, of the University of Berkeley, established that the population in Mexico declined from 25.2 million in 1518 to 700 thousand people in 1623, less than 3% of the original population. In 1492 Spain and Portugal together not surpassed the 10 million people [3, 18].

There is no doubt that this demographic decline of the original population of America was the essential cause of the military defeat of many of the civilizations conquered by Europeans, such as Mexico and Peru.

The American historian Charles Mann said that cuts: ‘...We would have defeated the Empire (Azteca) If, while Cortés built boats, Tenochtitlan not had been ravaged by smallpox in the same pandemic that subsequently hit the Tahuantinsuyu... The great city lost at least one-third of the population’ [4, 178].

Something similar happened with the Inca Empire, defeated by the army of Francisco Pizarro in 1531. Dobyns

estimated that 90% of the population of the Inca Empire died in those epidemics [3, 20].

Each of the European powers that conquered the new world, used different mechanisms of domination and control of the inhabitants of America. General Spanish historians argue that British colonization was barbaric and genocidal, while British historians argue that Spanish colonization exploited indigenous work until their extermination to replace them with slaves kidnapped in Africa. These visions are known respectively as the pink legend and the black legend of the colonization of the Americas by Europe.

To respond to the mass mortality of Indo-Americans, from the 17th century the Portuguese, Anglo-Saxons, French and Dutch were kidnapped around 60 million Africans, which live came about 12 million to America, other reposaría in the Atlantic, the way of European wealth was at the same time the 'via crucis' of the black Africans.

It should be noted also that the European conquest was rejected in most parts of the continent. Several indigenous peoples successfully resisted the European invasions over vast territories, and kept dominion over them until the end of the 19th century.

For example of the difficulty that sometimes entailed the conquest is the work of Alvar Núñez 'shipwrecks'. Alvar Núñez Cabeza de Vaca. He was in charge of image dystopian, of America's wild and terrible, hostile, breaking away from any utopia. Alvar Núñez participates in an expedition to Florida, along with 300 men, of which only four survive. Displays the first item in acculturation by Spaniards: the loss of culture, language, religion... These men

survived as slaves, traders, and healers. Cow head will be one of the survivors. Cabeza de Vaca is the anti-hero, opposite the heroic figure of courts as a soldier and statesman. Write a relationship on the basis of the testimony and lived.

The work is given in separate editions, at yearly intervals. There are a total of four editions, and news of another one. The title of "Wrecks" refers to the metaphor of the man in the middle of a hostile nature and extreme conditions, coming to eat their horses and their own dead fellow. The horse was the symbol of the conquest, and cannibalism was always criticized by the conquerors. This is a break-up of the symbols of the human. The impact of this work for the Spanish-American narrative tradition has been very great, in contrast to other Chronicles [5, 28].

Direct control of Europe began to decline from July 4, 1776 with the Declaration of independence of the United States before the British Crown, although there have always been insurrections and disagreement by the natives, said the event would be an incentive for the emancipation of the remaining colonies on the continent.

The process of independence in Latin America began in the early 19th century, while in the middle of the 18th century began the first 'Comuneras' revolutions against Spanish power. These include the Comuneros in Paraguay, 1735 and insurrection Comuneraen the Viceroyalty of New Granada. The name of the 'comuneros' is the motto of José de Antequera y Castro: 'the will of the common is superior to that of the King'. Although the Comuneros were defeated originally (for example those of the Paraguay at the battle of Tavapy) little

by little under Spanish Dominion countries gained independence.

On May 25, 1809 with the Chuquisaca revolution started the war of independence of Latin America, expiring with the battle of Ayacucho in 1824. At the end of it, Spain had lost virtually all of its colonies in America, with the exception of the islands of Puerto Rico and Cuba.

The independent territories would give rise after complex processes to 15 new independent Nations. In 1844 and 1898, the process is completed with the independence of the Dominican Republic and Cuba, respectively.

In the first years after independence are recorded several attempts to form large nation States in Latin America. In 1819 a large South American independent State, known as Gran Colombia, complied and that comprised the territories of the current Panama, Colombia, Venezuela and Ecuador. The Republic was dissolved in 1830. In 1816, the United Provinces of the Rio de la Plata complied as large South American State, including a large part of Peru that then joined Bolivia, and the Eastern Republic of Uruguay. The Peru-Bolivian Confederation which was dissolved two years later was formed in 1837. The United Provinces of Central America, which were dissolved in 1839 to form Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras and Guatemala were formed, in 1823.

The only State which achieved independence peacefully in this period was the Brazil. As a result of the Napoleonic wars, the capital was moved from Lisbon to Rio de Janeiro, implying that the allocation of the category of Kingdom to Brazil, a Kingdom within the United Kingdom of Portugal, Brazil and Algarve

(1807 – 1821). To peacefully dissolving such Kingdom arose the Empire of Brazil. The independence was proclaimed on September 7, 1822 by the son of the King of Portugal, Pedro I, which established a constitutional monarchy, of economy based on slave labor. During the century the slave labor was gradually replaced by European, especially German and Italian immigrants.

The great protagonists of this period in America were George Washington, Simón Bolívar, José de San Martín, Miguel Hidalgo y Costilla, Agustín de Iturbide, and others who are considered the fathers of contemporary American homelands for their struggles against colonial rule. Most of the Caribbean countries and Canada became independent during the 20th century.

In 1868 the Spanish fleet raided the coasts of Chile and Peru by a colonial conflict. He also briefly reestablished its dominance in Santo Domingo, between 1861 and 1865, and maintained control over Cuba and Puerto Rico until 1898. In 1888 – 1889 Brazil abolished slavery and the monarchy to establish itself as a Republic.

The boundaries between borders resulted in constant wars between the new republics. Not only border struggles, but civil wars rocked the foundations of the new States. The expansionism of countries like the United States, which shortened the territory of Mexico; Brazil imposed its sovereignty in the territories of the Amazon even at the expense of shortening the borders of its neighbors, the territorial disputes between Chile, Bolivia and Peru; the creation of Uruguay, the disintegration of the Gran Colombia in three new States: Colombia, Venezuela and Ecuador, are proof of a turbulent

period caused by the disappearance of the colonies. This time of great changes for the continent that brought the 19th century between independence and consolidation would end up still with the construction of the Panama Canal, a Panama canal which split the continent in two, at the expense of curtailing the Colombian territory and create a new State, Panama (1903), under the growing influence of a new power: United States.

Of the “controversies of the new world” and the response of the expelled Jesuits to the formation of an American conscience. Fiction, literature and independence. One of the most notable elements of the 17th century is the gradual formation of American consciousness. At the beginning of the 19th the Independencia. A begins early 18th, in Spain, the Bourbons happen to the Habsburgs. The model of culture will be France. At the end of the 18th, the French revolution will involve incitement to American independence revolutions. America will be accepting French neoclassicism, to interpret French neoclassical works in areas of Latin America. This is the reason for travel to France by many Hispanic-American authors. This century also arise new literary centers in Quito, Bogota, Buenos Aires and Caracas. Pre-existing literary centers in the two great viceroyalties: Mexico and Lima. There will be a set of reforms that will contribute to the displeasure of the Creoles and the emergence of the Creole elite. A minority who will be creating American consciousness and will favour the arrival of independence and revolutionary ideas will emerge as well. To understand the transit to the enlightened thought two factors must be considered:

- *External factor*. It has to do with a new territorial and administrative management in smaller regions. It's a process of dismemberment of the great viceroyalties. Thus emerge the Viceroyalty of New Granada (Colombia) and the Río de la plata (Buenos Aires). This regionalization is given by the expansionist ambitions of Portugal and England, which will force the Americans to strengthen the regions; he had halted the advance of the Portuguese and the British.

- *Internal factor*. The gradual emergence of an independent position explainable only by the inner maturation. The enlightenment commitment to the value of the reason and conscious more disengagement there. There will be an affirmation of the Creole liberal freedom and emerge the Hispanic clergy of liberal thought. At this time are born a number of texts that will face a negative view of America. The illustration is very important with respect to literary; will dominate the scientific and philosophical. There will be also many patriotic societies. First newspapers American, fundamental to the creation of the American consciousness will appear. There will also be other two fundamental institutions for culture: universities, hotbeds of diffusion of the Enlightenment, and the academies of Sciences and fine arts, fundamental to the neoclassical aesthetics.

Pedro Peralta will be a figure of transition from the baroque to the polished thought. It's a late Gongorian. His most important work is *Founded Lima or Conquest of the Peru*. The work will be an effort of universality of the city of Lima. Shows a nascent patriotism, an assessment of the American to reach the universal. The work expresses the

need for teachers in Europe in America. The poem anticipates the nationalism of Peru, showing economic, social problems etc.

Throughout the 18th, there will be a series of controversies; the intellectual capacity of the Creole and Indian shall be questioned. This outbreak will come from three countries: England, France, and Prussia. Of different nationalities, many authors will agree the congenital inferiority of America, pointing to its natives as gross and degenerate (physical, moral and intellectually). The Jesuits expelled from Spain and the colonies, will be writing a series of works in defense of America. This answer will be known with the name of *Response of the Expelled Jesuits or Controversies of the New World*.

The work has fragments of nostalgia and they will come out in defense of the Indians and Creoles. The Jesuits were linked with education and higher in the new world. This order religious was of great importance in the educational field. Some of these defenders of the new world Jesuits will awaken the independence and anti-monarchical germ. Francisco Xavier Clavijero and Rafael Landívar are the two big names within these authors. Francisco Xavier Clavijero. It is a Mexican Jesuit who will intervene in the controversy of the new world with a book entitled *Ancient History of New Mexico*, where will defend the intellectual qualities of the indigenous people. His work has a nostalgic and idealized vision of the American continent. The work is very extensive, with four volumes organized in those books that constitute a Treaty of the customs of the Mexican people. It is one of the texts of interest at the time. It is considered the first methodical and

organized exhibition of Indian civilization. Clavijero lambastes mistakes made by European authors in the criticism of the new world. No in an appendix is a literary work, but of a historical work. This type of work will be the substrate of Americanism; the Jesuits call Yes, Americans, defending a space that have been expelled, that should be valued and considered as a cultural space. In the prologue, the speaker's instance explains that not the inclusion of this book – that «many will qualify of Importunate» seem indispensable [6, 22].

Rafael Landívar was born in America and is the author of the poem written in Latin, "Mexican Rusticatio". This work presents a effort of knowledge under the ideals illustrated on the lost world, which will be remembered in exile. The poem consists of fifteen songs where will attempt to refute the claims of the attackers of the New World, noting the richness of the fauna and flora american. You will be deemed to be the first master of landscape between the poets of the Cologne. It is a scientific landscape, which is interested in an objective look that highlights the beauty. Landivar will be the antecedent of the descriptive American poetry [7, 4].

Viscardo Juan Pablo will be another Jesuit to write a letter to the Spanish Americans, where will qualify three centuries of the colonies as: ingratitude, injustice, servitude and desolation.

The *Blind walkers Lazarillo*, de Antonio Carrió de la Bandera. Another manifestation of 18th-century prose. Precise details of his arrival in the Indies, are not although it is likely to be in the new Spain towards the year 1735, then traveling to the Rio de la Plata and the Peru where fought the English raids. In 1767 he accompanied the Je-

suits when they were expelled from the Spanish domains; However, in 1771 he received the post of Inspector of post in the long stretch between the cities of Lima and Buenos Aires. The main work of Concolorcorvo was the book entitled *Lazarillo de blind walkers* (full title: *Guide for the blind and Walkers from Buenos Aires to Lima*), inspired by the satirical prose of Quevedo and Torres Villaroel. In this work, the Narrator (in the first person) is a traveller who writes the long, slow journey documentary mode in wagon, from Buenos Aires to Peru through different cities. Documentary storytelling loses its continuity (or the following text is lost) when entering the Alto Peru.

The text is valuable because it provides cultural, geographical, historical and economic information of an extensive territory, noting observations that are always new, on relevant aspects of the territory in his time; for example he points out architectural relative poverty of the city of Buenos Aires, the wealth achieved by certain sectors of the cordovan society, the function of militiamen of border they met the troops gathered by the chief of Santiago del Estero, the suitable for the Agriculture of the area of San Miguel de el Tucumán, the beauty of the women of Salta or the presence of gauderios (soldiers) in the areas of Jujuy and Tarija, which in the opinion of Concolorcorvo were “profanity” and too liberal, which were noted with many effusivity in their improvised songs (*payadas*) sung by men and women equally [8, 20].

Modern times it has been considered that the book in question, which is indicated as edited in Gijon during the year 1773 but which is known first edition printed in Lima during 1776, was

not work of Alonso Carrió of the flag but its Peruvian Aboriginal Secretary Calixto Bustamante. In any case corresponds to note certain stylistic notes that make this book to the picaresque genre, such as: Pseudo autobiography, criticism of the social classes and the satirical humor.

If from this position we have in mind is the first Spanish work considered as, at least, precursor of the genre of cheatings is the *Lazarillo de Tormes*, whose oldest edition we have news of 1554, we have a difference of more than two centuries among both guide.

Although the first work considered picaresque of Latin America, it is *El Periquillo Sarniento* of Fernández de Lizarri, in 1816, which leads to a difference of nearly three centuries. There are critics who considered the first truly mischievous work *Guzmán de Alfarache* of Mateo Alemán, 1599. Even so, they remain more than two centuries apart.

To reach conclusions about this phenomenon asynchronous first must analyze the characteristics of the post-colonial Latin American literature and the historical-cultural environment that occurs in both continents at the time to use this literary genre.

The main features of the Latin literature are:

1. *Unit of language*. This determines the cultural and literary unit. The Spanish of the Americas has evolved for its part, stands out from the Spain: has phonetic features similar to the Andalusian. To talk about lexical unit of the language we have to understand evolution unified level Phonetics, lexicon and morphology.

2. *Transculturation*. Transculturation is a crossroads of cultures, where it

is usually given the loss of one of them by the imposition of the other. Linked to the concept of transculturation are the heterogeneity, which implies that the heterogeneous literatures will belong to various cultural systems. Only the topic will remain static. This dual socio-cultural status will generate a heterogeneous culture.

3. *Sixth*. Admiration for American nature will be a topic in this literature. This nature will be idealized by the myths and utopias, but also will present dystopias, what is relevant is the importance, not the focus. The descriptive literature will be the most important contribution of Latin-American literature. From the 20th century, the quake will not represent Hispanic, since will discuss Western spaces, and do not own natural space.

4. *Universalism*. American literature assumes as own many different traditions among themselves (the Spanish, French, English...). No matter the language nor the time, prove to be Latin America from as many crosses, all the literary traditions feel as their own.

5. *Socio-political commitment*. The political and social situation of Latin America affect about literature. Latin America was mired in social inequality and political instability, which is due in part to the development of rich countries. American literature should play a role social and historical, denouncing the injustices and trying to offer solutions.

6. *Asynchronism*. American literature has a lack of synchrony with respect to the European. Will melt certain traits that Europe will belong to different movements; In addition, occurs a temporary mismatch in the implementation of different literary aspects. Until

1816 does not appear in the American literature the first novel, while in Spain the novel dates from several centuries earlier. Rogue will be late in Latin America, and, however, with romanticism and modernism will on the contrary, they will be back in Spain [9, 2].

In Spain the characteristics change with the advancement of different genres, according to influences from the rest of Europe and even America. The writers are influenced at first by the generality of a literary movement and then are marked by their own steps towards originality and individuality, followed later by others. In this way we can find the characteristics of the picaresque novel from several points of view.

Casas de Faunce ranks the three most famous picaresque novels written in Spain in the 16th and 17th centuries under the category of classic picaresque novels. In this section you can delve into the typical features of the classic picaresque. It's the nine traits that made Faunce houses in his work the Latin American picaresque novel, based on Claudio Guillén [10, 13].

In the 16th century, when an author wanted to write about everyday things, I had to use a vulgar style. This means that you have to introduce the comic in his novels. It is in the majority of cases of a humorous irony with a serious intention, but according to Parker [11], it is not possible to combine comedy with serious. The authors of picaresque novels try but it leads to many confusions to read novels. Parker concludes: The new genre has therefore ranged between two extremes. In general, to use the literary language of the period has ranged from the advantage without delight and enjoyment without advan-

tage, and, in the particular field of realistic literature, between too much seriousness with little comic material, on the one hand, and, on the other hand, a total lack of seriousness. [...]. The point of balance between the serious and the comic does not pose problems nowadays writers, but in the Spain of the 17th century, this was a real problem [11, 97-98].

Maravall, in turn, also analyzes the humor in the picaresque novels and comes to the conclusion that the rogue "laughs, cruelty, deception, evil, and, consequently, pain that others has produced, in response to the lacerating harassment with that have surrounded him in life" [12, 240].

I conclude by establishing the connection between the traits in the presence and function of the context historical partner in the picaresque novel. This feature is associated above all with six of the nine characteristics: 1) (pseudo) autobiography, 2) the partial vision of reality, 3) reflective tone, 4) observations related to certain social classes, 5) the upward movement in a social or moral plane, and 6) comedy. The (pseudo) autobiography offers the possibility to the author to convey their ideas about the historical-social context through its protagonist, the rogue, who speaks in the first person. Therefore, this image of the socio-historical context that appears in the novel is always a partial reality vision, since the author choose that contextual elements will introduce in his novel.

In addition, the rogue reflects on the historical-social context that surrounds him in long digressions that fill the picaresque novel. These digressions are used in the majority of cases to criticize society, sometimes supplemented

with function of educating and moralizing to the readers. Related to this, another typical feature of the picaresque, i. e. observations related to certain social classes. Through the denunciation of this aspect of the socio-historical context, the author can also expose its criticism. Regarding the relationship between the presence of an upward motion on a social or moral level in the picaresque novel and the socio-historical context, we observe that you establishing this relationship precisely because the desire to ascend in the social and moral scale constitutes an element of the socio-historical context of the rogue. Finally, the authors often use humor (such as irony or satire) to ease the criticism directed toward contextual aspects.

The picaresque as a literary genre, has sued numerous studies of major critics who have tried to give a comprehensive definition of its dimensions and possibilities. Some argue that this genre is the result of "a social resentment by the lower classes against the more privileged" [13, 35]; other, "[...] that is a literary historical problem" [11, 5]. Now, considering the current rogue can be said that "[...] the picaresque comes in a patriarchal society in which the female figures were in the background, and while from *la Pícaro Justina* (1605) the woman becomes foreground, the creators are men" [14].

Several works in Europe and Latin America are heirs of the Spanish picaresque. Many may not speak of picaresque in the classical sense of the term; but retain picaresque traits referred to its structure or the psychology of the protagonist, which may vary depending on the conditioning social and

historical context in which the character moves.

Historically this time of end of the 16th century and the beginning of the 17th century corresponds to the decay of the power of the 'Spanish empire' with the crowning of Felipe II came the end of the power of the monarchy in Spain.

The lack of economic input provenience of the taxes that were paying the 'Arab kingdoms' after its conquest by the Catholic monarchs, causes a deficit in the Royal coffers, not counting the cultural retraces that had been up to that time the Arab cultural avant-garde.

The succession of wars which enveloped Spain in Europe is seen to keep European territories also suffocate it economically and merman to the Spanish army. Many Territories are sublegal and Spain may not be on all fronts, starting losing territories in Europe and the world hegemonic. The 'Invincible' armada is defeated by the English. Spain also captured its gegemony at sea.

The religious situation cannot be on one side, because it also has its influence, the Muslims and Jewish converts also used literature to legally criticize a society that cannot be of another religion other than Catholicism, already to the Holy Inquisition was responsible for torturing and killing everyone that is advise to say something against the only 'true' and official religion.

Writers begin to evoke the loss of power of the State and to lament its gradual collapse, and is at this time where there are writers who leave to one side the fabulous genres and full of happiness, love of cutting and altruistic warriors environments and focuses on real-world, everyday problems of the common people, in the critique of the

estates and wealthy classes and, irony as the basis of this criticism. So begins in Spain *Cheatings* with the *Lazarillo de Tormes* genre in 1554, who would be followed *The Guzmán de Alfarache* in 1599.

And in America, what happens during the appearance of the first picaresque work? According to Luis Vitale, in an article for ADHILAC *Social Comparative History of the Peoples of Latin America* [15], we can see some moments in the period of the emergence of the Latin-American picaresque.

REVOLTS AGAINST TAXES AND TOBACCONIST

Protests against the abuses of the Spanish authorities, the increase in taxes and the tobacconist from tobacco had no intentionality political break with the colonial nexus; but they were forging a praxis of fight against the institutions which contributed to develop a political consciousness and a reassertion of autonomy.

One of the most important movements of protest against the colonial State occurred in Mexico in 1623 and culminated in the burning of the Palace of Government and the resignation of the viceroy Gelves, by requirement of Creoles and Metises to high taxes. Four years later rebelled the Bishop Manso, in pursuit of the abolition of the Indian Division and the local administration for the Creoles. This assertion, made for the first time in Latin America in such emphatic way, was elevated to the viceroy Escalona by the Bishop Juan de Palafox, causing the crisis, and the popular mobilization of 1645. Palafox was not willing to break with the Spanish monarchy, but the dynamics of the movement led to the confrontation with the colonial State.

In the Royal audience of Quito, thousands of Creoles, Metises and Indians rioted for forty days, from May 22 to July 3, 1765, in protest against the tobaccoist from tobacco and customs measures. For a further illustration, we permit ourselves to transcribe part of the report drawn up by the colonial authorities of Quito: the night of May 2, began the most pitiful tragedy that may concern the stories; at 11 turmoil gathered districts all touching facilitating conditions, in all its churches, and with momentum the more violent, rushed the Royal House of custom and watertight; which point they plundered and ruined completely in less than 3 hours with the loss of more than 30,000 pesos.

THE SOCIAL REVOLUTION AND ETHNIC OF TUPAC AMARU

The massive and general lifting of Túpac Amaru, which in 1780 comprised almost all the territory of the ancient Inca Empire, must be qualified as an ethnic and social revolution. It was not one further rebellion, but a real revolution directed against the system of colonial domination.

While it is true that most of the participants were indigenous, latest research proves that a significant sector of Metises and poor Spaniards were involved in the clash as a result of their rods with the Corregidor's and other representatives of the colonial State. These contradictions among the rural and urban petty bourgeoisie with the Corregidor's also took place between the Corregidores and the chiefs or "Curacao", acting in charge of recruit workforce and the distribution and collection of goods to their communities.

The main rebellions were those of 1730 in Cochabamba and Oruro, Tarma and Jauja in 1742 and Huarochirí in 1750. This finalized to the Moorish Villa Corregidor, "as well as persons who were with him [...]" shrank to form troops, breaking roads, destroyed bridges and spread the insurrection in the surrounding peoples' rebellion of 1742, which lasted until 1755, was led by Juan Santos Atahualpa, who descended from the Incas, it was said a leader so capable and charismatic as Túpac Amaru, in their region spoke Latin, as well as the Spanish and Quechua "he could overtake the ability of the Spanish army maneuver the other hand with considerable support of tribes living beyond the frontier of colonial culture. However it could not expand the movement through popular support that came from the Spanish Colony society".

Months before the great Túpac Amaru uprising occurred two rebellions: the 1 February 1780 Arequipa and Cuzco, headed by Lorenzo Farfan of the Goths on April 13, where craftsmen also participated.

The rebellions that raged until 1782 caused an incalculable number of deaths. Contemporary writers of events like Sahuaraura, estimated casualties at about 100,000 people. Only on the site of La Paz were reportedly killed about 6,000. The economic losses were high; more than two and a half million dollars in military expenditure, i.e. the equivalent of the annual revenues of the Viceroyalty of Peru.

Implications of the Túpac Amaru Revolutionary Movement came to Western Venezuela, as it recently discovered documents in this country, among them a "private book" Bishop Mariano Martí

Estadella, responsible for the Diocese of Caracas from 1770 to 1784.

Boleslao Lewin argues that when Túpac Amaru “he obtained his resounding victory of Sangarará and his domain was spreading throughout the Highlands Peru - Bolivian and Argentine regions, addressing his vassals (Creoles) from Arequipa referred to “threats made by the Kingdom of Europe “and promised that in” brief would be free of all [...]” This document indicates quite clearly the purpose of breaking ties with Spain.

This opinion of the best scholar of the life and work of Túpac Amaru suggests that this great leader of the indigenous movement was also one of the precursors of the independence, a man capable of conceiving and combine the political revolution against Spanish colonialism with the social revolution in defence of their ethnicity and their people.

THE REVOLT OF THE COMUNEROS

The most important protest movement against the Spanish tax regime happened in the Vireynato of New Granada in 1781, ranging from Socorro, in the central region of the current Colombia to the Venezuelan Andes.

The triggering cause of the revolt of the commoners’ was fiscal and tax regime of the Bourbon dynasty and the irregularities committed by the visitor Regent Francisco Gutierrez of pineapple, who even have friction with the viceroy Florez at the end of the Decade of 1770. But the protest against the fiscal policy was not more than cyclical expression of one process of Fund, structural causes of discontent. On March 16, 1781 broke the revolt of the commoner’s in Socorro, precisely

near the walls of the Municipal House where it had stuck the Royal Edict with new taxes. The saleswoman Manuela Beltran dared to break the edict and released it in pieces to the air with a defiant gesture. Hundreds of people stormed the tobaccoists, pursued officials, looted their houses and put released prisoners, taking possession of the alcabalas, tobacco, liquor and other tax revenues. The Creole accommodated, as Salvador silver, tried to appease the rebels by a resolution of the chapter that was suspending the validity of some tributes and taxes. However, the rebellion quickly spread to San Gil, Simacota and Mogotes.

The colonial authorities fled relief and the city remained in the hands of the popular sectors. Days later gathered in the square of Socorro a few thousand delegates from different areas, which was named on April 17 a command leader, chaired by Juan Francisco Berbeo, on behalf of the common, the people. The economic alliance between wealthy Creoles and small traders, craftsmen and oppressed in general remained on the basis of the hegemony of landowners and middle-income owners, who presented themselves as captains of the ‘common’.

On August 11, 1815, Blas Lamota, Spanish Colonel said in letter to the King: “And if V. M. asked cars and records of the revolt that shocked the capital city of Santa Fe in the years of 1780, would find in them that were the ringleaders of it, parents and relatives of those who have promoted and maintained the 1810” Yet one could add the uprisings of slaves and the precursors of the independence of Latin American peoples. All this leads to a common place, during the emergence of the pi-

caresque in Latin America the village was in weapons or had anger against the Spaniards and their social and political rules that imposed on the indigenous people of Tirana and abusive way.

To conclude we can say that both the picaresque genre in Spain Cone in Latin America, served out of 'Wonderland' world and face the reality, in the Spanish case, the loss of prestige and real social calamity that existed at that time. In the new continent, already not so new, shake off the Spanish pressure and complete the process of independence.

Then the Picardy ruled in two cases different, but similar at the same time, a form of legal expression, but that ironically encompassed all those willing to say what they thought and criticize levels that pressured society so much. Two centuries later occurred in America historical-social situations, which facilitated the use of the literary tactics that had earlier been exhibited in Spain.

And all of this under a quiet, strong common denominator and route that provided the union of peoples, cultures and new experiences intercontinental: the Atlantic Ocean.

Bibliography and Notes

1. De las Casas Bartolomé Fray, *Diario de abordo de Cristobal Colón*, Edición anónima, Madrid 1892.

2. Ringmann Mathias, Lud Vautrin, Lud Nicolas, Waldseemüller y Jean Basin Martin, *Cosmographiae Introductio*, Estrasburgo 1507, 52 p. The map is in the part – Mundus Novus – are 12 pages all world whit name of América.

3. Dobyns Henry F., *An Outline of the Andean Epidemic History to 1720*, Johns

Hopkins University, Institute of the history of medicine, Baltimore EE.UU. 1963, 23 p.

4. Mann Charles, *Las maravillas perdidas del mundo: Breve historia de las grandes catástrofes 1491*, Madrid: Taurus 2006, 198 p.

5. Núñez Alvar, De Vaca Cabeza, *Nafragios*, Madrid: Espasa Calpe 1944, 355 p.

6. Clavijero Francisco Xavier, *La anciana historia de Nuevo México*, México: Porrúa 1971, 219 p.

7. Suárez Marcela A., *La Rusticato mexicana de Rafael Landivar a la luz de la genética textual*, [in:] *Argentina. La Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, México 2012, p. 4.

8. De la Bandera Carrió Antonio, *El Lazarillo de los ciegos caminantes*, Library of Ayacucho Caracas, Venezuela 1965, 316 p.

9. Pitel García Carlos, *Lecture in the V Simposio Internacional Hispanistas – Universidad de Silesia. Polonia 2013*. The article will be print in the last of 2014.

10. Casas Defaunce María, *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid: Universidad de Puerto Rico; Planeta 1977, 242 p.

11. Parker Alexander A., *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa*, Madrid: Credos 1971, 217 p.

12. Maravall José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid: Taurus 1986, 800 p.

13. Castro Américo, *La novela picaresca española*, Barcelona: Planeta 1967, 369 p.

14. Earle Petter G., *Metamorfosis de la picaresca*, Madrid: Guadarrama 1988, 326 p.

15. Vitale Luis, *Historia Social comparada de los pueblos de América Latina. Independencia y formación social republicana*, [in:] *ADILHAC Internacional [Association Historians Latin America and the Caribbean]*, Argentina, Argentino-chileno, 2012, Tomo II, I Parte, Capítulo II, p. 35-40.

History

Andriy Hoptiar

**COMBAT BRIGADES OF KYIV COMMITTEE
OF THE PARTY OF SOCIALISTS-REVOLUTIONARIES:
FORMATION, ACTIVITIES, PERSONNEL**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

Андрій Хоптяр

**БОЙОВА ДРУЖИНА КИЇВСЬКОГО КОМІТЕТУ
ПАРТІЇ СОЦІЯЛІСТІВ-РЕВОЛЮЦІОНЕРІВ:
ФОРМУВАННЯ, ДІЯЛЬНІСТЬ, ОСОБОВИЙ СКЛАД**

Abstract: The article, based on research of archival materials, investigates the formation and operation of military groups of Kyiv Committee of the Party of socialists-revolutionaries. The role of this terrorist organization in the revolutionary events in Kiev in the first half of 1905 is analyzed. The thesis that revolutionary political forces have launched a massive agitation and propaganda campaign in Kyiv province and calling for radical revolutionary change, in particular, the overthrow of the autocracy, the Constituent Assembly and others is justified. It's proved that among Kyiv Committee of the Party of socialists-revolutionaries, especially after the bloody events of January, a new trend of creation a local combat branch for organizing terrorist attacks against top officials from Kyiv administration. It was found out that the operation of the Kyiv military group took place in a deep conspiracy, and therefore virtually nothing was known about its activities to broad public. The conclusion is that the militants of the Party of socialist-revolutionaries needed a terrorist attack to prove its existence.

Keywords: Party of socialists-revolutionaries, committee, group, battle unit, agitation, military unrest, terror

У період революції 1905-1907 років у Російській імперії індивідуальний терор Партії соціалістів-революціонерів (ПСР) проти найвпливовіших державних діячів царського режиму визначався есерівськими лідерами як одне із першочергових завдань на шляху повалення самодержавства. Окрім загальновідомої Центральної бойової організації ПСР, на теренах Російської імперії

існували десятки місцевих бойових організацій та бойових дружин. Широкий суспільно-політичний резонанс викликала діяльність Північного летючого бойового загону у Санкт-Петербурзі (1906 р.), бойової дружини у Москві (1905 – 1906 р.), катеринославського, одеського, київського терористичних осередків ПСР. Проте, слід зазначити, що діяльність місцевих бойових організацій

ПСР досліджена поверхнево та фрагментарно. Певні судження та факти з даної проблеми ми можемо знайти у першій ґрунтовній праці з історії есерів *Партія Соціалістів-Револьюціонерів та її попередники*, виданій колишнім начальником Київського охоронного відділення, начальником охорони імператора, генерал-майором жандармерії О. Спиридовичем у 1916 р. [14]

Після Жовтневого большевицького перевороту 1917 р., а особливо, починаючи з другої половини 1920-х рр., історія ПСР стала одним із «табу», та, фактично, до 1960-х рр. вищезгадана проблема майже не поповнювалась новими науковими доробками. У цей період великий внесок у дослідження історії ПСР зробили російські вчені, діячі та публіцисти на еміграції. Фактично перший імпульс розвитку західної історіографії есерів був даний суб'єктивною мемуаристикою російських емігрантів першої хвилі, серед яких були В. Чернов [22], В. Бурцев [2], Б. Савінков [12], А. Аргунов [1].

На зламі 1960 – 1970-х рр. вивчення «непролетарських» партій, зокрема і партії есерів суттєво активізувалось. Приміром такі дослідники, як К. Гусев [5], В. Гінев [4] та В. Хорос [15], зберігаючи приналежність до ортодоксально марксистської схеми, ввели у науковий обіг деякі нові джерела. Проте архівні матеріали застосовувались ними фрагментарно, і лише в випадках, коли вони доводили хибність ідеологічної лінії ПСР.

У 1972 р. М. Леоновим була опублікована перша з часів революції 1905-1907 рр. робота про зародження, утворення та діяльність партії есерів, написана, головним чином,

на раритетних та архівних джерелах. Вже після розпаду Советського союзу, у 1997 р. побачило світ друге, перероблене і доповнене, видання праці М. Леонова *Партія соціалістів-революціонерів у 1905 – 1907 рр.*, в якому автор відкинув марксистські підходи і схеми та поставив за мету комплексно висвітлити історію партії есерів у період революції 1905 – 1907 рр. [7]. Зокрема 1998 рік ознаменувався фундаментальною працею К. Морозова *Партія соціалістів-революціонерів у 1907 – 1914 рр.* [8]. Застосовуючи проблемно-хронологічний метод викладу матеріалу, науковці виокремили проблеми, які, на їх думку, вважалися найбільш актуальними для вивчення, зокрема: генезис партії, ідеологічну концепцію, програму, організацію, чисельність, соціальний склад і ряд інших проблем. Проте проблема діяльності місцевих терористичних осередків виявилася нез'ясованою навіть у таких фундаментальних працях.

З огляду на вищевикладене, метою цієї статті є відтворення на основі архівних матеріалів сукупності історичних подій та процесів, пов'язаних з діяльністю, структурою та чисельністю київської бойової дружини ПСР, що функціонувала у Києві у першій половині 1905 року.

Власне, перші дні нового 1905 року виявилися переломними та знаковими для Російської імперії. Напруження, що наростало у всіх сферах суспільного життя, породжене відсталістю та консерватизмом імперського самодержавства, нарешті досягло точки кипіння, ознаменувавши соціальним вибухом початок російської революції.

Відправною точкою суспільно-політичних потрясінь стала «Кривава неділя» 9 січня 1905 року – розстріл військами мирної 150-тисячної робітничої демонстрації в Санкт-Петербурзі. Така цинічна розправа над неозброєними робітниками сколихнула всю країну. Більше того, похитнувся один із монолітних стовпів російського самодержавства – віра народу «в доброго царя», що відчутно загострило і без того загрозливу революційну ситуацію. Упродовж січня-лютого 1905 р. робітничий страйковий рух охопив переважну більшість промислових регіонів, а також залізниці та комунальні служби міст. Зросла кількість антипоміщицьких селянських виступів, радикальні настрої охопили студентство. Усюди, де це було можливо, і, зокрема в Києві та Київській губернії, революційний рух намагались очолити і координувати ліво-радикальні політичні партії – соціялісти-революціонери, соціал-демократи, єврейський «Бунд» та інші [7, 43].

Революційні політичні сили розгорнули масову агітаційну та пропагандистську кампанію в Києві та губернії – із закликком до радикальних революційних перетворень, зокрема, повалення самодержавства, скликання Установчих зборів тощо. Більше того, у середовищі київських есерів, особливо після кривавих січневих подій, почали проглядатися тенденції до створення місцевого бойового осередку для організації терористичних актів проти керівних осіб київської адміністрації. З іншого боку, розгромлений у жовтні 1904 р. [18, арк. 177] Київський комітет Партії соціалістів-революціоне-

рів (поліцією було заарештовано 15 осіб, зокрема й очільників місцевого комітету ПСР – дворянку М. Рейнбот, прапорщика запасу І. Карнаухова, студента Київського університету св. Володимира К. Нельговського), не мав ані людських, ані матеріяльних ресурсів для забезпечення ефективної роботи бойової дружини. Її формування гальмувалось та затягувалось [21, арк. 3]. Напередодні новорічних свят, наприкінці 1904 року до Києва прибула група терористів (три особи) Центральної Бойової організації ПСР. Їх приїзд до міста був частиною втілення пляну «Великого походу Бойової організації» й полягав у підготовці замаху на Київського, Подільського та Волинського генерал-губератора М. Клейгельса, причетного до жорстокого придушення студентських заворушень у Санкт-Петербурзі у 1903 р. [9, 114]. Очолював групу один із організаторів вбивства В. Плева, Д. Борішанський. Проте, через гостру нестачу кадрів та недостатню допомогу з боку місцевого комітету, підготовка замаху просувалась повільно. Не обійшлося тут і без втручання Київського охоронного відділення, яке через своїх агентів в організації поширювало думку про недоцільність замаху на генерал-губератора, що перебував на посаді лише кілька місяців, та й взагалі, начебто, дотримувався ліберальних поглядів. Власне, після вдалого теракту БО проти великого князя Сергея Александровича в Москві 16 січня 1905 р., усі приготування до організації замаху на генерал-губератора Клейгельса були, фактично, згорнуті [13, 178-179]. Так Д. Борішанський відбув у Санкт-Петербург для підсилення

столичної бойової групи, яка готувала масштабний теракт, намічений на 1 березня 1905 р. [9, 115].

Два члени БО, що залишилися у Києві, ініціювали формування місцевої бойової дружини з середовища революційно налаштованого студентства. У середині січня 1905 р. з рядів ліворадикальних студентів Київського політехнічного інституту (далі КПІ – А. Х.) такий гурток було сформовано. До нього входили, передусім, члени проесерівської Групи студентів-революціонерів (приблизно 20 осіб) під керівництвом студентів КПІ О. Павлова (прізвисько спостереження «Отман») та А. Вехова («Зябкін»). Терористичний гурток, поряд із вищеназваними особами, очолив також Б. Герман («Давлений») – одеський міщанин, який нелегально проживав у Києві. Саме Герман (за іншими особистими документами – Є. Кондонді, Г. Жітомірський), ймовірно, був членом Центральної Бойової організації ПСР та одним із провідних організаторів Київської бойової дружини [19, 32].

Однак стрімкий розвиток подій завадив подальшому формуванню терористичної групи – 29 січня 1905 р. в ході ліквідації Групи студентів-революціонерів на квартирі в Павлова, де нелегально проживав і Жітомірський, було проведено обшук. Про першорядну роль Павлова в революційному житті Києва говорить той факт, що обшуком у нього на квартирі керував сам начальник Київського охоронного відділення А. Спірідович. Під час обшуку Жітомірський вчинив збройний опір і зміг утекти від поліції. Прикметним є те, що він навіть стріляв у А. Спі-

рідовича, який переслідував його на вулиці, проте безрезультатно. Скориставшись метушнею поліцією, зміг уникнути арешту і Павлов, вистрибнувши у вікно [13, 185-186]. Таким чином, операція охоронного відділення із затримання бойовиків цілковито провалилася. Випадок був настільки неординарним, що на сторінках головного друкованого органу ПСР *Революційна Росія* з'явилася ціла стаття, присвячена провалу київської охоронки [11, 5].

Сам же А. Спірідович у своїх мемуарах згадував, що події 29 січня 1905 р. стали першим великим провалом Київського охоронного відділення та підняли моральний дух місцевих революційних кіл. Далі він красномовно описав загальні настрої київської громади: «Все [суспільство. – А. Х.] тоді йшло вліво. Конституція ніби офіційно витала в повітрі. Ідейно самодержавство було поховано нашою інтелігенцією» [13, 186].

Незважаючи на те, що лідери Групи студентів-революціонерів залишилися на волі, вони були вимушені залишити Київ. Одночасно з обшуком на квартирі в студента Павлова, жандармами були проведені обшуки в інших членів студентської організації, в ході яких було заарештовано 10 осіб, в тому числі А. Вехов. Група студентів-революціонерів, фактично, перестала існувати. Без лідерів залишилася і бойова дружина. Однак вже наступного дня, 30 січня 1905 р., на таємному зібранні із лав радикального студентства було сформоване нове ядро бойової дружини, до якого увійшли студенти Київського університету св. Володимира А. Покровський та Ф. Юр'єв,

а також колишні товариші Павлова по Групі студентів-революціонерів: студент КПІ Д. Коган («Шрам») та колишній студент того ж вишу С. Полянін («Хворий») [19, арк. 173-174].

Того ж дня, 30 січня 1905 р. місцевий комітет подав запит до Центрального комітету ПСР про дозвіл на морд Київського генерал-губератора Н. Клейгельса. ЦК дав ствердну відповідь. Підготовка та проведення терористичного акту були доручені новосформованій бойовій дружині, проте ніяких реальних кроків для втілення цього плану дружиною зроблено не було – її члени остерігались нових облав з боку поліції та вирішили деякий час не виявляти активної діяльності. Майже усі вони тимчасово виїхали з міста. Така позиція бойовиків відчутно розчарувала очільників місцевого комітету ПСР, які стали іронічно називати Київську бойову дружину «зеленою», очевидно, натякаючи на незрілість та несерйозність намірів терористичного гуртка [19, арк. 175].

Перспективи утворення альтернативної бойової організації ПСР у складі Київського комітету з'явилися на початку весни 1905 р. А саме, 10 березня у Київ із Білостока прибуло кілька євреїв. Вони стверджували, що приїхали за розпорядженням революційного комітету ПСР Північно-Західного краю для формування бойової дружини і розгортання терору проти чиновників місцевої поліції та адміністрації. Проте, відносини із Київським комітетом ПСР у новоприбулих не склалися, адже виявилось, що вони належать до анархістів та дотримуються тактики безсистемного терору, який був неприйнятним для есерів. Од-

нак, євреї-анархісти ще якийсь час намагались агітувати робітників та студентів щодо створення відокремленої терористичної організації із анархістсько-есерівськими гаслами. Проте на співпрацю з ними пішли лише двоє потенційних терористів – член місцевої організації ПСР Б. Яхнович та селянин П. Нарішкін. Власне, ніякої практичної діяльності, окрім побутових розмов та примітивного плянування, анархотерористи не проявляли. Через нестачу коштів та протидію місцевого есерівського комітету ця організація розпалася вже до кінця березня 1905 р. [19, арк. 144, 144(зв.)]

Напровесні активізувалась і місцева бойова дружина. Упродовж березня 1905 р. її члени поступово повернулися до Києва. Водночас, місто відвідав представник Центрального комітету ПСР та закликав місцевий комітет розпочати підготовку до збройного повстання, яке мало супроводжуватись індивідуальним терором проти вищих адміністративних осіб. Київським есерам пообіцяли велику партію зброї, вибухівки та коштів, яку плянували доставити напередодні повстання у травні 1905 р. З огляду на таку установку «згори», місцевий комітет вирішив взяти діяльність бойової дружини під цілковитий контроль та постачати її усім необхідним, зокрема і зброєю – в обмін на зобов'язання якомога швидше організувати теракт проти Клейгельса [19, арк. 145, 146].

На початку квітня 1905 р. Київська бойова дружина, нарешті розпочала активну підготовчу діяльність. До складу дружини входило 11 осіб, зокрема, студенти КПІ К. Складенко

та Й. Фурман, студенти Київського університету Ф. Юр'єв («Пауков»), А. Покровський («Ресторанний»), колишній студент С. Полянін, члени місцевого комітету селянин І. Тютюнников («Шаляпінський»), учень Київського художнього училища С. Транцеев («Бурний»), дворянин С. Верцінський («Сігізмунд»), службовці Управління Південно-Західних залізниць Г. Моралевич («Худий») та О. Яцунов («Красільшкі»), а також представник від центральної Бойової організації, житомирський міщанин М. Блінов (партійне прізвисько «Галичанин»). Саме М. Блінов, поряд із номінальним очільником дружини Скляренком був неоголошеним лідером бойовиків та постійно тримав зв'язок із «центром» [19, арк. 176].

З середини квітня 1905 р. бойова дружина вела підготовку одразу трьох замахів: на генерал-губератора Клейгельса, віце-губератора барона Штакельберга та начальника Київського охоронного відділення Спірідовича. Бойовики розділились: підготовкою першого замаху зайнялись Блінов, Верцінський та Скляренко, другий теракт взяли на себе Юр'єв, Покровський, Моралевич та Яцунов, а організацію третього було покладено на Транцеева [19, арк. 177].

Попередньою датою замаху на генерал-губератора Клейгельса було визначено 17 квітня – Великдень. Терористи активно закуповували та заготовляли зброю. Так, напередодні 17 квітня, Київський комітет ПСР передав у розпорядження бойовиків велику кількість револьверів та набоїв для них, заготовлених на випадок збройного повстання. Однак,

через затримку з доставкою та виготовленням бомб, атентат перенесли на початок травня. Відслідковуванням маршруту генерал-губератора займався Скляренко. 14 квітня він роздобув розпорядок дня та щоденник ділових зустрічей Клейгельса через домашнього учителя його сина. Між 15 та 19 квітня терористи, нарешті, отримали бомби, очевидно, місцевого виготовлення. Починаючи з 19 квітня, Скляренко регулярно виходив на Троїцький провулок, де знаходився будинок генерал-губератора, очевидно, чекаючи вдалого моменту для замаху [19, арк. 178-179].

У той же час, упродовж квітня, Київська бойова дружина поповнилась новими активістами. Станом на 26 квітня 1905 р. її чисельність сягнула 21 члена, а загальна кількість революціонерів, причетних до діяльності бойової дружини, доходила до 50 [19, арк. 182-183].

Така активність бойовиків не могла не привернути уваги місцевого охоронного відділення, яке мало в рядах бойової дружини свого агента та знало кожен її крок. Більше того, усвідомлюючи усю небезпечність цього терористичного гуртка, начальник київської «охоронки» Спірідович долучив до стеження за бойовиками усіх наявних філерів, залишивши, фактично, без нагляду інші революційні організації Києва. Після того, як бойова дружина роздобула бомби для замахів, її арешт був питанням найближчого часу [19, арк. 176(зв.)].

Дійсно, уночі 27 квітня 1905 р. у Києві відбулася «ліквідація» бойової дружини, тобто одночасний тотальний арешт усіх причетних до діяль-

ности бойовиків. Були проведені обшуки та арешти 25 осіб, серед них заарештували і більшість членів місцевого комітету ПСР – Рейнбот, Вагнер, Старінкевича та ін.), ще 14 есерів зуміли уникнути арешту. Найбільшим здобутком ліквідації стало виявлення на квартирі у бойовика Скляренко лабораторії з виготовлення вибухівки та бомб, зокрема, три фактично готових металевих снаряди [19, арк. 217].

Пізніше, слідством було встановлено, що хімічні компоненти вибухівки Скляренкові передавав професор КПІ М. Тіхвінський (партійне прізвище «Міхаїл Михайлович»), завідувач хімічною лабораторією інституту [19, арк. 250]. Тієї ж ночі за незаконне носіння зброї поліція заарештувала Е. Скляренка (старшого брата К. Скляренка), також причетного до діяльності бойової дружини [19, арк. 220].

Успіхи Київського охоронного відділення були очевидними – керівне ядро Київської бойової дружини ПСР, фактично, перестало існувати. Поліція вилучила також основну масу зброї та вибухівки, зосередженої у руках бойовиків. Невтішна ситуація для київських есерів погіршувалась ще однією серйозною втратою – напередодні ліквідації, 24 квітня 1905 р. під час єврейського погрому у Житомирі загинув один із лідерів бойової дружини Блінов. Він намагався організувати самооборону єврейського кварталу та був смертельно поранений у голову під час сутички з погромниками [10, 19].

Арешти, що відбулись саме перед 1 травня, не дали ослабленому місцевому комітету ПСР провести

заплановану політичну демонстрацію та страйк робітників. 1-2 травня страйкувало лише кілька булочних [19, арк. 231].

Безсумнівно, бойова дружина отримала відчутний удар з боку охоронного відділення та поліції, проте ліквідувати її повністю, як і місцевий комітет ПСР, їй не вдалося. Бойовики, що уникли арештів, за короткий час згурпувались навколо професійного революціонера, колишнього народовольця та каторжанина, 40-літнього есера І. Старінкевича («Качур»), та 23-літнього коректора О. Яцунова. Вони реорганізували бойову дружину, до якої увійшло 10-12 осіб, та відновили підготовку до терактів. Зокрема, попередньою датою замахів було призначено 14 травня 1905 р. Через професора Тіхвінського а також члена місцевого комітету К. Вагнера бойовики отримували все необхідне, зокрема зброю, вибухівку та кошти. Однак, організувати теракти до кінця травня бойовій дружині так і не вдалося, ймовірно через постійну протидію поліції [19, арк. 250].

Наприкінці травня 1905 р. сталася подія, що спонукала бойову дружину активізувати роботу. 28 травня, неподалік від будівлі охоронного відділення, член большевицького робітничого гуртка, провокатор П. Руденко стріляв в начальника київської «охоронки» Спірідовича та важко поранив його трьома пострілами. Більше того, кілька днів після замаху містом ширилась чутка про смерть Спірідовича. Однак, йому вдалось вижити, хоча реабілітація після поранення тривала півроку [3, 136]. Замах на Спірідовича викликав великий суспільний резонанс як у

самому Києві так і за його межами. Зокрема, у той же день в Народному домі Києва іншим бойовиком-більшевиком, впевненим в успішності замаху на Спірідовіча, пострілом в потилицю був убитий околочний наглядч [13, 138].

Такий перебіг подій «надихнув» київських есерів. Тим більше, місцевий комітет помилково вважав, що замах на Спірідовіча власними силами організував член бойової дружини Яцунов, який був навіть секретно вивезений із міста та збирався нелегально перетнути кордон (однак, незабаром, коли його обман було розкрито, він повернувся до Києва). За ініціативи Київського комітету ПСР було надруковано 2000 екз. прокламацій, присвячених замаху. Проте, вони не розповсюджувались через незгоду частини членів комітету, які наголошували, що замах на Спірідовіча не є справою рук Київської бойової дружини [13, 137-138].

Тим не менше, одразу ж після замаху, Київська бойова дружина взялася за практичну організацію терактів проти помічника начальника охоронного відділення колезького асесора М. Кулябка, а також київського поліцейського полковника В. Ціхоцького. При цьому, першого плянували убити бомбою на вулиці, а другого – застрелити під час особистого прийому безпосередньо у поліцейському відділенні. Виконавцем другого замаху зголосився бути Транцеев, який 5 червня прийшов в прийомні години до полковника Ціхоцького під приводом наведення довідки про відібрані під час обшуку в його нареченої особисті речі. Однак, попереджений про можли-

вість замаху полковник Ціхоцький не прийняв Транцеева. Вірогідно, відмова спровокувала підозри бойовиків про їх викриття, адже одразу після 5 червня більшість членів бойової дружини втекли з Києва [20, арк. 302].

У місті zostалися лише Транцеев та Яцунов, які не полишали наміру убити полковника Ціхоцького та колезького асесора Кулябка. У їх розпорядженні були револьвери та бомба, яку Яцунов отримав від Чернігівської організації ПСР. Яцунов, очевидно, бажав реабілітуватись за «конфуз із Спірідовічем», тому зголосився власноручно убити тимчасового начальника охоронного відділення Кулябка. Проте, проінформовані про можливість замаху на їх життя, Ціхоцький та Кулябло не давали жодної можливості підібратися до них на відстань пострілу чи метання бомби. Вони щоденно змінювали маршрути слідування екіпажів, які супроводжувала посилена охорона. Терористи ж, при цілковитій підтримці місцевого комітету ПСР, були готові при найпершій вдалій нагоді завдати удару. Однак, Кулябло, незважаючи на особистий ризик, вирішив зайняти вичікувальну позицію, доки до Києва не повернеться більшість членів бойової дружини для максимально ефективної її ліквідації [20, арк. 304].

Розрахунок Кулябка виявився правильним – до 20 червня майже всі члени бойової дружини та активісти місцевого комітету ПСР повернулися у Київ, що стало сигналом для проведення ліквідації. У ніч на 23 червня (одночасно з ліквідацією есерів у Одесі) відбулись масові арешти бойовиків та членів Київського

комітету ПСР, у ході яких арештовано 12 осіб. Серед них були 3 члени бойової дружини – О. Покровський, С. Полянін, І. Тютюнников, 4 члени місцевого комітету ПСР, які були тісно пов'язані з діяльністю бойовиків – Е. Вагнер, В. Водовозова, І. Старинкевич, С. Транцеев, а також 5 осіб, що не входили до складу революційних організацій, але активно сприяли діяльності бойової дружини (А. Козачевський, Х. Свет, Г. Дзенкевич, І. Кірікос, Д. Ільїн). Обшуками було вилучено велику кількість нелегальної літератури, зброя, а також гектограф [6, арк. 21-26]. Крім того, ще в п'ятьох провідних київських есерів (М. Рейнбота, Ю. Вагнера, М. Тіхвінського, А. Кролевець та Ф. Отто) були проведені обшуки, які, однак, не дали результату [20, арк. 331].

Ліквідація вночі 23 червня відчутно підірвала наявні сили бойової дружини та Київського комітету ПСР. Бойова дружина, фактично, перестала існувати. Її члени, що залишились на свободі, були змушені тимчасово згорнути усю революційну діяльність через посиленій нагляд поліції. Частина з них (наприклад, Яцунів) залишили місто. ПСР в Києві не виявляла своєї активності більше місяця – лише у кінці липня 1905 р. зовнішній нагляд охоронного відділення почав фіксувати нові прояви діяльності київських есерів (нелегальні зібрання, організацію робітничих гуртків, друкування прокламацій). При цьому, функціонування Київської бойової дружини упродовж серпня-вересня 1905 р. так

і не було відновлене, а після проголошення Маніфесту 17 жовтня, Київський комітет ПСР на деякий час (до середини 1906 р.) взагалі відмовився від доктрини терору [17, арк. 168].

Загалом же, за весь час діяльності бойової дружини, в її рядах, за нашими підрахунками, діяло 59 осіб, переважна більшість з яких були студентами місцевих вищих освітніх закладів. Бойовики плянували здійснити замах на 6 вищих адміністративних осіб Києва – генерал-губератора, губератора, віце-губератора, поліцмейстера, начальника охоронного відділу та його заступника.

Варто також зазначити, що функціонування Київської бойової дружини відбувалось в умовах глибокої конспірації, і через це широкому загалу фактично нічого не було відомо про її діяльність. Гучним маніфестом власного існування для бойовиків міг би стати бодай один успішний теракт. Однак, жоден із запланованих бойовиками замахів не був доведений до практичної реалізації, що, безперечно, свідчило про ефективну діяльність Київського охоронного відділення яке очолювали підполковник Александр Спіридович та його заступника, колезького асесор Николай Кулябка [13, 192].

Bibliography and Notes

1. Аргунов. А. А., *Азеф – социалист-революционер*, Ленинград 1929, 133 с.
2. Бурцев В. Л., *В погоне за провокаторами*, Москва 1989, 267 с.
3. Вагнер-Дзвонкевич Е. Н., *Покушение на начальника киевской охранки полковника Спиридовича*, «Каторга и ссылка», Б. г., Кн. 13, с. 136.

4. Гинев В. Н., *Борьба за крестьянство и кризис русского неонародничества. 1902-1914 гг.*, Ленинград 1983, 335 с.
5. Гусев К. В., *Крах партии левых эсеров*, Москва 1963, 311 с.
6. *Государственный архив Российской Федерации*, г. Москва, Ф. 102, Оп. 233а, Спр. 80, ч. 20, 26 л.
7. Леонов М. И., *Партия социалстов-революционеров в 1905-1907 гг.*, Москва 1997, 512 с.
8. Морозов К. Н., *Партия социалстов-революционеров в 1907-1914 гг.*, Москва 1997, 623 с.
9. Николаевский Б. И., *История одного предателя*, Москва 1991, 140 с.
10. "Революционная Россия", 15 мая 1905, № 67.
11. "Революционная Россия", 5 апреля 1905, № 63.
12. Савинков Б. В., *Воспоминания террориста*, Ницца, 1909, 220 с.
13. Спиридович А. И., *Записки жан-дарма*, Харьков, 1928, 200 с.
14. Спиридович А. И. *Партия Социалистов-Революционеров и ее предшественники. (1886 – 1916)*, Петроград 1916, 627 с.
15. Хорос В. Г., *Народническая идеология и марксизм*, Москва 1972, 287 с.
16. Чернов В. М., *В партии социалстов-революционеров: воспоминания о восьми лидерах*, Санкт-Петербург 2007, 520 с.
17. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 274, Оп. 1, Спр. 1049, 168 арк.
18. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 275, Оп. 1, Спр. 291, 177 арк.
19. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 275, Оп. 1, Спр. 738, 231 арк.
20. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 275, Оп. 1, Спр. 739, 331 арк.
21. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 442, Оп. 1, Спр. 854, 30 арк.
22. Чернов В. М., *В партии социалстов-революционеров: воспоминания о восьми лидерах*, Санкт-Петербург 2007, 520 с.



Larysa Syniavska

THE ROLE OF N. VON DITMAR IN ORGANIZATION OF WORK OF INDUSTRIAL ENTERPRISES IN THE EASTERN AND SOUTHERN UKRAINE DURING THE WORLD WAR I

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Лариса Синявська

РОЛЬ Н. ФОН ДІТМАРА В ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОТИ ПРОМИСЛОВИХ ПІДПРИЄМСТВ СХОДУ І ПІВДНЯ УКРАЇНИ У РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Abstract: The article defines the role of one of the leading entrepreneurs, scientists and public figure N. von Ditmar in the organization of the industrial enterprises in the East and South of Ukraine during the World War I. It highlights his attitude towards the growing influence of the state in regulating the economic relations and processes as well as to the reorganization of the south-eastern industrial region and the role of industrialists and businessmen in politics. It's showing the attitude of N. von Ditmar to the creation of trade unions and their participation in economic activities.

Keywords: World War I, N. von Ditmar, East and South of Ukraine, government regulation of the economy, military, industry, finance, credit

Перша світова війна продемонструвала необхідність запровадження державного регулювання економічних відносин у сфері переорієнтації роботи промислових підприємств для воєнних потреб. Цей процес супроводжувався певними змінами у стосунках між органами державної влади і представниками підприємницьких кіл суспільства. Одним із найвпливовіших представників гірничопромислової буржуазії Сходу та Півдня України наприкінці XIX – на початку XX ст. був Ніколай фон Дітмар, якого поважали у середовищі російської імперської ділової

еліти, технічної інтелігенції. Учень Дмитрія Менделєєва Ніколай фон Дітмар також заслужив визнання у науковому світі. Однак протягом багатьох років його постать залишалася поза увагою дослідників. На початку XX ст. його ім'я зустрічалося у працях науковців, присвячених висвітленню розвитку фабрично-заводської та гірничозаводської промисловости Сходу і Півдня України [4], [9], [10].

У советській та російській історіографії про Ніколая фон Дітмара практично не згадувалося – найбільш вірогідно через його

ставлення до большевицького перевороту. Вийнятками були окремі роботи, присвячені висвітленню історії промислової буржуазії [2], [3], [12]. Окремі автори ототожнюють Ніколая фон Дітмара із захисником інтересів Донбасу, вказуючи на його заходи, спрямовані на утворення місцевих органів управління [6]. Водночас нині практично відсутні дослідження, де б аналізувалася діяльність Ніколая фон Дітмара упродовж Першої світової війни, його ставлення до посилення ролі держави у регулюванні економічних відносин, до реорганізації управління південно-східним промисловим регіоном із посиленням ролі великих промисловців і підприємців у політичному житті.

Важливою віхою у житті Ніколая фон Дітмара, безперечно, стала тісна співпраця з органами гірничо-промисловців Півдня Росії. Під час роботи з'їздів гірничопромисловців він неодноразово обирався секретарем цієї організації та займав інші виборні й адміністративні посади. Завдяки своїй репутації у торговельно-промислому світі, Ніколай фон Дітмар у 1906 р. був обраний головою Ради з'їздів гірничопромисловців Півдня Росії і пропрацював на цій посаді до 1917 р. Деякий час йому вдавалося забезпечити координацію дій промислових концернів Півдня Російської імперії на внутрішньому ринку, створити стратегію прориву продукції гірничо-металургійної галузі на ринки Європи і Близького Сходу, створити статистичний, технічний, юридичний та санітарний відділи у складі Ради з'їздів гірничопромисловців Півдня Російської імперії та координувати

розробку програм будівництва залізниць у Донецькому та Криворізькому басейнах. Саме Ніколай фон Дітмар став ініціатором розгляду питання про страхування робітників від нещасних випадків [11].

Поруч із цим у роки Першої світової війни Ніколаєві фон Дітмару довелося взяти участь у забезпеченні роботи промислових підприємств у справі виконання військових замовлень в умовах зростання обсягів втручання держави в економічні процеси. Попри всі зусилля промисловців і підприємців знайти компроміс у стосунках із дворянською верхівкою не вдалося, вища влада Російської імперії за всяку ціну прагнула зберегти монархію та панівне становище дворянства навіть всупереч інтересам розвитку економіки. Авторитарний характер керівництва в Російській імперії зі значними повноваженнями вищих представників місцевої влади нерідко вступав у протиріччя з прагненнями провідних промисловців і підприємців, особливо у випадках, коли нав'язаний авторитарний стиль керівництва ставав на заваді організації виробництва.

Привертає на себе увагу ставлення представників великої буржуазії до введення реквізицій у Російській імперії. Вже 3 серпня 1914 р. було прийнято зміни до законодавства, що регулювали здійснення реквізиційних заходів. До введення нових правил реквізицією називалося примусове придбання у населення необхідних предметів із виплатою компенсації або видачею розписки на отримання коштів за встановленими тарифами або затвердженими цінами. Реквізиції

могли здійснюватися за наказом командуючих арміями, корпусами та фортецями. Згідно нової редакції реквізиціями стало вважатися примусове придбання у жителів предметів чи засобів, необхідних для дій армії, а також залучення жителів до виконання потрібних для армії робіт. Реквізиції могли бути платними або безоплатними. У випадку проведення платних реквізицій оплата мала здійснюватися відразу після отримання товарів або після виконання запланованих робіт [1, 179].

Реквізиції вугілля стали одним із засобів поліпшення становища в економіці Російської імперії, яка не була готова повністю задовольнити потреби війни. У тогочасних виданнях реквізиція називалася заходом боротьби із спекуляцією [5, 20]. На 40-му З'їзді гірничопромисловців Півдня Росії Н. фон Дітмаром відзначалося, що реквізиції вкрай негативно впливали на фінансовий стан і можливість продовження роботи на дрібних підприємствах, що займалися видобутком вугілля. Ці підприємства змушені були скорочувати кількість працівників, а в окремих випадках припиняли роботу [8, 3]. Водночас комісія 40-го з'їзду під головуванням Н. фон Дітмара виділила підкомісію під головуванням Б. Соколова для визначення мінімальних реквізиційних цін на різні види палива [13, 29]. Слід врахувати, що гірничопромисловці були зацікавлені у зростанні мінімальних відпускних цін на вугілля у зв'язку з проведенням реквізиції пального. У визначенні мінімальної ціни на вугілля, за якою мав би розраховуватися російський уряд за конфісковане пальне, гірничопромис-

ловці особливо наголошували на зростанні собівартости видобутку мінерального палива та зменшенні прибутковости копалень. Комісія 41 З'їзду гірничопромисловців Півдня Росії під головуванням Ніколая фон Дітмара відзначала, що середня прибутковість кам'яновугільних копалень у 1912 р. складала 2,13%, у 1913 р. – 4,98%, у 1914 р. – 3,58%. На основі даних гірничих підприємств та Харківського страхового товариства згадана раніше підкомісія на чолі з Б. Соколовим наголошувала, що ціна матеріалів, необхідних для проведення підготовчих робіт у видобутку, зросла на 60%, а тому загальна ціна сортованого вугілля, видобутого великим вугільним підприємством, розташованим на орендованій землі складала 15,5 коп. за пуд. Підкомісія відзначала, що продуктивність праці працівників на 1916 р. знизилася в середньому на 10%, а оплата зросла на 25%, що дало загальне здорожчання робочої сили на 40% [13, 29].

На 41-му З'їзді гірничопромисловців Півдня Росії Н. фон Дітмаром зазначалося, що інтереси великих промисловців вимагали державних гарантій у справі забезпечення купівлі вугілля та здійснення заходів по його вивезенню. Застосування «реквізиційних нарядів» і «примусових поставок» вугілля з Донбасу ускладнювалося до початку 1916 р., перш за все, неможливістю забезпечити вивезення вугілля з місць видобутку до споживачів [15, 13].

Вище наведені факти свідчать, що монополізація ринку мінерального палива не влаштовувала гірничопромисловців, значну частину споживачів та перевізників палива,

передусім – залізниці. Тиск з боку уряду у вирішенні цього питання призводив до загострення протистояння. До того ж, розуміння принципової можливості прийняття такого рішення вольовим розпорядженням монарха призводило до збільшення кількості прихильників конституційної монархії чи республіки. Загальна кількість секвестрованих підприємств у кам'яновугільній промисловості Донбасу було відносно невеликим, але сам факт можливості втрати права управління й розпорядження своєю власністю сприяв наростанню протестних настроїв у середовищі підприємців.

Після повалення монархії Н. фон Дітмар підтримав Тимчасовий уряд, неодноразово наголошуючи, що в нових умовах господарювання у великих промисловців і підприємців з'явилися шанси успішніше відстоювати свої інтереси на найвищому рівні. Водночас Ніколай фон Дітмар відзначав, що нерідко розпорядження Тимчасового уряду та органів місцевої влади кардинально відрізнялися одне від одного, породжуючи хаос у роботі промислових підприємств. Для покращення ситуації він вважав за доцільне впорядкувати фінансові розрахунки на основі чіткого виконання законів із визначенням відповідальності за їх порушення та суворим покаранням винних. Це, на його думку, вимагало чіткого впорядкування влади на місцях із захистом урядовців від будь-якого тиску з боку приватних організацій та фірм. Для забезпечення порядку урядовець також вважав за потрібне забезпечити дієвий захист приватної власності з одночасним забезпеченням прав та свобод людини, у

тому числі й права на мирні зібрання. Критика Н. фон Дітмара також адресувалася й деяким членам Тимчасового уряду, які, на його думку, ставили свої вузько корпоративні інтереси чи інтереси політичних сил, які вони ставили вище за потребу забезпечити безперебійну роботу промислових підприємств. Досить важливим було впорядкування дій Тимчасового уряду у справі залучення іноземних капіталів для розвитку промисловости Сходу і Півдня України із вжиттям заходів до припинення їх масового вивезення та загального падіння інтересів іноземних інвесторів до фінансування розвитку підприємств. Наголошуючи, що конфлікт між промисловцями і підприємцями та дворянством залишався однією з ознак «старого режиму» Н. фон Дітмар вказував на необхідність створення дієвого соціального законодавства, яке дозволило б об'єднати зусилля як працівників, так і власників підприємств у справі розвитку промисловости. Це, на переконання Н. фон Дітмара, потребувало додаткових зусиль на забезпечення фінансування відповідних соціальних проєктів, без чого неможливо було послабити «гостроту клясової боротьби». Ніколай фон Дітмар наголошував, що ці заходи перешкоджатимуть руйнуванню промисловости, що він розглядав як справу, «вкрай небезпечну» для Росії загалом, так і для пересічних громадян: промисловців та працівників [14, 89–92].

Взявши за основу стан справ на листопад 1916 р., Н. фон Дітмар зробив аналіз змін у організації вуглевидобутку у першому півріччі 1917 р. За його словами, з 1917 р. видобу-

ток мінерального палива поступово зменшувався. У якості причини такого стану речей він називав зниження кваліфікації шахтарів із відповідним зменшенням продуктивності праці, що було викликано зменшенням кількості днів виходу працівників на роботу. Незадовільним стало забезпечення шахт деревиною для встановлення кріплень у забоях та залізом, потрібним для завершення підготовчих робіт. Через вплив цих факторів у першому півріччі 1917 р. продуктивність праці зменшилася на 36% у порівнянні із 1916 р., а у порівнянні із початком війни – на 44%. Одним із наслідків цього явища Н. фон Дітмар називав зменшення продуктивності праці на металургійних заводах, оскільки вони не отримували потрібного їм палива. Скорочення поставок палива для цукрових заводів призвело до скорочення обсягів виробництва продукції. З 1917 р. до нестачі палива для роботи цукроварень додалося масове незаконне захоплення земельних ділянок, де раніше вирощувався цукровий буряк, з метою розширення посівів зернових культур. У свою чергу скорочення виробництва цукру призводило до загострення проблем із забезпеченням цим видом продовольства шахтарів. Зменшення обсягів видобутку мінерального палива призводило до скорочення виробництва цегли, необхідної для житлового будівництва. Ця обставина, на думку Н. фон Дітмара, вкрай негативно впливала на боротьбу із житловим голодом, особливо у великих містах [14, 82–84]. Таким чином, скорочення видобутку вугілля у 1917 р. негативно вплинуло на розвиток і інших галузей виробництва.

Основною причиною економічного колапсу у вуглевидобувній промисловості Ніколай фон Дітмар називав нездатність залізниць забезпечити перевезення потрібного обсягу вантажів. Поруч із цим він критикував у 1917 р. Тимчасовий уряд за його нездатність забезпечити виконання законів. Заперечуючи анархізм, він вказував, що відсутність сильної центральної влади згубно впливала на діяльність вугільних копалень у силу свавілля місцевих урядовців, які, ігноруючи розпорядження Тимчасового уряду, дбали лише про власні інтереси, тим самим, однак, руйнуючи усталені економічні зв'язки, сприяючи посиленню плинності кадрів та зменшенню кваліфікації працівників. Запобіжним заходом розглядалося жорстке забезпечення законослухняності з введенням спрощеного судочинства. Причому такий захід спрямовувався, на думку Ніколая фон Дітмара, не стільки проти робітників, скільки проти місцевих чиновників, які перетворили видобуток вугілля виключно на джерело власного збагачення, не враховуючи потреби та інтереси держави. Він наголошував, що місцеве свавілля зводило нанівець всі досягнення революції, результатом чого стало повалення монархії [14, 85–86].

У той же час частину промисловців і підприємців, принаймні до жовтня 1917 р., не полишала надія на врегулювання всіх спірних питань із урядовими структурами стосовно оплати замовлень скарбниці й отримання у майбутньому відповідної компенсації. Такі надії залишалися одним із стимулів збереження проросійської орієнтації у певного кола

ділових людей Сходу і Півдня України. З огляду на це, у середовищі на-самперед великих промисловців очікувалося прийняття низки виважених рішень з економічних питань – із врахуванням інтересів буржуазії і в умовах масштабного представлення її інтересів у державних органах. Однак навіть Ніколай фон Дітмар, як переконаний прибічник збереження «єдиної і неподільної» Росії, висловлював прихильність до ідеї обмеження влади монарха. Можна припустити, що спроба монополізувати левову частину паливно-енергетичного ринку через введення державної монополії на продаж вугілля наблизила кінець самодержавства, оскільки значна частина представників великого капіталу були проти такого рішення, справедливо вважаючи, що воно болоче вдарить по їх економічних інтересах.

Неузгодженість роботи заводів і фабрик, загострення фінансової кризи, страйкового руху, посилення безробіття та продовольчої кризи робили ситуацію досить небезпечною: суспільство перебувало на межі масштабної соціальної кризи, яка загрожувала всім членам суспільства. Упродовж 1917 р. частина підприємств перейшла під управління фабрично-заводських комітетів, чия фінансова могутність та відповідальність перед кредиторами не відповідали ніяким вимогам. Безвідповідальність значної частини їх членів призводила до руйнування виробництва – із втратою як виробничих потужностей, так і кваліфікованих працівників та виробничих зв'язків. Тимчасовий уряд віддавав перевагу введенню державного управління на ключових підпри-

ємствах. Водночас значна частина попередніх державних замовлень була анульована без фактичного забезпечення відповідної компенсації власникам підприємств. Поступовий розлад системи управління гірничо-видобувними підприємствами, сформованої до Першої світової війни, призвів до активізації різних аферистів, що прагнули перебрати на себе управлінські функції, маючи на меті передусім збільшити власні статки, а не покращити організацію вуглевидобутку. До того ж, «революційна діяльність» ставала для частини з них досить непоганим критерієм справжніх мотивів участі в управлінні гірничо-видобувними підприємствами.

14 серпня 1917 р. на засіданні Державної наради Ніколай фон Дітмар стверджував, що негативним наслідком революції було повне руйнування державного апарату. Це призвело до того, що, за висловом політика, «безвідповідальні особи», не маючи професійних знань, втручалися у виробничий процес, позбавляли роботи інженерно-технічних працівників та кращих робітників, які виступали проти анархії на виробництві. Порушуючи норми техніки безпеки та ігноруючи послідовність виробничих процесів, такі особи призводили до зупинки підприємств або ж до їх фінансового краху. На підприємствах поширилися випадки самочинного утворення різних комітетів, які здійснювали накладення штрафів та займалися тероризуванням адміністративного апарату, позбавляючи посад найкращих адміністраторів і тим самим додатково руйнуючи виробничі зв'язки [14, 93].

На тій же нараді 14 серпня 1917 р. Николай фон Дітмар різко засудив введення «самочинними комітетами» нових податків та зборів, а також штрафних санкцій, що, на його думку, вкрай негативно відбивалися на розвитку промисловости і дестабілізували економічну ситуацію. Такі дії він називав діяльністю «ворогів революції», які прагнули до руйнування держави [14, 93–94]. Але вже 9 вересня 1917 р. на засіданні Малої Ради Української Народної Республіки (під тиском представників соціал-демократів) було прийняте рішення про «передачу у завідування крайових органів влади найважливіших галузей промисловости» та про «оподаткування великого капіталу і майна та конфіскації військових прибутків на користь окремих країв і цілої держави». Поруч із цим затверджувалося рішення про «скликання для кожного краю, який того домагається, національно-крайових суверенних Установчих зборів» [7, 284]. Фактично мова йшла про передачу управління промисловими підприємствами місцевим виробничим комітетам, чий вплив на розвиток промисловости так лякав великих промисловців і підприємців.

У 1917 р. член Держради Російської імперії Николай фон Дітмар доклав немало зусиль для реалізації ідеї адміністративного об'єднання Донецького басейну. У липні 1917 р. за участю Н. фон Дітмара було скликано Установчий обласний з'їзд постачання Донбасу, головною метою якого було створення єдиного домінуючого органу управління економікою. Водночас, як прихильник ідеї «єдиної і неподільної» Росії, Н.

фон Дітмар негативно ставився до контролю над видобувною промисловістю з боку Української народної Республіки. Він наголошував на необхідності комплектування уряду особами, які займали чітку російську позицію, орієнтуючись на збереження єдиної Російської держави. Вважав, що соціальне забезпечення інтересів робітників є досить важливим, оскільки це дозволяло забезпечити стабільну роботу промислових підприємств. Критикуючи царський уряд за відсутність достатньої уваги до інтересів і потреб пересічних працівників, Н. фон Дітмар наголошував на необхідності заохочення підвищення продуктивності праці та «індивідуальної ініціативи», спрямованої на покращення організації виробництва [14, 91].

Загалом упродовж Першої світової війни Н. фон Дітмар виявив ознаки і здібності топ-менеджера у сфері гірничої справи та металургійного виробництва. Поєднані із ґрунтовними теоретичними знаннями та практичними навичками, вони забезпечили йому можливість здійснювати серйозний вплив на діяльність промислових підприємств Сходу і Півдня. Ця діяльність спрямовувалася на підтримання й розширення економічної діяльності. Попри захист інтересів великих промисловців і підприємців Н. фон Дітмар виступав за розширення прав робітників. Водночас він виступав противником розгортання страйкового руху, вважаючи, що такі дії призводили до занепаду промисловости.

Звинувачуючи як царський уряд, так і Тимчасовий уряд у несприяттві розвитку промислових

підприємств Сходу і Півдня України, Н. фон Дітмар також виступав проти втручання уряду УНР у роботу промисловости, вважаючи, що це може призвести до повного краху промислового виробництва. Його ідея створення окремих органів управління промисловістю Півдня України була спричинена, зокрема, небажанням підкорятися робітничим комітетам та самовисуванцям. Виступаючи як топ-керівник, він прагнув, насамперед, до збереження промислових потужностей та кваліфікованих кадрів. Пропрацювавши тривалий час у сфері промислового виробництва, Н. фон Дітмар досить болісно сприймав його поступовий занепад в означений період.

Bibliography and Notes

1. Авербах О. И., *Законодательные акты, вызванные войною 1914 г. с Германией, Австро-Венгрией и Турцией. Законы. Манифесты. Рескрипты. Указы Правительствующему Сенату. Распоряжения и Постановления Министров и др.*, Вильна 1915, 700 с.

2. Бондаренко Е. Л., *Съезды горнопромышленников Юга России – крупнейшая представительная организация монополистического капитала России*, «Вестник Московского университета», Серия 8, Москва 1961, № 1, с. 52–59.

3. Боханов А. Н., *Деловая элита России 1914 г.*, Москва 1994, 274 с.

4. Гнедич А., Аксенов С., *Обзор фабрично-заводской промышленности Харьковской губернии. Вып. 1: Количественное и качественное развитие производств. Перечень промышленных заведений Харьковской губ.*, Харьков 1899, 48+198 с.

5. *Записка о производстве масловых заготовок продуктов продовольствия и фуража для армии и населения*, Москва 1915, 24 с.

6. Корнилов В. В., *Донецко-Криворожская республика. Расстрелянная мечта*, Харків: Фоліо 2011, 603 с.

7. *Українська Центральна Рада. Документи і матеріали: У 2 томах, Том 1: 4 березня – 9 грудня 1917 р.*, Київ: Наукова думка 1996, 589 с.

8. *Об исключительной поставке минерального топлива Донецкого бассейна в казну и распределении его между потребителями / Доклад комиссии XL съезду горнопромышленников юга России*, [в:] «XL съезд горнопромышленников юга России», Харьков 1916, с. 1–4.

9. Фомин П. И., *Горная и горно-заводская промышленность Юга России: в 2 томах, Том 2: История горной и горно-заводской промышленности Юга России от восьмидесятых годов прошлого века до войны 1914 года*, Харьков: Хозяйство Донбасса 1924, 203 с.

10. Фомин П. И., *Краткий очерк истории Съездов горнопромышленников юга России*, Харьков 1908, 173 с.

11. *Чествование Н. Ф. фон Дитмара и А. И. Фенина: [25-летие деятельности в горной промышленности]*, «Харьковские губернские ведомости» 1914, 3 декабря.

12. Шепелев Л. Е., *Крупная буржуазия в России (конец XIX в. – 1914 г.)*, Москва: Наука 1992, 279 с.

13. *Центральный державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 2161, Оп. 1, Спр. 1, 44 арк.

14. *Центральный державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 2161, Оп. 1, Спр. 13, 98 арк.

15. *Центральный державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 896, Оп. 1, Спр. 2, 243 арк.

Vadym Filiniuk

**GOVERNANCE CRISIS AND DEVIANT BEHAVIOR
IN DAILY LIFE OF UKRAINIAN VILLAGE
DURING THE REVOLUTION (1917 - 1918)**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

Вадим Філінюк

**КРИЗА ВЛАДИ І ДЕВІАНТНА ПОВЕДІНКА
У ПОВСЯКДЕННОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА
В УМОВАХ РЕВОЛЮЦІЇ (1917 - 1918 РР.)**

Abstract: The article attempts to analyze the individual components of everyday life in the Ukrainian village during the crisis of the Central Council. It is proved that the peasant routine was based on certain mental characteristics, which has gained prominence due to worsening social cataclysms. Main focus is on the crime situation in Ukrainian villages which had deteriorated significantly in terms of revolutionary reality.

Keywords: mentality, peasants, daily life, the Central Council, sense of justice

Однією з особливостей розвитку новітньої історіографії є осмислення й дедалі ширше застосування нових методів історичного пізнання, опанування провідних напрямків дослідження, таких як інтелектуальна історія, психоісторія, мікроісторія, біоісторіографія, історія ментальностей тощо.

З поміж багатьох напрямків сучасної історичної науки дослідники все частіше звертаються до висвітлення різних аспектів історії повсякденного життя суспільства

Йдеться не лише про дослідження окремих складових повсякденності, а й про розкриття її структури, проведення теоретичного аналізу як чинної складової історичного мину-

лого. Однак, варто звернути увагу на те, що науково-теоретичне обґрунтування історії повсякденності як напряму досліджень в сучасній історіографії ще не завершилось. Наразі, існує низка шкіл в середині самого напрямку. Це можна пояснити тим, що характерною ознакою становлення історії повсякденності є відмова від необхідності вироблення єдиної універсальної теорії та абсолютної моделі реконструювання історичного минулого, розширення методів дослідження за рахунок запозичення з інших гуманітарних і соціальних дисциплін [19, 5-18]. Це студії, що "повертають" людину в історичне дослідження, торкаються її свідомості та діяльності в усіх сферах життя.

В українській історіографії, за останні роки історія повсякденности набула неабиякої популярности. Акцент робиться на “внутрішній історії”, на світогляді людей та їх суспільній свідомості.

Наразі здійсненні перші спроби проаналізувати окремі аспекти селянського повсякдення у зазначений період. Зокрема, О. Крижановська, В. Лозовий, О. Михайлюк, Ю. Присяжнюк, В. Храмова та М. Юрій розглядають ціннісні установки українського селянства у рамках категорій “влада”, “державна”, “культура”, “менталітет”, “суспільство”.

О. Реєнт обґрунтовує тезу про негативний вплив на селянську свідомість Першої світової війни, який виразився у деструктивній поведінці у період революції [24, 36].

Цінними з точки зору теорії та методології проблеми повсякденности є й праці зарубіжних дослідників. Репрезентуючи різне бачення історії повсякдення, своїми фундаментальними методологічними дослідженнями вони окреслюють концептуальні підходи, предмет та методи вивчення повсякденности.

Варто відзначити, що однією з сторін повсякденного життя будь якого соціуму є девіантна поведінка, наростання або спад якої часто залежать від суспільно-політичної ситуації.

Мета нашої розвідки полягає у спробі висвітлити вплив суспільно-політичної кризи на наростання девіантної поведінки у повсякденному житті українського селянства в період Центральної Ради.

Принагідно зазначимо, що повсякденне життя в його аксіологічному вимірі нами розуміється як

вияв ментальних рис, які визначають моделі поведінки людей та соціальних груп. Наразі, напевно чи хтось може заперечити факт, що подіям і явищам завжди передують уявлення про них у свідомості людей. Спроба проникнути у свідомість “творців історії” (людей) дає змогу реконструювати ту минувшину, котра прихована за “зовнішніми” подіями і фактами, одержати більш “глибинний” образ історії. Відповідно “внутрішня історія”, на відміну від “зовнішньої”, є пошуком не закономірних зв'язків між зовнішніми проявами явищ, а свідомісними уявленнями про ці зв'язки [6, 28].

Доцільно наголосити, що формування основних характеристик духової та матеріальної культури українського народу відбувалося під великим впливом природно-географічного чинника. Проживаючи у межах лісостепової та степової зон зі сприятливими для обробітки родючими ґрунтами, населення України надавало пріоритетного значення хліборобству.

Постійна боротьба з голодом і самодостатність натурального господарювання визначили особливе ставлення до землі, що межувало з її обожнюванням [2, 21]. Важко працюючи аби здобути свій “хліб насущний”, селяни з презирливістю ставилися до всіх інших видів діяльності [17, 103]. Водночас, потреба у достатній кількості землі стала першочерговою в свідомості землеробського населення краю [18, 51]. В українських губерніях Російської імперії станом на 1916 рік земельні наділи селянських господарств складали 2,4 – 8,2 десятин. При цьому, для належного продо-

вольчого забезпечення селянської сім'ї необхідно було від 9 до 15 дес. землі – в залежності від регіону [25, 163-164].

Варто зауважити, що українські селяни усе, що їх оточувало, сприймали з емпіричної перспективи. Найближчою й найбільш зрозумілою для них була модель сім'ї. Маючи велику повагу до батька, вони екстраполювали останню на суспільство й царя [22, 124]. З добрим царем пов'язувалися селянські мрії та сподівання [15]. Однак, російська влада для українського селянства завжди була чужою і деспотичною, втіленням насильства, якому можна коритися лише зі страху, а не з волі. Під владою вони передусім розуміли поміщиків, поліцію та бюрократію [28, 28]. Відтак у суспільній свідомості накопичувалася постійна ненависть до цих прошарків. Утім, селяни не уявляли, як можна усунути царя, а натомість обрати собі нового правителя. Чи “поганим”, а чи “добрим” був цар, але на підсвідомому рівні, він залишався єдиним легітимним правителем, поставленим Богом.

У житті українського селянина значну роль відігравала громада, що виробила свою модель управління на основі вічового ідеалу сільської демократії – вирішення усіх питань сходом [10, 88]. Місто та міську культуру вони сприймали як щось неорганічне, породжене гнобителями й дармоїдами. З містом пов'язували державний апарат, який забезпечував власність поміщиків на землю [14, 37].

Однією з особливостей селянського життя початку ХХ ст. було те, що в процесі звільнення від кріпа-

цтва судова влада на селі перейшла в руки волосних судів, які мали вирішувати суперечності між селянами. Парадоксальним є те, що волосний суд повинен був виносити рішення не на основі писаного державного права, а на основі місцевих звичаїв і правил, прийнятих у селянському побуті [21, 156-157]. Це означало, що біля 85% населення країни знаходилося не під юрисдикцією державних судів і офіційного законодавства, а під судами старійшин [48, 117]. Норми звичаєвого права, якими переважно послуговувались у сільському судочинстві, були усними, гнучкими й, відповідно, у селянства не сформувалося поняття “про твердість права взагалі” [13, 88-89]. Волосні управи перетворилися на джерело, звідки українська сільська людність черпала всі необхідні для громадського та сімейного побуту “законо, акти, постанови, інструкції, викладки, виписки” [23, 28].

Додаймо, що до 1904 року щодо селян застосовувалися тілесні покарання. Це сформувало в їх свідомості почуття допустимості й легітимності насильства над особою [12, 11] і взагалі, визнання насильства як методу вирішення багатьох проблем.

Разом із тим, самодержавство проводило цілеспрямовану політику на відлучення селян від освіти [49, 677]. Відомий український громадський діяч Євген Чикаленко зазначав, що селяни були неграмотні, байдужі до всього, що не торкалося їхнього матеріального життя. Наслідком такої політики була масова безграмотність, яка у селах становила від 91% до 96%, залежно від регіону [11, 360].

Протягом століть релігія, як і традиція, була важливим світоглядним авторитетом у масовій свідомості українських селян [26, 574-575]. Водночас, образ Церкви складався у світогляді селян під впливом не лише відповідних проповідей, настанов та виконання встановленого нею ритуалу, а й реальної ролі духовенства в суспільно-політичному житті краю [29, 158]. Висока плата за релігійні треби, пияцтво та розпуста “святих отців” викликали у селян неприязнь та сприяли віддаленню останніх від Церкви [20, 177, 179]. Відтак, вплив релігійного фактору на соціально-психічні настанови стає вельми примарним, а православ'я стало поступатися місцем різним політичним ідеологіям [7, 297].

Важливим рубежем у житті українського селянства стала Перша світова війна. Людська сутність розчинилася у крові, помсті та бажанні будь-якою ціною залишитися живими [5, 10]. За таких умов моральні, релігійні норми та заборони мирного часу розмивалися, поширювалися різні форми асоціальної поведінки, зокрема озлобленість і зневажливе ставлення до чужого життя. Тотальний характер війни з її непередбачуваними поворотами та катаклізмами, величезною кількістю полонених, загиблих і скалічених людей – усе це впливало на суспільну свідомість [24, 36].

Повалення самодержавства та прихід у Росії до влади Тимчасового уряду, а в Україні – Центральної Ради у 1917 р. відкрили новий період нашої історії. В той час у повсякденному житті українського селянства виявилися дві тенденції. Однією з

них було те, що селяни сприйняли події кінця лютого – початку березня 1917 р. як “другу Пасху” [16, 249]. Всюди панувала атмосфера піднесення та свята. Проводилися сходи, різного роду збори, мітинги, хресні ходи на підтримку Центральної Ради [29, 14]. З'явилася певна надія на розв'язання болючих для суспільства проблем.

Однак, влада не зуміла вирішити нагальні проблеми й у суспільстві почало ширитися розчарування. Революційна ейфорія тривала недовго. Втративши довіру до влади, селянство залишилося наодинці зі своїм історичним досвідом, у якому не було місця ні парламентаризму, ні правам особистості [1, 45]. Спостерігаючи слабкість влади, починаючи з літа 1917 р. селяни переходили у рішучий наступ проти приватновласницького землеволодіння [27, 73], розпочали здійснювати на свій лад поділ земельної власності, без очікування відповідного юридичного оформлення. Хліборобська психологія зумовила подальшу політичну лінію “ми проти всіх”, яка яскраво втілювалася в низці погромів панських маєтків та анархії.

Особливу ненависть у селян викликала поліція, з якою асоціювалось насильство скинутого режиму [12, 17]. Селяни казали: “Оце тільки й почувемо волю, що поліції нема” [38, 79]. Після розпуску поліції в березні 1917 р. підтримувати правопорядок на селі стало практично неможливо. Починаючи з вересня, селянська війна з поміщиками прокотилася всіма регіонами України, набувши найбільшого розмаху в Правобережній Україні – у Київській, Волинській та Подільській гу-

берніях [42, 79]. Селяни самовільно захоплювали поміщицькі угіддя та сінокоси, вирубували ліси. Панські садиби, заводи та господарські приміщення були розграбовані, частина з них була зруйнована [44]. Велика кількість поміщиків, яка не встигла втекти до міста, зазнавала переслідувань [37]. Деякі, особливо ненависні для селян, були вбиті [47, 1]. Такі дії виправдовувались міркуванням про соціальну несправедливість та необхідність переділу незаконно набутих поміщиками благ. Легітимізувало такі дії у свідомості селян також неправильне трактування указів та постанов Української Центральної Ради, що “скасовували права власності на поміщицькі землі та інших нетрудових господарств, які мали відтепер перейти у народну власність” [36, 3]. Це у свою чергу було сприйняте селянами, як заклик до реалізації власних аграрних та продовольчих інтересів.

Водночас, у селах українських губерній почала з’являтися велика кількість дезертирів, підбурювачів і провокаторів, що у вирі революційних подій мали на меті збагатитися або виконували замовлення політичних партій [3, 55]. Найбільше таких людей було у прифронтових регіонах та південно-східних губерніях України. Колишні вояки, які володіли тепер великою кількістю зброї, легко “переконували” поділитися нажитим майном не тільки поміщиків, але й заможних селян. Так, наприклад, селяни разом із солдатами розграбували хутір Балин на Подолі [32, 57]. У Пирятинському повіті Полтавської губернії лунали закликали до антивладних виступів [34, 28], а большевицькі напади на села

стали постійним явищем у житті селян [35, 19зв].

Відзначимо, що продовольча скрута змусила українських селян чинити протиправні дії щодо державної власності. У прифронтових губерніях відбувалися регулярні напади на державні склади та продовольчі магазини. В Ольгопільському повіті Подільської губернії селяни розграбували фуражні запаси, передбачені для фронту [33, 38]. Типовою була ситуація восени 1917 р., коли селяни Новоград-Волинського повіту Волинської губернії, пограбували державні запаси, що зберігалися для весняного посіву [30, 14].

Звичним за таких обставин стало загострення криміногенної ситуації на селі. Набирала обертів тенденція до збільшення кількості крадіжок, грабежів, розбоїв і вбивств. Зросла кількість злочинів, що здійснювалися на побутовому рівні, навіть щодо близьких родичів. Наприклад, у с. Малиничі Проскурівського повіту Подільської губернії брат побив брата за захоплення прибудинкового городу, а син батька – за несправедливий поділ майна [39, 50-57]. В Одеському повіті Херсонської губернії син задушив матір, щоб заволодіти майном і землею [4, 1 зв]. У с. Княжичі Київської губернії свекор, побивши, вигнав з помешкання невістку з малими дітьми [45, 39].

Досить поширеним явищем були напади озброєних банд на мирних жителів [42, 53]. В с. Гуньки Брацлавського повіту Подільської губернії банда із шести чоловік пограбувала селянина І. Дзюбенка [31, 1]. Один з очевидців подій на Катеринославщині відзначав: “У 1917

р. стало зовсім небезпечно жити в селах. Як тільки почне смеркати, то й не думай виходити за поріг, бо то гляди або слідом за тобою в хату ввірвуться або підстрелять. Або лізуть у вікна. Тоді моли Бога аби не вбили” [8, 2].

Новим явищем у революційному повсякденні стали напади на духовних осіб, що було раніше неприйнятним для українського селянства. Для прикладу, селяни с. Холодовки Брацлавського повіту виграли місцевого священика із його приходу, а селяни с. Політанки Ямпільського повіту відібрали у священика ключі від місцевої церкви і заборонили проводити службу [41, 39]. Разом з тим, якщо священики не виконували вимог сільської громади, то на них чекала жорстока розправа [43, 34].

Доречно підкреслити, що у домаганні “справедливості”, сільські жителі йшли на відкриту конфронтацію з місцевою владою та органами правопорядку. Так, у с. Огкіно Новгород-Сіверського повіту Чернігівської губернії селяни ув’язнили і побили члена колишньої державної Думи за намагання втрутитися в слідство [46, 2]. У с. Лука-Немирівська на Брацлавщині місцеві жителі напали, побили та ув’язнили судового слідчого, який прибув для розслідування справи місцевого жителя. Селяни вважали всі звинувачення безпідставними. Слідчого закрили в камері, а два томи судових матеріалів спалили [41, 205].

Водночас, в умовах революційної ситуації та зростаючого беззаконня, селяни, задля збереження свого життя, вкрай негативно ставилися до різних форм протиправних

дій. Набула поширення епідемія самосудів, під час яких підозрюваних у злочинах страчували, а перед тим над ними знущалися, щоб залякати людей, схильних до подібних правопорушень. Труп, як правило, не хоронили за християнським обрядом, а іноді навіть кидали в болото. Такі дії виконувалися всією громадою й це було для селян достатньою підставою виправдання означених вчинків [13, 91]. Наприклад, 500 селян у с. Пирожне Ольгопільського повіту Подільської губернії вчинили самосуд над 2 місцевими злодіями. Обидва чоловіки були жорстоко вбиті [33, 176]. Селяни с. Артемівка Харківської губернії на сході замучили двох підозрюваних у вбивстві чоловіків, яких міліція відпустила за браком доказів [40, 17].

Втілюючи своє поняття справедливості в умовах значної соціальної напруги, селяни досить часто чинили неадекватні насильницькі дії, від яких страждали невинні люди. Так, в одному із сіл Подільської губернії був здійснений самосуд над нібито злодіями. Їм були нанесені жорстокі побої, від яких вони невдовзі померли. Після проведення слідства виявилось, що на даних осіб був зведений наклеп і вони були ні в чому не винні [31, 63].

Отже, повсякденне життя селянства Наддніпрянщини у революційні 1917 – 1918 рр. було продиктоване з одного боку світоглядними орієнтирами українського люду, а з іншого – обставинами суспільно політичної кризи. Серед них найбільшу вагу мали земельний інтерес, консерватизм поглядів, які посилювалися завдяки відлученню від освіти та домінуванню сільської

громади у всіх сферах життя, падіння авторитету православної Церкви. Значний вплив на свідомість селянства справила Перша світова війна. Вона не лише озброїла колишніх хліборобів і навчила їх вбивати, а й спричинила переосмислення селянами цінностей, способу мислення та дії, своєї ролі в суспільстві

Зважаючи на це у селянському повсякденні 1917 – 1918 рр. проявилися кілька домінуючих тенденцій. Перша – це ейфорія початкових революційних тижнів, революційні мітинги, збори та демонстрації, намагання селян домогтися розв'язання суспільно важливих питань. Однак, влада не зуміла задовольнити поставлених вимог, а задекларовані зміни на місцях не дали істотних результатів.

Надалі, коли в умовах революції офіційна влада ослабла й апарат державного примусу не був ще сформований, селяни на свій погляд і лад почали “творити владу”. Архаїчні погляди, розмиті війною та революцією моральні норми і цінності почали превалювати у суспільній свідомості. Доведене до відчаю село протиставило себе “великому суспільству” і на свій розсуд стало домагатися поставлених цілей. У хід були пущені погроми панських помість та економії, розправи, самосуди та насилля, що стали частиною життєвих реалій повсякденного життя селянства Наддніпрянської України у добу Центральної Ради.

Bibliography and Notes

1. Булдаков В. П., *Имперство и российская революционность (критические*

заметки), [в:] *Отечественная история* 1997, № 1, с. 42-60.

2. Булдаков В. П., *Красная смута. Природа и последствия революционного насилия*, Москва: Российская политическая энциклопедия 1997, 376 с.

3. *Державний архів Одеської області*, Фонд 60, Оп. 1, Спр. 2, 59 арк.

4. *Державний архів Одеської області*, Фонд 634, Оп. 1, Спр. 1028, 27 арк.

5. Жванко Любов, *Біженці Першої світової війни: український вимір (1914 – 1918 рр.)*, Харків: Апостроф 2012, 568 с.

6. Зашкільняк Леонід, *Інтелектуальна історія: спроба конвенції (деякі методологічні міркування)*, [у:] *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки* 2005, Вип. 1, с. 28-35.

7. Зибцев В. М., Попов В. Ю., *Українське православ'я і господарський менталітет*, [у:] *Вісник Одеського національного університету* 2009, Том 14: *Соціологія і політичні науки*, с. 293-300.

8. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського*, Фонд X, Спр. 6957, 16 арк.

9. Крижановська О. О., *Держава й церква в уявленнях селян Правобережної України доби скасування кріпосного права*, [у:] *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.* 2006, Вип. XII, с. 155-165.

10. Лозовий Віталій, *Аграрна революція в Наддніпрянській Україні: ставлення селянства до влади в добу Центральної Ради (березень 1917 р. – квітень 1918 р.)*, Кам'янець-Подільський 2008, 480 с.

11. Лозовий Віталій, *Освіта, вірування та національна свідомість українського селянства на початку XX століття*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: Збірник наукових праць* 2009, Том 14, с. 360-366.

12. Лозовий Віталій, *Правосвідомість селянства в період Української революції 1917-1920 рр.: історичний аспект*, Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний

університет ім. І. Огієнка 2011, 112 с.

13. Лозовий Віталій, *Селянська праявність у добу Української революції (1917-1921 рр.)*, «Український історичний журнал» 2005, № 6, с. 88-95.

14. Лозовий Віталій, *Селянство і проблема сплати податків у період Гетьманату Павла Скоропадського (1918 р.)*, [у:] *Новий колегіум: науковий інформаційний журнал* 2007, № 1, с. 36-40.

15. Лурье Светлана, *Метаморфозы традиционного сознания (Опыт разработки теоретических основ этнопсихологии и их применения к анализу исторического и этнографического материала)*, Web. 12.06.2014. <<http://svlourie.narod.ru/metamorphoses/russ-obsh.htm>>.

16. Михайлюк Олександр, «Друга пасха»: сприйняття селянами Лютневої революції 1917 р., [у:] *Український селянин* 2008, Випуск 11, с. 249-251.

17. Михайлюк Олександр, *Про деякі особливості взаємин радянської влади і українського селянства в революційний період (1917 – середина 20-х рр.)*, [у:] *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету* 2001, Випуск XIII, с. 102-123.

18. Михайлюк Олександр, *Селянство України в перші десятиліття ХХ ст.: Соціокультурні процеси*, Дніпропетровськ: Інновація 2007, 456 с.

19. *Нариси повсякденного життя радянської України в добу НЕПу (1921 – 1928 рр.)*: колективна монографія: У 2 частинах / Ред. С. Кульчицький, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2010, Частина 1, 445 с.

20. Опря Б., *Деякі аспекти взаємин православного духовенства з парафіянами на Поділлі в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.*, [у:] *Проблеми історії України ХІХ – початку ХХ ст.* 2007, Випуск XIII, с. 177-183.

21. *Полное собрание законов Рос-*

сийской империи, Собрание Второе. Отделение первое 1861, Томъ XXXVI, № 36657, Санктъ-Петербургъ 1863, 1059 с.

22. Присяжнюк Юрій, *Віра українських селян у “добрих царів” після скасування кріпацтва*, «Культура народів Причорноморья» 2001, № 24, с. 123-126.

23. Присяжнюк Юрій, *Ментальність українського селянства в умовах капіталістичної трансформації суспільства (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)*, «Український історичний журнал» 1999, № 3, с. 23-33.

24. Реєнт О., Сердюк О., *Загострення суперечностей в імперському суспільстві у роки Першої світової війни (липень 1914 – лютий 1917 рр.)*, [у:] *Проблеми історії України ХІХ – початку ХХ ст.* 2004, Випуск VII, с. 5-47.

25. Фареній І., *Селянське господарювання в системі товарно-ринкових відносин пореформених десятиліть*, [у:] *Проблеми історії України ХІХ – початку ХХ ст.* 2004, Випуск XVIII, с. 163-171.

26. Філінюк Анатолій, *Правобережна Україна наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століття: тенденції розвитку і соціальні трансформації*, Кам'янець-Подільський: Аксіома 2010, 728 с.

27. Хміль Іван, Куташев Ігор, *Наростання селянського екстремізму в Україні (березень-жовтень 1917 р.)*, [у:] *Проблеми вивчення історії Української революції 1917-1921 рр.* 2002, № 1, с. 53-76.

28. Храмова Вікторія, *До проблеми української ментальності. Замість передмови*, [у:] *Українська душа*, Київ: Фенікс 1992, с. 3-35.

29. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 267, Оп. 1, Спр. 2, 94 арк.

30. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 524, Оп. 1, Спр. 3, 46 арк.

31. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 628, Оп. 1, Спр. 1, 238 арк.

32. *Центральний державний ар-*

хів вищих органів влади та управління України, Фонд 628, Оп. 1, Спр. 3, 328 арк.

33. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 628, Оп. 1, Спр. 7, 236 арк.

34. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 799, Оп. 1, Спр. 1, 129 арк.

35. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1009, Оп. 1, Спр. 1, 22 арк.

36. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1060, Оп. 1, Спр. 2, 26 арк.

37. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1060, Оп. 1, Спр. 26, 120 арк.

38. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1115, Оп. 1, Спр. 44, 185 арк.

39. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1116, Оп. 1, Спр. 9, 99 арк.

40. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1327, Оп. 1, Спр. 90, 27 арк.

41. Центральний державний архів

вищих органів влади та управління України, Фонд 1792, Оп. 1, Спр. 41, 228 арк.

42. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1792, Оп. 1, Спр. 54, 109 арк.

43. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 1792, Оп. 1, Спр. 57, 83 арк.

44. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 2117, Оп. 1, Спр. 19, 222 арк.

45. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Фонд 3699, Оп. 1, Спр. 17, 58 арк.

46. Центральний державний історичний архів України в м. Києві, Фонд 317, Оп. 1, Спр. 6046, 29 арк.

47. Центральний державний історичний архів України в м. Києві, Фонд 317, Оп. 1, Спр. 6049, 11 арк.

48. Шанин Теодор, *Обычное право в крестьянском сообществе*, [у:] *Общественные науки и современность* 2003, № 1, с. 116-121.

49. Юрій М., *Соціокультурний світ України*, Київ: Кондор 2004, 738 с.

Maryana Petrechko

**INTRODUCTION OF THE TEACHING METHOD CREATED BY HELEN
PARKHURST IN THE EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF THE USA
(THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY)**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The article investigates and analyzes the peculiarities of adapting the Dalton Plan in the educational institutions of the USA. It deals with full and partial adoptions taking into account their both strong and weak points. The main features, necessary for introduction of Dalton Plan are researched and examined closely. Attention is also paid to the special features of this teaching method concerning the age-factor of the students.

Keywords: Dalton Plan, teaching method, advantages, disadvantages, individualized schooling, recitation, individual instructions, timetable, assignments

We all live in the constantly developing world, where new knowledge emerge rapidly and become out of date constantly. Something that was modern and important yesterday may turn out to be substituted by completely different images. This creates the environment where schooling gets a new role. If it was possible to supply children with all the necessary information in the past, it is no longer true. We cannot provide kids with the stable data because, what they have learned a year ago may already be of no importance. Besides, our epoch puts great emphasis on the importance of individuality. We no longer want pupils to be the same, to get equal knowledge in all subjects, to develop identically. Society tends to understand better that the average student, who we so frequently talk about, does not exist in reality. Some students are closer to this imaginary line, some are more distant, but probably no one is there.

The task of schools in Ukraine is seen in the all-round development of human personality, the development of talents, both mental and physical abilities, breeding the moral qualities, formation of citizens able to make conscientious choices and thus enrich intellectual, creative, cultural potential of the people, raise the educational level, provide national economy with qualified specialists [19]. To ensure the fulfillment of the task we must somehow modify our educational system, this especially concerns secondary schools. Some prompts on how to achieve the goal may be found in the teaching method created by Helen Parkhurst. Here important is the fact that it was introduced in regular schools, though did not manage to substitute the regular school system. Giving reasons why some new teaching methods are necessary, Helen Parkhurst explains that we cannot give old, worn-out school conditions and expect that they will produce the sort

of habits which are needed in a changing world [6, 7]. The approach to this problem varies greatly from country to country but in modern Ukrainian pedagogics we find a range of works devoted to alternative teaching methods. Most of them concentrate on the key features, and the aspect of applying them in practice is not well investigated yet. Among those teaching methods there is also the Dalton Plan. The necessity to know the peculiarities of its introduction in the educational institutions, in order to eliminate possible drawbacks and to foreknow and settle potential difficulties, defines the *topicality* of our research.

The aim of this research is to trace the introduction of Dalton Plan in the educational institutions of the USA in the first half of the XX c., to state the positive and negative effects and to define reasons for them.

Methods of individualized learning were of particular interest in most European countries and in the USA at the beginning of the twentieth century. Dalton Plan was developed in 1919 by Helen Parkhurst and accommodated both elementary and secondary school students [18, 68]. From the article, written by Marion Sheridan in 1926 we learn that, used first in Massachusetts, within ten years the Dalton Plan had passed the "international test" [12, 507]. In the article, written by Helen Parkhurst for the New York Times, she claims that children must participate, experience, discover new worlds and, what is the most important, they must have an opportunity for rediscovering themselves [6, 7]. Today, Parkhurst's school in New York is a large, thriving institution with three sites and a student body more than three times as large as that of the

original school. It has accommodated itself to the educational marketplace and is less progressive, more traditional, and more concerned with achievement and college placement [11, 74]. But what has brought it to its current state? Helen Parkhurst attempted to balance individualism and group life within the school, understanding full well that her students must ultimately be prepared to live in a democratic society [11, 71]. A kind of disadvantage of individualized schooling lies in the fact that teachers want to have a well-ordered school and they don't usually take into account that it is possible only at the expense of the free development of an individual [18, 45], and self-development is what individualized learning has to ensure. The Dalton Laboratory Plan was created in an attempt to get a school organization that would meet the needs of modern education under public school conditions [15, 391]. Helen Parkhurst was concerned with creating a community environment to supply experiences to free the native impulses and interests of each individual of the group, stressing that the problem of education is not the creation of pupil energy but its release and use [11, 71-72]. Russel Stauffer points out that the Dalton Plan was applicable only to any part of the school starting with the fourth grade, supposing that at that age pupils already possess the basic learning skills so that they can work independently [14, 337].

If we want to analyze the Dalton Plan we should take a closer look at its different adoptions worldwide, for as Marion Sheridan correctly stresses, though the source books of the plan: *Education on the Dalton Plan*, by Helen Parkhurst and *The Dalton Plan* by Evelyn Dewey give information on how to

organize it, practically every principle expressed there was violated in modifications but for the retention of assignments, graphs and the belief in the plan as an efficient method of individual instruction [12, 507].

H.W. James describes how Dalton Plan operated in Alabama College. It is important to stress here the fact, that the plan was first studied by the students. Twenty-three students took part in the experiment and after it, sixteen of them expressed opinions very strongly in favor of the plan, five stated they thought it slightly better and two reported that they didn't like it. Every member of the class in Alabama College completed all four contracts within the specified time, with the average index slightly more than three weeks [9, 303-304]. Douglas Waples provides us with some information on how the Dalton Plan was used in the Secondary school (it goes here about the South Philadelphia High School for Girls). The author stresses that it is easier to apply the details of the plan as developed by others than to work out adaptations to the conditions of a particular school [17, 69]. From a book "Education for Responsibility. The Dalton Laboratory Plan in a Secondary School" we find out that the South Philadelphia High School for Girls has been experimenting with the Dalton Plan for three years [3, 9]. Another review on the adoption of Dalton Plan in the South Philadelphia High School is provided in the article by Olive Hart [5]. Describing this teaching method the author compares it with a shop. After some time the children automatically splited into groups according to their abilities. It also did some good to the "average" children, who got over the plank. The teaching procedure was also affected,

usual recitation was substituted with group work, supervised study, socialized study, an projects both individual and cooperative [5, 169].

The experience of using Dalton Plan in the South Philadelphia High School for Girls enforced on another experiment. Mary Hargrave describes the application of Dalton Plan to the one subject only (English) [4, 373]. This application was limited by the time-table, though classic model of given-out assignments was retained. Pupils were encouraged to work at their best pace, and those, who had finished early, were even allowed to work on another subject. Instead of using time margins, work was simply divided into units. The student himself decided when he was ready to pass the test, using self-evaluating tests. It's hard to overestimate the importance of diagnostic tests in this example of the experiment with the Dalton Plan [4].

In High School, Dalton, Massachusetts, they tried a compromise. In the afternoon, the recitations based upon the indicated median of class progress were scheduled. However, the results of an attempt to combine two inharmonious systems were not altogether encouraging [8, 691].

Another research on application of Dalton plan was carried out by Robert Spaulding. From his article we may learn that the Dalton Plan, operated in New York City during the 1950's was based on giving monthly assignments that were uniform for a specific grade level. Hopland Elementary School in Hopland, California modified Dalton Plan incorporating the contractual idea, taken from Carleton Washburne's work [13, 184].

Ralph Underhill, Superintendent of Schools, Scarsdale, New York, described

their adoption of Dalton Plan. Though it was planned to start with the elementary schools the high school actually was the first. There, during the introductory period the recitation schedule was adhered to; the pupils reported to their subject teachers according to the regular program, but instead of participating in recitations, they worked individually on their assignments [16, 50]. In Scarsdale they solved the problem of falling behind in one subject by providing the pupil with a 'fifty-minute basis' – the pupil had to report for fifty minutes a day to the teacher of that subject. A student was permitted to go ahead in other subjects, regardless of his progress in the one subject. This modification prevented lagging behind in all of the other subjects for the subject in question may sometimes turn out to be so difficult that it may need special arrangement [16, 54].

In a review by W. D. Bowman we find evaluation of the Dalton Plan given by Evelyn Dewey. There we may find that this method also operated in the Streatham County School, London, England, and the Children's University School, New York City. It is also important to indicate here that opinions varied from support to disapproval as to institutions, and between the teachers – the philologists were least satisfied [15, 391].

Manley E. Irwin an assistant director, in Detroit and Ella C. Odien, teacher at Pingree School, Detroit published an article telling how teachers organized English lessons under the Dalton Plan [7, 136]. There were created groups of two teachers who compiled the assignments together, having shared the tasks. The author also stresses that it is important that a person writing a contract

in English, for example, also possesses some knowledge in art, science, music etc. This will enable to give students various experiences and make studies more interesting at the same time [7, 138-141].

E. D. Jackman tells us how the main features of the Dalton Plan were developed in practice and analyses the whole process. The method was adopted in a High School of Dalton, Massachusetts in the middle of the school year. As it was offered by Helen Parkhurst the remained material was divided into month's assignments as well as the freedom of movement was preserved, but the difference lay in fact that only the forenoon was devoted to the individual work and the assembly (the attendance of which was obligatory) concluded the first half of the day [8, 688-691].

Of course, it is not right to regard the Dalton Plan as the only method aimed at providing individual instructions. Thus as we get from Russel G. Stauffer's article – profound research on individualized teaching methods was carried out and a number of them were studied. Though, only the Dalton Plan and the Winetka Plan were looked carefully at and the following common features were singled out: acquiring a better sense of responsibility, better time budgeting, improved social relationships and better self-respect [14, 339].

Having got the general idea of how Dalton Plan functioned in the country let's take a closer look to advantages and disadvantages noticed during the experiments. Here we must note that, Marion C. Sheridan stresses the fact that the Dalton Plan is flexible, making possible to exclude disadvantages and combine the advantages of both traditional

and innovative methods [12, 507]. After having seen the Dalton Plan used in practice H.W. James points out the following advantages: the discipline problems were eliminated; nearly all students found it more effective, because they were to report in individual conferences; it was convenient for those, who had to miss school for several days; the instructor becomes better acquainted with the problems of each member of the class; the plan cares for individual differences extremely well [9, 305]. Under the Dalton Plan a student does not have to listen to facts he already knows or waste time pay attention to unprepared student showing he's unprepared [4, 377]. The advantages listed by E. D. Jackman are as follows: able students are not held back, less able can go on in their own pace and they also can enjoy the instructor's direct assistance and inspiration, besides there is no need to turn back, but for reviews [8, 693]. Ralph I. Underhill mentions that the new method is not deprived of pressure, but here it is inherent in the situation, while the pupil finds himself in the situation where he must work to get ahead [16, 54].

Though, it is not possible to pretend that there were no problems with it at all. H.W. James enumerates such disadvantages: the plan requires much more time on the part of the instructor; due to individual conferences much duplication takes place; students don't have a class spirit [9, 305]. Though, a teacher may make use of fast pupils here and thus, the possible solution would be to find out what the main problems the fastest students faced and having noticed some common tendency just to organize a conference and explain the major problems there, so that the other

students will be able to check and go on working on the own, not repeating the same mistakes. Douglas Waples stresses that there will always be some pupils who need more direction, and some who need less direction, than the written assignment provides. An individual assignment should be made or the group assignment adapted to individual needs and then, an individual assignment should be adapted to the peculiar needs of each pupil [17, 70]. The same problem teachers face under regular system when explaining some new material. All the students are different and there always are those who grasp ideas at once and those who need detailed explanations. It is not possible to solve this problem for it is not possible to get children with same abilities. The greater number of failures Mary Hargrave explains to the fact that students did not know what to do with their freedom [4, 379], but is it not better to learn to act as a free individual at school than when you are twenty and something already? Ralph I. Underhill among the problems his school faced names a tendency to do little studying at home. The pupils cut down on home study before they adapted themselves to the new method. Though, under the Dalton Plan students will not move on to new material until they cope with all the assignments, whereas according to the traditional school system there is no time to wait for anybody and it does not matter here whether a child was ill or just skipped classes. Another problem was that students felt like there was no rush about studying and their output fell below standard [11, 52-53]. Marion Sheridan names the following problems: what the modification of the Dalton Plan can add to the contracts, graphs and individual

instruction; it is necessary to prove that the Plan would work for the welfare of the pupils through its ultimate operation as a selective force in the teaching profession and also to see how it can meet the problems arising from the social aspects of the English course [12, 514].

Among the crucial changes that the Dalton Plan included was the refusal of the time-table. What can be said against the use of it is the fact that child's attention is something not fixed, contrary to the timetable. Just that there was a belief that student's interest in any subject lasts forty-forty-five minutes and that these periods must be synchronized for all the pupils [18, 45] does not assure that it really is that way. Too many factors define pupil's attention in every particular minute of his life. Bad weather, a quarrel with friends, forgotten umbrella and everything else we face in our daily life affects the way we study and the method, created by Helen Parkhurst suggests one of the possible solutions to this problem.

Instead of becoming accustomed to being disciplined by another the children will become disciplined by experience [6, 7]. It would be a mistake to equate Dalton with the common idea of the progressive-permissive school of education. This was never the sort of school were you could talk back to a teacher or riot in the elevator. "Progressive" was a good word back then [1]. Parkhurst's Dalton exuded a quality of informality, enormous energy, situational decision making, and a high level of engagement in both the part of its faculty and students [11, 73].

It is also important to understand that the "Dalton movement" did not limit itself to the United States only. In

German elementary schools "Stationenlernen" is practiced. Although Stationenlernen (also called Stationenarbeit, Lernen an Stationen or Lernzirkel) is a fixture in German elementary schools, its origins can be traced in part to the work of Helen Parkhurst. It draws on Parkhurst's concept of the classroom as educational laboratory. In a class period devoted to Stationenlernen, students complete tasks, individually or in groups, while working with materials set up at various stations in and around a classroom [10, 136].

The Dalton School now more closely mirrors competitive market capitalism than it does a Deweyan conception of democratic society, throughout its history it attempted to balance individualism and community. Even today, it struggles with how to instill community values to a student body, often more interested in status and economic success than issues of social justice. In large measure, the transformation of the Dalton School from its early progressive roots to its competitive, elite status today indicates the difficulty that schools have in creating communitarian values within a highly individualistic and competitive society [11, 74].

Of course we should take into account that the first half of the XX century was the period of major reforms in educational system. Proof to this may be found in a work *Die Reform-Pädagogik des Auslands* by Hermann Röhrs. From review by N. Hans we learn that there was an international movement covering European (both Western and Eastern) and American countries and there are named eight major methods, among which is the Dalton Plan [2, 127].

The need for changes, which became vital in the present-days forces re-

searchers to work on alternative teaching methods and before trying to invent something new it is worth to consider achievements of previous generations. The possibility of applying the individualized method of schooling, having taken into account the present-day situation, the demand of the society and having done all the necessary modifications, seems promising in a long run. The Dalton Plan proved itself to be an important tool in understand the pupils and their needs better and can lead us in the right direction for modern qualitative education.

Bibliography and Notes

1. *Dalton Students Now Face Exams; But Failing, Under the New Plan, Won't Mean the End*, "The New York Times", February 5, 1969.
2. *Die Reform-Pädagogik des Auslands by Hermann Röhrs* [Review by: N. Hans], "Comparative Education" 1966, Vol. 2., No. 2 (March), p. 127-128.
3. *Education for Responsibility. The Dalton Laboratory Plan in a Secondary School by Members of the faculty of the South Philadelphia High School for Girls*, New York: The Macmillan Company 1926, 310 p.
4. Hargrave M., *The Dalton Plan in Practice*, "The English Journal" 1928, Vol. 17, No. 5 (May), p. 372-380.
5. Hart O. E., *The Dalton Plan vs. Individualized Instruction*, "The English Journal" 1929, Vol. 18, No. 2 (February), p. 168-170.
6. *Inward Training. By Helen Parkhurst, Educational Director Dalton Schools*, "The New York Times" 1932, May 15. Section Weekend cables education watch tower letters to editor Page E 7.
7. Irwin M. E., Odien E. C., *Building English Contracts for the Dalton Plan*, "The Elementary School Journal" 1930, Vol. 31, No. 2 (October), p. 136-141.
8. Jackman E. D., *The Dalton Plan*, "The School Review" 1928, Vol. 28, No. 9 (November), p. 688-696.
9. James H. W., *The Dalton Plan Tested in College*, "The School Review" 1926, Vol. 34, No. 4 (April), p. 303-306.
10. Redmann J., *Stationenlernen: A Student-Centered Approach to Working with Foreign Language Texts*, "Die Unterrichtspraxis/ Teaching German" 2005, Vol. 38, No. 2 (Fall), p. 135-142.
11. Sadovnik A.R., Semel S.F., *Lessons from the Past: Individualism and Community in Three Progressive Schools*, "Peabody Journal of Education" 1995, Vol. 70, No. 4 (Summer): *Education and the Liberal-Communitarian Debate*, , p. 56-85.
12. Sheridan M. C., *An Evaluation of the Dalton Plan*, "The English Journal" 1926, Vol. 15, No. 7 (September), p. 507-514.
13. Spaulding R. L., *Personalized Education in Southside School*, "The Elementary School Journal" 1970, Vol. 70, No. 4 (January), p. 180-189.
14. Stauffer R. G., *Individualizing Reading Instruction – A Backward Look*, "Elementary English" 1959, Vol. 36, No. 5 (May), p. 335-341.
15. *The Dalton Plan of Education. The Dalton Laboratory Plan by Evelyn Dewey*. [Review by: W. D. Bowman], "The Shool Review" 1922, Vol. 30, No. 5 (May), p. 390-392.
16. Underhill R. I., *The Scarsdale Application of the Dalton Plan of Individual Instruction*, "The School Review" 1925, Vol. 33, No. 1 (January), p. 48-56.
17. Waples D., *The Dalton Laboratory Plan in the Secondary School. Educating for Responsibility by Faculty of the South Philadelphia High School for Girls*, "The School Review" 1927, Vol. 35, No. 1 (January), p. 69-70.
18. Yeldham F. A., *The Dalton Plan and the Teaching of Mathematics*, "The Mathematical Gazette" 1922, Vol. 11, No. 157 (March), p. 45-50.
19. Закон України про освіту, Web. 22.03.2012. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1060-12>>.

Ruslan Delyatynsky

**STANISLAVIV GREEK-CATHOLIC SEMINARY IN 1907 – 1918:
FORMATION AND DEVELOPMENT**

Ivano-Frankivsk Management Institute
of Ternopil National Economic University, Ukraine

Руслан Делятинський

**СТАНИСЛАВІВСЬКА ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКА ДУХОВНА СЕМІНАРІЯ У
1907 – 1918 РР.: СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК**

Abstract: The author examines the process of establishment and development of the Stanislaviv Theological Seminary from its foundation in 1907 up to 1914. He analyzes the peculiarities of the Seminary students training in other European theological educational institutions during World War I (1914 – 1918), characterizes the first steps of Bishop H. Khomyshyn aimed at the restoration of the Theological Seminary in 1917-1918.

Creating a Theological Seminary in Stanislaviv was stipulated by the Pope's Bull on the establishment of the Stanislaviv Diocese in 1885. But to educate first future priests the Stanislaviv bishops had to use theological institutions in Lviv, Vienna and Rome. Due to the efforts of bishops Andrei Sheptytskyi and Hryhoriy Khomyshyn, Stanislaviv Theological Seminary was founded in 1907. The first rector of the Theological Seminary, Fr. Jeremiah Lomnytsky formed the teaching staff and organized the educational and formational process aimed at preparing priests as missionaries. During World War I the students of the Stanislaviv Theological Seminary, which was closed by the Russian military administration, temporarily continued studies at the theological seminary in Kromeryzh. In autumn of 1917, Bishop H. Khomyshyn renewed the theological seminary with Fr. Mychaylo Valnytskyi as a temporary rector.

Keywords: theological seminary, theological lyceum, Stanislaviv diocese, bishop, bishops capitula, bishop consistory, Young Priests House, deans, pastors

Перспектива інтеграції богословських навчальних закладів Української Греко-Католицької Церкви (далі – УГКЦ) у державну систему вищої освіти й науки України актуалізує вивчення історичного досвіду їх розвитку. Особливе місце в системі богословської освіти УГКЦ займає Івано-Франківська теологічна академія і духовна семінарія, що є правонаступ-

никами Станиславівської духовної семінарії, яку заснував у 1907 р. єпископ Григорій Хомишин, проголошений блаженним у 2001 р. Папою Іваном Павлом II.

Розвиток богословської освіти УГКЦ частково розглядали історики А. Г. Великий [16, 8, 233], [9, 35-36], Г. Лужницький [26, 345], В. Марчук [31, 91-195], І.-П. Химка [39]. Але впер-

ше проблему богословської освіти як системи підготовки священничих кадрів УГКЦ виокремив М. Марусин [30], а згодом її розвинув І. Кащак [24]. Аналізуючи розвиток богословської освіти УГКЦ в XIX – першій половині XX ст., історики акцентували увагу на історії Львівської духовної семінарії [див.: 17, 2-4], мало торкаючись діяльності духовних семінарій у Перемишлі та Станиславові.

Перший короткий нарис *З історії духовної семінарії в Станиславові*, автором якого був, імовірно, о. І. Лятишевський, з'явився 1923 р. в часописі *Альманах українських богословів* [29]. Згодом, у 1970-х рр. о. П. Мельничук книзі-спогаді *Владика Григорій Хомишин* також коротко згадує про духовну семінарію [32]. Наукове дослідження історії цього богословського закладу розпочали тільки в 1990-х рр. – спершу в контексті історії Станиславівської єпархії УГКЦ, а невдовзі як самостійну проблему – В. Полек [36], [37], [38], І. Луцький [27, 119-126], І. Андрухів і П. Кам'янський [11, 43-87], [12, 121-145], О. Єгрешій [21, 19-40]. Відзначення 100-літнього ювілею Івано-Франківської духовної семінарії у 2007 р. активізувало інтерес науковців до історії цього закладу [20], [22], [23], [25], [28]. Згодом окремі дослідження проблеми здійснили І. Пилипів [12, 146-215], [35, 193-199], Р. Делятинський і Р. Горбань [18]. Попри це, чимало аспектів проблеми не були достатньо вивченими, зокрема, організаційні заходи щодо заснування та становлення духовної семінарії, її організаційна структура й кадровий склад, особливості організації навчально-виховного процесу.

Метою запропонованої статті є висвітлення процесу становлення

Станиславівської духовної семінарії як богословського навчально-виховного закладу ГКЦ у перше десятиліття її існування.

Відповідно до булли Папи Лева XIII *У цілому Господньому стаді* від 26 березня 1885 р., яка проголошувала канонічне створення Станиславівської єпархії, її єпископові було доручено заснування єпархіяльної духовної семінарії [16, 8, 233]. Але єпископ Юліян Пелеш (1885-1891), зважаючи на невелику дотацію для єпархії з Релігійного Фонду [16, 9, 35-36], не зміг виконати цього доручення й мусив використовувати можливості підготовки в інших богословських закладах – у Львові, Відні та Римі. Так, у Віденській духовній семінарії щороку навчалось по 5-6 кандидатів, в Колегії святого Атанасія в Римі – по 1-2 кандидати, а у Львівській генеральній духовній семінарії – щороку близько 60 осіб на 4-х курсах [див.: 1, 1-60; 40, 1887, 253-254; 5, 1889, 142-143; 5, 1890, 296-297]. Єпископ Ю. Куїловський продовжив використовувати можливості для підготовки кандидатів зі Станиславівської єпархії в семінаріях Риму, Відня та Львова [див.: 2, 2-2 зв., 53, 65-65 зв.; 4, 1899, 9, 82-83; 5, 1892, 168-169; 5, 1895, 173-174; 5, 1897, 185-186]. Лише коли у березні 1893 р. декретом імператора Франца Йосифа I було ліквідовано Віденську генеральну греко-католицьку семінарію та дозволено заснувати єпархіяльні семінарії, то єпископ одразу ж подбав про складання кошторису будівництва духовної семінарії в Станиславові [38, 123]. Єпископ Андрей Шептицький не відмовився від “традиційного” способу підготовки кандидатів в семінаріях Львова та Риму [див.: 3, 14; 5, 1900, 197-198], але ви-

рішив остаточно розв'язати проблему. У серпні 1899 р. влади́ка особисто закупив земельну ділянку навпроти єпископського палацу по вулиці Липовій, 4 вартістю 10 тис. злр. [38, 128]. У 1900 р. він добився не тільки дозволу австрійського уряду дозволу на будівництво семінарії, але й значної дотації в розмірі 300 тис. корон [34, 227]. Згодом Галицький митрополит А.Шептицький переписав куплену на своє ім'я земельну ділянку на Станиславівську духовну семінарію, а також подарував свою цінну бібліотеку та призначив фонд на її збільшення в розмірі 1200 крон щорічно [38, 128]. У 1902 р. генеральний вікарій Станиславівської єпархії о. В. Фацієвич посвятив наріжний камінь під будівництво духовної семінарії, будівництво якої 1903 р. було завершено. До офіційного відкриття семінарії в 1907 р. її будинок використовували для проживання членів капітули та консисторії, проведення реколекцій для духовенства Станиславівської єпархії [38, 131-132].

Станиславівський єпископ, доктор богослов'я Григорій Хомишин (1904-1946 рр.) перед своїм призначенням, у 1902-1904 рр. виконував обов'язки ректора Львівської генеральної духовної семінарії [21, 19]. Мабуть, з цієї причини він спершу не поспішав з офіційним заснуванням єпархіяльної семінарії. У серпні 1904 р. знову оголошено конкурс на прийом кандидатів духовного стану зі Станиславівської єпархії до Львівської семінарії [4, 1904, 8, 85-86], за результатами якого на 1-ий курс зараховано 18, а продовжили навчання на 2-4 курсах – 39 студентів [4, 1904, 10, 124]. Такої ж практики дотримувались і в наступних, 1905-1906 рр.

[4, 1906, 7, 137], [4, 1906, 9, 188], [5, 1906, 289-290]. Водночас єпископ Г. Хомишин посилив контроль за «укінченими богословами», які готувались до прийняття свячень, зобов'язуючи їх додатково носити «клерикальну одіж», сповідатися щомісяця та відбути хоча б один раз трьохденні реколекції [4, 1906, 8, 151]. Для підвищення рівня богословської підготовки студентів семінарії єпископ Г.Хомишин у 1906 р. опублікував Апостольський лист Папи Пія X У справі науки Святого Письма по духовних семінаріях, у якому особливо наголошувалося на потребі ретельного вивчення повного змісту Біблії – з обов'язковим залученнями фахової богословської літератури [4, 1906, 8, 161-169]. На запрошення єпископа Г. Хомишина місіонер о. Є. Ломницький ЧСВВ у 1906 р. провів в будинку «будучої духовної Семінарії» реколекції та «місійні курси» для духовенства єпархії [6, 18], [14, 33]. У 1907 р. єпископ Г.Хомишин також закликав духовенство об'єднатися в рамках Товариства св. апостола Павла, основною метою якого є «лучити священників та спомагати їх в сповюванню священничої діяльності як чисто духовної, так і горожанської серед нашої суспільності» [4, 1907, 7-8, 117-118].

Підготовчі заходи до відкриття Станиславівської єпархіяльної духовної семінарії розпочались ще в лютому 1906 р., а 14 січня 1907 р. відбулося її урочисте відкриття [38, 128]. Слід зауважити, що офіційно було відкрито два заклади – духовну семінарію та богословський ліцей імені св. Івана Золотоустого, оскільки перший повинен був забезпечувати духовну формуацію, а другий академічну підготовку кандидатів духовного стану; разом

з тим і семінарія, і ліцей фактично залишались одним цілим.

Першим ректором Станиславівської духовної семінарії єпископ Г. Хомишин, за згодою митрополита А. Шептицького та протоігумена ЧСВВ о. Плятоніда Філяса, іменував відомого місіонера о. Єремію Ломницького ЧСВВ (1907-1915). Свій вибір Станиславівський єпископ згодом, у 1914 р., так пояснив у листі до Конгрегації поширення віри: «Задля своїх місіонерських трудів у нашій провінції і поза нею, відбув бо два рази місійну подорож до Росії, задля своєї апостольської ревности, задля реколекцій, які давав у Львові для священників і питомців семінарії, задля заснування згромадження сестер служебниць Пречистої Діви Марії і їх виховання – видався він мені відповідним до заряду семінарією» [14, 38]. У номінаційному листі до о. Є. Ломницького 29 листопада 1906 р. єпископ Г. Хомишин написав: «Узнаючи Вашу спосібність і щирю ревність в ширенню царства Божого на землі, іменуую Вас Ректором гр. кат. духовної семінарії в Станиславові і надіємся в Господі, що схочете всеціло віддатися виконанню обов'язків сего многоважного становиска в славу Бога і для виховання ревности і побожности кандидатів стану духовного» [цит. за: 14, 124].

Основним завданням першого ректора Станиславівської духовної семінарії була організація діяльності єпархіяльної семінарії, що передбачала формування професорсько-викладацького колективу, організацію навчального процесу і духовної формації, вирішення господарських питань. Ректор о. Є. Ломницький постійно координував свою працю з митрополитом А. Шептицьким та єпископом Г.

Хомишином [14, 42]. Ведення господарської частини духовної семінарії о. Є. Ломницький доручив сестрам Згромадження Служебниць Непорочної Діви Марії [14, 41].

Поступово ректор о. Є. Ломницький сформував професорсько-викладацький колектив Станиславівської духовної семінарії. Слід зауважити, що повністю відновити процес формування колективу семінарії складно з огляду на брак джерел, тому можемо лише частково вказати на окремі кадрові зміни. Оскільки навчальний процес в Станиславівській духовній семінарії з благословення єпископа Г. Хомишина розпочався вже 14 січня 1907 р., коли перша група із 19 студентів 1-го курсу Львівської генеральної духовної семінарії на 2-ий семестр була переведена до Станиславова [див.: 29, 139; 14, 39; 38, 128], то в цей період до викладацької діяльності були залучені тільки ректор семінарії о. Єремія Ломницький та префект о. доктор Амврозій Редкевич [порівн.: 29, 139; 10, 74; 13, 329, 355]. Лише вкінці липня 1907 р. було оголошено прийом документів нових кандидатів на 1-ий курс Станиславівської духовної семінарії, які 24 вересня мали скласти вступні іспити з релігії та церковного співу [4, 1907, 7-8, 124-125]. Тим часом студенти 2-го та 3-го курсів Львівської генеральної семінарії, що належали до Станиславівської єпархії, продовжували навчання у Львові, а декани були зобов'язані подати до ректорату характеристики поведінки богословів за час літніх «ферій вакаційних» [4, 1907, 7-8, 127-128]. Упродовж 1909-1912 рр. було здійснено повний набір кандидатів духовного стану практично на всі 4 курси духовної семінарії [4, 1909, 7, 95].

Вже з вересня-жовтня 1907 р., на

наступний 1907-1908 навчальний рік, професорсько-викладацький колектив духовної семінарії і богословського ліцею імені св. Івана Золотоустого в Станиславові був доповнений [10, 74]. Так, після закінчення богословських студій в Римі та отримання ієрейських свячень з рук єпископа Г. Хомишина, 9 жовтня 1907 р. віце-ректором семінарії та професором фундаментальної догматики був призначений доктор богослов'я о. Йосиф Коциловський [див.: 4, 1907, 9, 158; 4, 1907, 10, 177; 14, 39]. Тоді ж професорами семінарії стали о. Василь Баран, який, здобувши 17 липня 1907 р. докторат богослов'я у Віденському університеті [4, 1907, 9, 140], почав викладати моральне богослов'я, єврейську і церковнослов'янську мови, та о. Іван Лятишевський, який, отримавши тільки 20 жовтня 1907 р. ієрейські свячення з рук єпископа Г. Хомишина [4, 1907, 10, 178], взявся за викладання історії Церкви [5, 1913, 295]. Професорами біблійних наук (Старого та Нового Завіту) стали доктор богослов'я о. Тит Галущинський ЧСВВ, який також поєднував обов'язки духівника семінарії, та доктор церковного права о. Франц Щепкович [5, 1913, 295], [29, 139-140]. Коли у 1908 р. о. Т. Галущинський вступив до монастиря Отців Василіян, то викладання біблійних наук прийняли на себе частково крилошанин о. доктор Іван Гробельський та о. д-р В. Баран [10, 74]. З 1909 р. доктор богослов'я о. Миколай Чарнецький був призначений наступним духівником семінарії і професором фундаментальної догматики та філософії [5, 1913, 295]. У березні 1911 р. оголошено конкурс на заміщення двох вакантних посад у «богословському ліцеї» в Станиславові – професора фундамен-

тальної догматики і філософії та професора біблійних наук Старого Завіту [4, 1911, 3, 59-60]. Вакансія виникла у зв'язку із виїздом зі Станиславова з метою вступу до ЧСВВ о. Йосифа Коциловського [14, 40]. У вересні 1911 р. новим віце-ректором Станиславівської духовної семінарії став доктор богослов'я о. Яків Медвецький [5, 1913, 295]. Сам ректор о. Є. Ломницький у різний час викладав пасторальне богослов'я, методологію, катехитику, риторику та гомілетуку. Він добре володів французькою та німецькою мовами, знав моральне богослов'я, цікавився богословськими та філософськими працями, які друкувалися в періодичних виданнях. Ректор о. Є. Ломницький щотижня проводив для студентів спеціальну конференцію щодо семінарійного життя та мети священничого покликання [порівн.: 5, 1913, 295; 14, 41-42].

У 1913 р. професорсько-викладацький колектив Станиславівської духовної семінарії та богословського ліцею імені св. Івана Золотоустого, за офіційними даними, виглядав наступним чином: о. Є. Ломницький, ЧСВВ – ректор, професор пастирського богослов'я, катехитики і методики; о. д-р Я. Медвецький – віце-реktor, професор Святого Письма Старого Завіту та церковнослов'янської мови; о. д-р М. Чарнецький – духівник, професор фундаментальної догматики і філософії; о. д-р В. Баран, професор морального богослов'я і церковного права; о. д-р І. Лятишевський – професор історії Церкви; о. П. Задворняк – заступник професора спеціальної догматики; о. крилошанин д-р Ф. Щепкович – професор Святого Письма Нового Завіту; о. І. Луцик – викладач церковного співу, катехит виділової школи; о. М. Бо-

риславський – викладач обрядів; о. А. Галібей – префект [5, 1913, 295].

Таким чином, Станиславівська єпархіяльна духовна семінарія стала основним осередком богословської освіти та формації єпархіяльного духовенства. Деякий час єпископ Г. Хомишин навіть не використовував можливостей духовних семінарій в Римі чи Відні. Лише у 1912 р. знову оголошено про прийом документів кандидатів з Станиславівської єпархії до Руської Папської Колегії св. Атаназія в Римі, де формувалося нове покоління священників-целебсів [4, 1912, 7-8, 73].

Навчальний та духовно-формаційний процес в Станиславівській духовній семінарії був побудований таким чином, щоб забезпечити формування священників, які були б не просто свідомі свого душпастирського служіння «у винограднику Христовому», але й стали місіонерами УГКЦ. Так, наприклад, із числа перших випускників Станиславівської духовної семінарії були декілька священників-місіонерів, які, з власної ініціативи, за дозволом митрополита А. Шептицького і єпископа Г. Хомишина, у 1910-1911 рр. виїхали для душпастирської обслуги українців-католиків у Південній Америці. Це були – о. Михайло Березюк (рукоположений 1910 р.) та о. Петро Процьків (рукоположений 1905 р.), місіонери у м. Малієт (область Парана, Бразилія); о. Омелян Ананевич (рукоположений 1911 р.), місіонер в Азара (Аргентина) та о. Іван Сенишин (рукоположений 1910 р.), місіонер в Апостолес (Аргентина) [див.: 5, 1913, XXV; 29, 140; 13, 265, 271, 352, 361].

Поступова тенденція до збільшення числа студентів семінарії, які

з місіонерських мотивів отримували ієрейські свячення в неодруженому стані, почала викликали хвилю критики окремих представників світської інтелігенції і навіть окремих священників, які були прихильниками або членами Української національно-демократичної та Руської народної партій. Так, червні 1911 р. московський часопис «Галичанин» писав, що єпископ Г. Хомишин вимагав від студентів Станиславівської духовної семінарії висвячуватися тільки в неодруженому стані [21, 29]. Вже в липні друкований орган УНДП «Діло» повідомив, що єпископ Г. Хомишин «висвятив в целібаті трьох кандидатів священничого звання, а то оо. Березка, Сенишина і Малицького», до чого «спонукав їх головно ректор о. Ломницький, що веде, як відомо, завзяту пропаганду безженности між своїми питомцями» [цит. За: 14, 42]. Але, задля справедливости слід зауважити, що, за особистим зізнанням самого о. М. Березюка (помилково названого часписом «Діло» як «Березко»), він разом з І. Сенишином та О. Ананевичем упродовж трьох років навчання в духовній семінарії добре обдумали свій вибір, оскільки хотіли зайнятися місіонерською працею серед українських емігрантів [15, 161-163]. Уже у серпні 1911 р. часопис «Діло» у статті *Нові подвиги станиславівської владики* повідомляв, що єпископ наказував студентам богослов'я, які навчались у Римі, складати декларацію про целібат [21, 29]. Втім, знову ж таки варто зауважити, що й до цього часу практично всі випускники Руської Папської колегії св. Атаназія в Римі могли бути висвячені тільки в неодруженому стані [30, 85-86], а отже, всі бажаючі там навчатися робили на-

перед свідомий вибір. Отже, критика націонал-демократами й москвофілами єпископа Г. Хомишин і ректора о. Є. Ломницького була пов'язана зовсім не з «незрозумінням особливостей покликання неодруженого духовенства» чи «ультрамонтанським світоглядом владики» [14, 42], [21, 30], а скоріше мала, на нашу думку, глибші причини політичного характеру. Такою найбільш очевидною «політичною» причиною стала публічно заявлена підтримка єпископом Г. Хомишиним та духовенством Станиславівської єпархії позиції Християнсько-суспільної партії, заснованої О. Барвінським з метою поширення християнського світогляду та його використання в суспільній та політичній діяльності [див.: 4, 1911, 12, 201-210; 21, 27-28; 33, 58-62].

Характерно, що часописи «Діло» та «Галичанин» упродовж серпня-жовтня 1911 р. продовжили публікувати під рубрикою *Хомишиніана* серію критичних статей про діяльність Станиславівського єпископа і ректора духовної семінарії [див.: 21, 28-30]. Відкрито на їх публічний захист виступив о. д-р Ф. Щепкович, який у брошурі *В ім'я правди* (1911 р.) закликав до толерантності в дискусіях, належної поваги до духовного авторитету єпископа та «будування» нових відносин [15, 152-160]. Невдовзі, в листопаді 1911 р., сам єпископ Г. Хомишин у пастирському листі *О напрямх нинішньої хвилі*, спростувавши критику москвофілів та «націонал-радикалів» на його адресу, підкреслив, що «семінар духовний і лицей богословський дієцезальний в Станиславові», хоча й також зазнали несправедливої, «ворожої» критики, все ж таки «добре фунгує, в нім кружить благодать

Божа і дух Христовий», оскільки вже за перші роки звідти вийшли два кандидати до Чину Отців Василіян і три місіонери для діяспори в Бразилії та Аргентині [7, 18]. Отже, Станиславівська духовна семінарія була покликана, за задумом єпископа Г. Хомишина і ректора о. Є. Ломницького, сприяти формуванню передусім священників-місіонерів, які зможуть протидіяти секуляризації, поширювати та зміцнювати «християнсько-католицьку віру» в українському суспільстві. В цьому контексті підтримка ними цілібату, як слушно зазначає О. Єгрешій, була, без будь-якого «політичного підґрунтя», спробою «зосередити увагу священників на душпастирській діяльності» [21, 30]. Зрештою, не слід забувати, що формування нового покоління священників єпископ Г. Хомишин розглядав у ширшому контексті «християнізації» народу: «укріплення царства Божого в життю нашого народу» закликав розпочинати саме із заснування католицьких шкіл «під впливом і властю католицької Церкви» [8, 33-35].

З початком Першої світової війни у липні 1914 р., коли Галичина стала ареною воєнних дій російської та австрійської армій, Станиславівська духовна семінарія була тимчасово закрита. За секретним наказом начальника жандармського воєнного управління генерал-губераторства Галичини Мезенцева, ректора Станиславівської духовної семінарії о. Є. Ломницького ЧСВВ разом з архипресвітером Станиславівської капітули о. І. Гордієвським 24 січня 1915 р. арештували і вивезли спершу до Києва, а згодом – до Сибірска, углиб Російської імперії. Російська жандармерія звинувачувала їх в тому, що обидва священни-

ки були «на чолі Мазеписького руху і головними його керівниками в місті Станиславові» [14, 44-45]. Вже на за-сланні в Симбірську з'явилося пові-домлення, що о. Є. Ломницького іме-новано Перемишльським єпископом, але через хворобу він помер 3 лип-ня 1916 р. і похований на місцевому цвинтарі в Симбірську [14, 47-51].

На період воєнних дій в Галичи-ні невелика група «кандидатів стану духовного» зі Станиславівської єпар-хії (в тому числі 10 студентів Стан-иславівської духовної семінарії та 3 студенти Руської Папської колегії св. Атанасія в Римі) виїхали спершу до Відня, а потім разом із студента-ми богослов'я з Галицької митрополії УГКЦ зусиллями о. д-ра Й. Коци-ловського ЧСВВ були організовані в рамках тимчасової духовної семінарії в Кромержіж [24, 89]. У складі про-фесорсько-викладацького колективу Кромержійської духовної семінарії були також два вихідці з Станиславівської єпархії, крилошани Станиславівської капітули – доктор богослов'я о. І. Гро-бельський та доктор церковного пра-ва о. Ф. Щепкович [порівн.: 19, 136; 5, 1913, XVII, 295]. Уже у липні 1915 р., коли більша частина Галичини була звільнена від російської армії, студен-ти та викладачі Станиславівської ду-ховної семінарії повернулись з Кроме-рижа до Станиславова [19, 137].

Першу спробу відновлення ду-ховної семінарії єпископ Г. Хомишин зробив у листопаді 1915 р. Тоді він опублікував відозву про відкриття духовної семінарії, в якій повідомляв, що після відновлення порядку в буд-инку семінарії, де під час воєнних дій розташувався військовий шпи-таль, настала можливість відновлен-ня навчання, але через брак держав-

ної дотації на утримання семінарії і зростання цін на перших порах ви-никнуть певні труднощі. Станиславів-ський єпископ подав повний перелік студентів духовної семінарії (з 1-го по 4-ий курс), які можуть продовжити навчання, попередивши, що термін відкриття семінарії ще буде уточнено та повідомлено [4, 1915, 5, 90-92]. Проте наступні воєнні події не дозволили здійснити цього доброго наміру. Восе-ни 1917 р. єпископ Г. Хомишин окре-мою відозвою до духовенства і вірних Станиславівської єпархії оголосив про відновлення діяльності Станис-лавівської духовної семінарії [9, 1-4], [4, 1917, 1, 2]. Уже 12 березня 1918 р. він призначив ректором духовної семінарії о. Михайла Вальницького (1918 – 1923), директора єпархіяль-ного товариства «Апостольство мо-литви», соборного крилошанина ка-пітули, а віце-ректором і професором пастирського богослов'я – доктора богослов'я о. Василя Бабина [4, 1918, 1-3, 24], [4, 1918, 6-7, 49], [4, 1918, 8-9, 74], [5, 1913, XVIII], [13, 267, 378].

Таким чином, процес заснування Станиславівської духовної семінарії, обумовлений потребою підготовки нових кадрів духовенства, тривав майже два десятиліття. Єпископи Ю. Пелеш, Ю. Куїловський і А. Шептиць-кий, використовуючи можливості підготовки священиків в інших бого-словських закладах (у Львові, Відні та Римі), водночас докладали зусиль для створення єпархіяльної духовної се-мінарії. Єпископ Г. Хомишин, врешті, у 1907 р. заснував духовну семінарію та богословський ліцей (тобто виховний і навчальний заклади), сприяв форму-ванню її професорсько-викладацько-го колективу та організації навчаль-но-виховного процесу, спрямованого

на місіонерську формацію нового покоління священників. Перші спроби владики запровадити целібат викликали гостру реакцію в суспільстві. У зв'язку із подіями світової війни владику мусив на деякий час закрити духовну семінарію, діяльність якої відновлено вже восени 1917 року.

Bibliography and Notes

1. Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 504, Оп.1, Спр.219, 60 арк.

2. Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 504, Оп.1, Спр.555а, 101 арк.

3. Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 504, Оп.1, Спр.600а, 98 арк.

4. "Вістник Станиславівської Єпархії", Станиславів 1899, 1904, 1906, 1907, 1909, 1911, 1912, 1915, 1917, 1918.

5. Шематизм всего клира греко-католицької Єпархії Станиславівської на рік Божий..., Станиславів 1889, 1890, 1892, 1895, 1897, 1900, 1906, 1913.

6. Посланіє пастирське Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до Духовенства своїй єпархії о високом званію стану священничого, Станиславів 1904, 19 с.

7. Посланіє пастирське Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до духовенства своєї єпархії о напрямках нинішньої хвилі, Станиславів 1911, 29 с.

8. Посланіє пастирське Григорія Хомишина Єпископа Станиславівського до Духовенства і вірних своєї Єпархії о душі віри, Станиславів 1913, 48 с.

9. Григорій, Єпископ, Відозва в справі отворення духовного семинара в Станиславові від 21 січня 1918 р., 4 с.

10. Альманах Станиславівської Землі: Збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини. Український архів / Редактор-упорядник Б. Кравців, Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 1975, Том XXVIII, XV+959 с.

11. Андрухів Ігор, Кам'янський Петро, *Історія релігійного життя в Галичині та на Прикарпатті: Історико-правовий аналіз*, Івано-Франківськ: Нова Зоря 2006, 364 с.

12. Андрухів Ігор, Лисенко Олександр, Пилипів Ігор, *Станіславська (Івано-Франківська) єпархія УГКЦ крізь призму століть: історико-релігійний аспект*, Івано-Франківськ; Надвірна 2010, 500 с.

13. Блажейовський Дмитро, *Історичний шематизм Станиславівської (Івано-Франківської) єпархії від її заснування до початку Другої світової війни (1885-1938): [англійською мовою]*, Львів: Місіонер 2002, 480 с.

14. Боршовська Ореста, *Духовна спадщина отця Єремії Ломницького*, ЧСВВ, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2007, 140 с.

15. Щепкович Франц, *В імя правди*, Станиславів 1911, 166 с.

16. Великий Атаназій Григорій, *3 літопису християнської України: Церковно-історичні радіолекції з Ватикану*, Том VIII (XIX ст.), Рим 1976, 275 с.; Том IX (XX ст.), Рим 1977, 275 с.

17. Глистюк Ярослав, *Генеральна греко-католицька духовна семінарія у Львові 1848-1914: інституційна та соціальна історія: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук*, 07.00.01, "Історія України", Львів: Львівський національний університет імені І. Франка 2008, 20 с.

18. Горбань Річард, Делятинський Руслан, *Івано-Франківська теологічна академія УГКЦ: традиції та становлення (до 125-річчя Івано-Франківської єпархії УГКЦ, 20-річчя виходу з підпілля Духовної Семінарії та 10-річчя заснування Теологічної Академії)*, Івано-Франківськ: Нова Зоря 2010, 168 с.

19. Гузіль М., *Виховування українського галицького духовенства в першому році світової війни*, [у:] Альманах українських богословів, Львів 1923, с.136-137.

20. Делятинський Руслан, *Станиславівська духовна семінарія у 1918-1925 роках: етапи повоєнного відновлення та*

її роль у формуванні духовенства нового типу, [у:] Нарис історії Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії імені Святого Священномученика Йосафата, Івано-Франківськ 2007, с. 55-76.

21. Єгрешій Олег, *Єпископ Григорій Хомишин: портрет релігійно-церковного і громадсько-політичного діяча*, Івано-Франківськ: Нова Зоря 2006, 168 с.

22. Єгрешій Олег, *Єпископ Григорій Хомишин і москвофіли: від ідейних розкоджень до протистояння 1904-1914 рр. (До питання становлення греко-католицького семінаря у Станіславові)*, [у:] Нарис історії Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії імені Святого Священномученика Йосафата, Івано-Франківськ 2007, с. 43-54.

23. Каськів Олег, *Минуле та сучасність Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії*, [у:] Нарис історії Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії імені Святого Священномученика Йосафата, Івано-Франківськ 2007, с. 22-26.

24. Кацак Ілля, *Виховання Українського Греко-Католицького Священника (1882 – 1946) / Переклад з англ. О. Шпунт*, Львів: Свічадо 2007, 232 с.

25. Козовик Іван, *Преосвященний Григорій Хомишин та його ідеї щодо неодруженого священства у Станіславівській Єпархії*, [у:] Нарис історії Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії імені Святого Священномученика Йосафата, Івано-Франківськ 2007, с. 29-38.

26. Лужницький Григорій, *Українська Церква між Сходом і Заходом: нарис історії Української Церкви*, 2-е видання, виправлене, Львів: Свічадо 2008, 640 с.

27. Луцький Іван, *Створення Станіславської (Івано-Франківської) єпархії Української Греко-Католицької Церкви*, Івано-Франківськ 2004, 280 с.

28. Луцький Іван, *До 100-річчя утворення Станіславівської семінарії (14.01.1907-14.01.2007)*, [у:] Нарис історії Івано-Франківської (Станіславівської) Духовної Семінарії імені Святого Священ-

номученика Йосафата, Івано-Франківськ 2007, с. 39-42.

29. [Лятишевський Іван] о. І. Л., *З історії духовної семінарії в Станіславо-ві*, [у:] Альманах українських богословів, Львів 1923, с. 139-140.

30. Марусин Михайло, *Погляд на виховання кандидатів духовного стану на Україні*, [у:] Богословія, 1943-1963, Том 21-24, с. 40-94.

31. Марчук Василь, *Церква, духовність, нація: Українська греко-католицька церква в суспільному житті України ХХ ст.*, Івано-Франківськ: Плай 2004, 464 с.

32. Мельничук Петро, *Владика Григорій Хомишин*, Львів: Місіонар 1997, 416 с.

33. Москалюк Михайло, *Проблема цelibату в християнсько-суспільному житті Галичини 20-30-х років ХХ ст.*, [у:] Галичина, Івано-Франківськ 1997, Ч.1, с.58-62.

34. Назарко Іриней, *Київські і галицькі митрополити*, Торонто: Видавництво ОО. Василян 1962, 271 с.

35. Пилипів Ігор, *Діяльність єпископів Станіславської єпархії УГКЦ з організації та розвитку духовної семінарії в 1907-1945 рр.*, [у:] Сумський історико-архівний журнал 2011, № 12-13, с. 193-199.

36. Полек Володимир, *Духовна освіта на Прикарпатті*, [у:] Нова Зоря, 1991, Ч. 33-34 (листопад), с. 3.

37. Полек Володимир, *Станіславівська духовна семінарія (До 85-річчя від дня заснування)*, [у:] Нова Зоря, 1992, Ч.11 (березень), с. 2.

38. Полек Володимир, *Нарис історії Івано-Франківської єпархії*, [у:] Шематизм Івано-Франківської єпархії Української Греко-Католицької Церкви станом на 10 листопада 1995 року Божого, Івано-Франківськ 1995, с. 99-156.

39. Химка Іван-Павло, *Греко-Католицька Церква і національне відродження у Галичині (1772-1918)*, [у:] Ковчег: Збірник статей з церковної історії, Львів 1993, Ч. 1, с. 73-107.

40. *Schematismus universi cleri graeco-catholicae Dioecesis Stanislaopoliensis pro Anno Domini 1887, Stanislaopoli 1887, XXXIV+274 s.*

Nazariy Kryk

**EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL SUPPLY OF UKRAINIAN
SCHOOLS DURING THE NATIONAL REVOLUTION (1917 - 1920):
REVIEW OF MODERN HISTORIOGRAPHY**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

Назарій Крик

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ШКІЛ У
ПЕРІОД НАЦІОНАЛЬНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ (1917 - 1920):
ОГЛЯД СУЧАСНОЇ ІСТОРИОГРАФІЇ**

Abstract: The author of the article deals with the problem of educational and methodological supply of Ukrainian schools during the National revolution (1917-1920) on the basis of the modern Ukrainian historians' researches. The materials from scholar journals are analyzed. There a considerable attention is paid to publishing, activities of public organizations, local governing institutions, cooperative societies in the matter of providing schools with educational literature. The investigator traces the renewal and activity of educational organizations in different regions, observes the publishing activity of societies in the matter of providing schools with Ukrainian-language textbooks and manuals. The author of the research examines the collections of documents and materials that contain information about activity of publishing centers, allocation funds for printing of school text books etc. concerning the provision of educational establishments of above mentioned literature. The researcher characterizes periodicals of the Ukrainian revolution period (1917-1920), which contains materials of various kinds, genres and origin, the documents of governmental structures, in particular various decisions of Ministry of Education. On the materials of these works the author investigates the participation of Zemstvo, traces the sequence of solving the problems concerning school Ukrainization.

Keywords: historians, scientists, academics, labor, monographs, articles, the Ukrainian revolution

Стан української школи у період національно-визвольних змагань безпосередньо залежав від забезпечення її необхідними підручниками, посібниками та відповідним приладдям, без яких не могла існувати шкільна освіта. В українській історіографії досі не належно

з'ясована проблема навчально-методичного забезпечення українських шкіл у добу революції 1917 - 1920 рр. Обрана тема дослідження до цього часу не була поставлена як окрема наукова проблема і не знайшла належного висвітлення у наукових працях.

Метою нашого дослідження є аналіз здобутків сучасної української історіографії у висвітленні навчально-методичного забезпечення українських шкіл у період національної революції (1917 – 1920 рр.)

Цінний внесок до історичної наукової скарбниці із зазначеної проблеми зробили державні та культурно-освітні діячі, зокрема Д. Дорошенко [7], С. Сірополко [30], С. Постернак [24] та ін. Разом з тим із здобуттям Україною незалежності вітчизняні гуманітарні науки поповнилися ґрунтовними розробками у галузі освіти, культури та історії Української революції 1917–1920 рр. Не стала винятком й проблема навчально-методичного забезпечення українських шкіл.

Ґрунтовною працею з дослідження процесу українізації загальноосвітніх шкіл періоду Української революції, є монографія А. Боровика *Українізація загальноосвітніх шкіл за часів виборювання державности (1917–1920 рр.)* [4]. Особливу увагу автор звертає на стан наукової розробки проблеми і джерельну базу, вироблення плянів українізації та їх реалізації урядами Центральної Ради, Гетьманату й Директорії УНР, реформування підготовки педагогічних кадрів, забезпечення шкіл підручниками та іншими засобами навчання.

Д. Розовик у своїх працях [26], [27], характеризує шкільну реформу, згадує й про її українізацію, відродження української мови, друкарської справи, діяльності видавничих осередків, налагодження видання підручників та іншої літератури українською мовою для всієї мережі освітніх закладів. Значна

увага приділена і налагодженню роботи “Просвіт”. Завдяки організаційній і фінансовій допомозі товариств було закуплено шкільну навчальну й художню літературу, створено ряд нових бібліотек та поповнено книжкові фонди читалень, які уже діяли.

Важливі відомості про діяльність кооперативних товариств щодо забезпечення шкіл навчальною літературою простежується у дослідженнях Ю. Кубицької [14] та О. Лисенка [17]. Так, О. Лисенко у своєму дослідженні зазначив, що кредитові товариства і союзи, об’єднуючись у банки, наприклад, як “Українбанк” та київський “Союзбанк”, а також найбільш фінансово потужні з них, як “Дніпровський союз споживчих товариств” (“Дніпросоюз”) піклувалися про науку, культуру та особливо освіту. Так, накладом “Дніпросоюзу” було видруковано велику кількість нових шкільних підручників українською мовою, зокрема, до жовтня 1918 р. союз видав 4 млн. аркушів друкованої продукції [17, 121].

Г. Рудий у своїх монографіях та статтях уперше в українській історіографії на основі документального матеріалу та оповідних джерел дав узагальнювальну характеристику преси України 1917–1921 рр., розглянув роль і місце державних установ, просвітніх організацій, громадськості у розвитку видавничої справи, з’ясував основні аспекти діяльності українських видавництв, які, за його твердженням, доклали чимало зусиль для забезпечення шкіл навчальною літературою [28], [29]. Не менш цінною є монографія Т. Ківшар, яка на основі широкого масиву документальних джерел

проаналізувала український книжковий рух у 1917 – 1923 рр. та зазначила, що Центральна Рада приділяла книжковому рухові велику увагу, оскільки книжка повинна була стати одним із засобів відродження українського народу, джерелом у формуванні національної свідомості і розбудові освіти [10, 17].

Е. Мельник, досліджуючи українські середні навчальні заклади у період національної революції, не оминув увагою й проблему забезпечення їх навчально-методичною літературою. Зокрема, у своїх наукових статтях [19], [20], [21] автор висвітлює процес виникнення та діяльність громадських організацій, місцевих органів самоврядування, кооперативних товариств, характеризує діяльність видавництв щодо забезпечення національної школи навчальною літературою, приділяє значну увагу видавничій справі.

Важливе місце посідають дослідження, у яких висвітлювалося становище середніх навчальних закладів за матеріалами періодичної преси, розкривалася проблема забезпечення їх навчальною літературою. До таких можна віднести праці М. Грицюка [5], В. Ковалю, Г. Гайщука [12] та ін. Так, у дослідженні М. Грицюка *Українська преса про середні навчальні заклади Поділля 1917–1920 рр.* на основі узагальнюючого історичного матеріалу, викладеного на сторінках унікальних українських часописів, розкривається питання відкриття та функціонування на Поділлі середніх шкіл у добу національної революції, висвітлюється проблема забезпечення їх навчальною літературою [5, 186]. У викладі В. Ковалю і Г. Гайщука *Преса УНР*

1919 р. про культурно-освітнє життя Кам'янець-Подільського розкривається діяльність освітніх установ і організацій, які розробляли і практично здійснювали заходи щодо становлення національної освіти, детально висвітлюється діяльність Міністерства народної освіти на теренах Поділля та забезпечення початкових і середніх шкіл краю необхідними підручниками [12, 28–29].

У монографії О. Завальнюка та В. Стецюка досліджуються процеси формування та функціонування земського самоврядування на Поділлі в добу Української революції 1917–1920 рр., на широкій документальній основі автори показали участь земств Поділля у розширенні шкільної мережі, докладанні значних зусиль для забезпечення шкіл інвентарем, підручниками, підвищення культурно-освітнього рівня дорослих – проводились курси, було створено систему книгонош, надавалась допомога “Просвітам” тощо [8, 120]. В. Стецюк [35] та Т. Соломонова [32] у своїх статтях проаналізували основні напрямки культурно-просвітньої роботи земств Поділля в добу Української революції, звернувши увагу на видавничу діяльність подільського земства, зокрема, навчальної літератури.

Не менш цінними для нашого дослідження є роботи А. Антонишина [1], О. Бачинської [2], М. Баюка [3] та В. Гурського [6], які розкривають освітньо-культурну сферу Поділля, видавничу та бібліотечну справу, висвітлюють участь громадських організацій та об'єднань у справі забезпечення шкіл навчальною літературою. Так, А. Антонишин у своєму дослідженні звертає увагу на ро-

боту Міністерства народної освіти щодо підготовки учителів до викладання українською мовою, видання нових підручників, розробки нових програм і навчальних плянів для національної школи. Автор зазначає вагомі здобутки уряду гетьмана П. Скоропадського у забезпеченні національної школи навчальною літературою та висвітлює діяльність відділу народної освіти Подільської губерської народної управи щодо розповсюдження навчальної літератури, у заснуванні центрального книжкового складу, де були зібрані усі надруковані у подільській земській друкарні підручники [1, 176–177]. О. Бачинська зосередила увагу на культурно-освітньому та релігійному житті міст Поділля у добу Української держави П. Скоропадського та зазначила, що для покращення ситуації з випуску шкільних підручників (особливо для нижчої школи) при відділі народної освіти було створено видавничий відділ у Кам'янці-Подільському (штат 30 осіб) з філією у Вінниці [2, 380]. В. Гурський у своєму дослідженні звернув увагу на видавничу діяльність та зазначив, що, незважаючи на значні технічні та фінансові перешкоди, у період Центральної Ради відкривалися українські видавництва, що друкували підручники для шкіл [6, 159]. М. Баюк у своїх студіях звернув увагу на розвиток шкільної освіти на Поділлі та зазначив, що у період Центральної Ради велика увага приділялася книжковому рухові, тому що книжка мала стати одним із засобів відродження українського народу, джерелом у формуванні національної свідомості й розбудові освіти та висвітлив

діяльність громадських організацій, видавничих структур щодо забезпечення шкіл навчально-методичною літературою [3, 345]. Цю тематику досліджували також В. Коваль [11], В. Коцюк, І. Рибак [13], М. Кукурудзяк, М. Собчинська [15] та ін. Так, В. Коваль аналізуючи освітні процеси на Поділлі за матеріалами журналу “Освіта”, який наприкінці 1918 – у березні 1919 рр. виходив у м. Кам'янці-Подільському, не оминув увагою проблему забезпечення шкіл Української держави необхідними підручниками [11, 373–381]. В. Коцюк та І. Рибак у статті *Українська влада і розвиток початкової та середньої освіти на Поділлі у 1917–1919 рр.* відзначили, що для забезпечення початкових та середніх шкіл Поділля необхідними підручниками влітку 1919 р. було зроблено спробу друкувати їх за кордоном [13, 46]. Це підтверджується і в дослідженні М. Кукурудзяка та М. Собчинської, які зазначили, що складні внутрішньополітичні і економічні умови УНР змусили найбільші українські видавництва (“Дзвін”, “Українська школа”, “Вернигора”, “Час” та ін.) у 1918 р. перенести свою видавничу діяльність на Захід – до Берліну, Праги, Відня та інших міст, де друкували переважно підручники для українських шкіл [15, 108].

Сучасні науковці вивчають вплив товариства “Просвіта”, невід'ємно пов'язаного з видавничою діяльністю, зокрема, забезпечення шкіл підручниками та посібниками. Так, у 1996 р. побачив світ збірник наукових статей про Подільське товариство “Просвіта”, що дістав назву *Просвітницький рух на Поділлі 1906–1923 рр.* Для нас ціка-

ві дослідження В. Лозового, В. Нестеренка [18] та Є. Сохацької [34], у яких прослідковується відновлення та діяльність “Просвіти” в різних куточках регіону, приділяється увага видавничій діяльності товариств у справі забезпечення шкіл підручниками та посібниками.

Цінний матеріал про діяльність товариств “Просвіта” та їх внесок у розвиток шкільної справи, зокрема, забезпечення шкіл підручниками та посібниками містить збірник наукових статей, документів і матеріалів за редакцією В. Барана [25]. А. Пижик (культурно-просвітницька діяльність уряду УНР в період Директорії) [23], Е. Кучменко (національно-культурне життя в Україні (1917 – 1920 рр.)) [16], О. Янковська (культурне життя в Україні у період національної революції (1917–1920 рр.)) [40], О. Зубалій, Д. Рященко – (стаття *Освітній рух в Україні у добу національно-державного відродження (1917 – 1920 рр.)*) [9] зуміли всебічно показати державотворчу діяльність Центральної Ради та гетьманського уряду по відродженню і розвитку української мови, освіти, науки та культури. Так, наприклад, Е. Кучменко відзначила, що в добу Гетьманату успішно розвивалася українська видавнича справа, книжки друкувалися мільйонними накладками, найбільше ж було видано підручників для нижчих та середніх шкіл [16, 15]. О. Янковська зазначила, що справа видання книжок за часів українських урядів значно розвинулася. Динаміку її розвитку характеризують кількість найменувань і накладки видань: протягом 1917 – 1918 рр. в Україні було видано 680 найменувань українських книжок і сотні

назв брошур – загальним тиражем майже 7 млн. примірників [40, 112]. О. Зубалій та Д. Рященко відзначили, що нова школа повинна була стати демократичною й українізованою. Для цього на початковому етапі реформи системи освіти пропонувалося ліквідувати багатоступеневість шкіл й створити єдину початкову школу, в якій підростає покоління усіх станів суспільства мало б можливість безкоштовно здобувати обов’язкову початкову освіту з наступним її продовженням у середніх, спеціальних та вищих освітніх закладах. Українська мова вивчалася з першого класу, а російська як державна та інші мови – з третього. Необхідною умовою реалізації цих плянів було налагодження видання підручників й іншої літератури українською мовою для усієї мережі освітніх закладів [9, 16].

Історію видавничої справи та розвиток українського книгодрукування щодо забезпечення шкіл навчальною літературою у період національної революції 1917–1920 рр. ґрунтовно досліджували Т. Скрипник [31], Ю. Телячий [36], [37] Т. Соломонова [33], М. Тимошик [38] та інші науковці. Так, у дослідженні *Українське книгодрукування на Поділлі у 1917 р.* Т. Соломонова звернула увагу на розвиток книговидавничої справи у період Української Центральної Ради та зазначила, що серед найнагальніших потреб самостійної України було задоволення книжками шкільництва, оскільки організація української школи була основою для вироблення національної і культурної свідомости, відсутність українських підручників гальмувала процес українізації

школи [33, 339]. У підручнику *Історія видавничої справи* М. Тимошик ґрунтовно подав цілісну історію творення, поширення, висвітлив основні етапи розвитку української видавничої справи, відзначив книговидавничу діяльність Кам'янець-Подільської філії званої в Україні та поза її межами як Українське видавництво в Катеринославі – у справі забезпечення шкіл навчально-методичною літературою [38, 304].

Чільне місце у студіях над поставленою проблемою займає колективна праця провідних науковців відділу історії Української революції 1917–1921 рр. Інституту історії України НАН України *Нариси історії Української революції 1917–1921 років*. Окремі її аспекти присвячені вивчення розвитку видавничої справи, забезпечення шкіл підручниками, особливо в добу Гетьманату П. Скоропадського [22].

Важливою є й інформація, що міститься у науковому виданні *Українська революція і державність (1917 – 1920 рр.)* [39]. Йдеться про дані виділення коштів на друкування шкільних підручників та відкриття Національної бібліотеки Української держави у м. Києві, яка мала стати потужною всесвітньою книгозбірнею. Сам гетьман П. Скоропадський виступив одним із ініціаторів утворення спеціального “Фонду Національної бібліотеки” та виділив для його потреб понад 1 млн. крб.

Отже, аналіз історіографії дозволяє констатувати, що окремі питання, співзвучні з обраною нами для вивчення темою, відображено у наукових працях сучасних українських істориків. Водночас, попри значну історіографічну спадщину, спеці-

альної праці, присвяченої проблемі навчально-методичного забезпечення українських шкіл у період української національної революції (1917–1920 рр.), дотепер створено не було. Цим і зумовлено звернення автора до вивчення задекларованої проблеми.

Bibliography and Notes

1. Антонишин Андрій, *Розвиток освіти на Поділлі в українській державі (1918 р.)*, [у:] *Матеріали XII Подільської історико-краєзнавчої конференції*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2007, Том 2, с. 174–185.

2. Бачинська Олеся, Трубчанінов Сергій, *Культурно-освітня сфера та конфесійне життя в містах Поділля за Української держави гетьмана П. Скоропадського*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2009, Том 14, с. 377–384.

3. Баюк Микола, *Участь громадських організацій, об'єднань, інтелігенції Поділля в культурно-освітніх перетвореннях 1917–1920 рр.*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2009, Том 13, с. 3–19.

4. Боровик Анатолій, *Українізація загальноосвітніх шкіл за часів виборювання державности (1917–1920 рр.)*, Чернівці: Чернігівські обереги 2008, 368 с.

5. Грицюк Михайло, *Українська преса про середні навчальні заклади Поділля 1917–1920 рр.*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2007, Том 9, с. 177–189.

6. Гурський Володимир, *Національно-державна політика в галузі освіти України (1917–1920 рр.)*, [у:] *Наукові праці історичного факультету Кам'янець-Подільського державного університету*, Кам'янець-Подільський 1995, Том 1, с. 159–162.

7. Дорошенко Дмитро, *Історія України (1917–1923 рр.)*, Київ: Темпора 2002, 320 с.
8. Завальнюк Олександр, Стецюк Вадим, *Земства Поділля в добу Української революції 1917–1920 рр.*, Кам'янець-Подільський: Аксіома 2009, 220 с.
9. Зубалій Олексій, Рященко Дмитро, *Освітній рух в Україні у добу національно-державного відродження (1917–1920 рр.)*, [у:] *Український історичний журнал*, Київ 1998, № 3, с. 12–23.
10. Ківшар Таїсія, *Український книжковий рух як історичне явище (1917–1923 рр.)*, Київ: Логос 1996, 344 с.
11. Коваль Володимир, *Журнал "Освіта" та освітні процеси на Поділлі (кінець 1918 – березень 1919 р.)*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Історичні науки*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2004, Том 13, с. 373–381.
12. Коваль Володимир, Гайшук Галина, *Преса УНР 1919 року про культурно-освітнє життя Кам'янця-Подільського*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2005, Том 5, с. 22–32.
13. Коцюк Володимир, Рибак Іван, *Українська влада і розвиток початкової та середньої освіти на Поділлі у 1917–1919 рр.*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2004, Том 4, с. 41–47.
14. Кубицька Юлія, *Роль і місце навчальних закладів у розвиток споживчої кооперації*, [у:] *Споживча кооперація Поділля: через століття до майбутнього*, Вінниця 2010, с. 305–308.
15. Кукурудзяк Микола, Собчинська Майя, *З історії національної школи і педагогічної думки в Українській Народній Республіці*, Кам'янець-Подільський 1997, 174 с.
16. Кучменко Елеонора, *Національно-культурне життя в Україні (1917 – 1920 рр.)*, Київ: Знання 1999, 20 с.
17. Лисенко Олександр, *Боротьба українських "Просвіт" та кооперативів проти експансії російського капіталу в Україну*, [у:] *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.*, Київ: Інститут історії України 2004, Випуск 8, с. 109–123.
18. Лозовий Віталій, Нестеренко Валерій, *"Просвіта" на Поділлі в добу національно-визвольних змагань (1917–1920 рр.)*, [у:] *Просвітницький рух на Поділлі (1906 – 1923 рр.)*, Кам'янець-Подільський 1996, с. 28–41.
19. Мельник Едуард, *Видавнича справа в Україні в період Директорії*, [у:] *Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць*, Київ 2000, Випуск 6, с. 73–77.
20. Мельник Едуард, *Гетьманщина і проблеми забезпечення української школи підручниками (квітень – грудень 1918 р.)*, [у:] *Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць*, Київ 2008, Випуск 24, с. 19–25.
21. Мельник Едуард, *Діяльність видавництва м. Кам'янця-Подільського щодо забезпечення шкіл Поділля навчальною літературою в період УНР*, [у:] *Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: історія і сучасність: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний університет 2004, с. 135–136.
22. *Нариси історії української революції 1917 – 1921 рр.*, Київ: Наукова думка 2011, Книга 1, 387 с.
23. Пижик Андрій, *Культурно-просвітня діяльність уряду УНР в період Директорії*, Київ: Четверта хвиля 1998, 36 с.
24. Постернак Степан, *Із історії освітнього руху на Україні за часів революції 1917–1919 рр.*, Київ: Друкар 1920, 128 с.
25. *Просвіта на Волині: минуле і сучасне: збірник наукових статей, документів і матеріалів / Ред. В. Баран, Луцьк: Вежа 2001, 196 с.*

26. Розовик Дмитро, *Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917 – 1920 рр.)*: Монографія, Київ 2002, 311 с.

27. Розовик Дмитро, *Центральна Рада і українська культура*, [у:] *Український історичний журнал*, Київ 1993, № 2–3, с. 17–27.

28. Рудий Григорій, *Преса України 1917–1920 рр. як об'єкт дослідження української культури: джерелознавчий і методологічний аспекти*, Київ: Інститут історії України НАН України 2005, 548 с.

29. Рудий Григорій, *Розвиток видавничої справи за доби Центральної Ради та Української держави (за матеріалами української преси 1917–1918 рр.)*, [у:] *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*, Київ: Інститут історії України НАН України 2005, № 12, с. 309–332.

30. Сірополко Степан, *Історія освіти на Україні*, Львів 1937, 173 с.

31. Скрипник Тетяна, *Висвітлення розвитку вітчизняного друкарства в 1917–1920 рр. (за матеріалами часопису “Книгарь”)*, [у:] *Вісник Книжкової палати*, Київ 1998, № 8, с. 30–32.

32. Соломонова Тетяна, *Видавнича діяльність Подільського земства 1904 – 1920 рр.*, [у:] *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*, Серія: Історія, Вінниця 2002, Випуск 4, с. 51–54.

33. Соломонова Тетяна, *Українське книгодрукування на Поділлі у 1917 р.*, [у:] *Матеріали X-ої Подільської історико-краєзнавчої конференції*, Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський

державний педагогічний університет 2000, с. 337–342.

34. Сохацька Євгенія, *Олімпіада Пащенко – діячка “Просвіти” та організатор українського шкільництва на Кам'янеччині (1917 – 1920 рр.)*, [у:] *Просвітницький рух на Поділлі (1906 – 1923 рр.)*, Кам'янець-Подільський 1996, с. 85–95.

35. Стецюк Вадим, *Видавнича діяльність земств Поділля (1907 – 1920 рр.)*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2006, Том 7, с. 357–366.

36. Телячий Юрій, *Видавничий рух на Поділлі в добу Центральної Ради (березень 1917 р. – квітень 1918 р.)*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2007, Том 9, с. 155–167.

37. Телячий Юрій, *Центральна Рада та українське шкільництво (березень 1917 – квітень 1918 рр.)*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний педагогічний університет 1998, Том 1, с. 110–119.

38. Тимошик Микола, *Історія видавничої справи*, Київ: Наша культура і наука 2007, 496 с.

39. *Українська революція і державність (1917 – 1920 рр.)*, Київ: Парламентське видавництво 1998, 248 с.

40. Янковська Оксана, *Культурне життя в Україні у період національно-демократичної революції (1917 – 1920 рр.)*, [у:] *Український історичний журнал*, Київ 2005, № 2, с. 105–118.

Sviatoslav Danylenko

**VOLODYMYR DURDUKIVSKYI –
UKRAINIAN TEACHER AND HIS SCHOOL (1920'S)**

Mykhaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

Святослав Даниленко

**УКРАЇНСЬКИЙ ПЕДАГОГ ВОЛОДИМИР ДУРДУКІВСЬКИЙ
І ЙОГО ШКОЛА (1920-ТІ РР.)**

Abstract: This article deals with scientific and educational activities of the famous Ukrainian educator, critic and public figure Volodymyr Durdukivskiyi (1874 – 1938), who was denounced and persecuted by the Soviet occupation regime as a “Ukrainian bourgeois nationalist”, involved into the mythical “counter-revolutionary” organization “Union for the Freedom of Ukraine” and killed in 1938. The main attention is paid to the importance of V. Durdukivskiyi’s pedagogical activities and a role in establishment of the Ukrainian national school. The Taras Shevchenko First Ukrainian gymnasium was created with his aid in 1917, and reorganized into ordinary labor school in Soviet era. The main focus of his school was not class-oriented education but national-oriented. It was not consistent with the principles of Soviet pedagogy. As a result, many teachers and pupils suffered of brutal repressions in the 1930^s. The article suggests theoretical perspectives and directions for future research.

Keywords: The First Ukrainian gymnasium, Volodymyr Durdukivskiyi, Ukrainian school, national education, repressions

В Україні та Європі добре відомі імена українських педагогів – Костянтина Ушинського, Антона Макаренка, Василя Сухомлинського. Однак ще маловідомим залишається ім'я не менш талановитого педагога і вчителя Володимира Дурдуківського (1874 – 1938). У советський час його ім'я було під забороною, бо він проходив за статтею “український буржуазний націоналіст”. І тільки в умовах незалежної України і вільної Східної Європи ім'я Володимира Дурдуківського та його на-

уково-педагогічна спадщина повертаються в українську і європейську історію. Його діяльності присвячена низка змістовних наукових розвідок [3], [12], [13], [16], хоча залишається чимало ще нез'ясованих сторін життя і творчості цього непересічного Вчителя. Окремим з них присвячена ця стаття.

Володимир Дурдуківський народився в священницькій багатодітній родині. Більшість його братів і сестер одержала, як і він, духовну освіту. Однак не всі присвятили своє

життя діяльності, пов'язаній з Церквою. Брат Олександр став відомим оперним співаком, а Володимир все життя присвятив учням, школі.

До революції 1917 р. Володимир Дурдуківський був активним учасником українського громадсько-культурного життя Києва. Редактор, критик, співорганізатор україномовних газет, Всеукраїнської учительської спілки, Українського наукового товариства, київської "Прогресу" – такий неповний перелік сфер його діяльності у цей період. І, звичайно, школа, якій він віддавав багато свого часу, сил і здоров'я.

Після революції 1917 р. сфера освіти стала основною в діяльності Володимира Дурдуківського. Він активно включився в творчу будівничу справу: брав участь у підготовці підручників для українських шкіл, виробленні й систематизації української наукової термінології, працював у складі редколегії педагогічного часопису "Вільна українська школа", входив до ради Українського товариства шкільної освіти. У травні-червні 1917 р. Українське товариство шкільної освіти та його керівник Іван Стешенко направляли Володимира Дурдуківського в Пирятин, Житомир, Зіньків для читання лекцій з історії української літератури і мови на курсах українознавства [7]. Правда, до бурхливої публічної праці у великому форматі він не прагнув. Тому, на пропозицію І. Стешенка стати його заступником з питань початкової школи чи то Генерального секретаря чи то Голови Товариства, у вересні 1917 р. він відповів відмовою. "Я – чоловік мирного, споконвічного Труда, а не бойова натура, – писав він у листі Сте-

шенкові, – я не можу працювати в напруженій атмосфері постійної боротьби. Додам до цього, що з строем і з справою нижшої школи, яку Ви хотіли доручити мені, я зовсім не знайомий, а я не звик братись за діло, якого я не знаю" [8].

В. Дурдуківський з великою самовіддачею займався видавничою, друкарською, академічною працею, надавав кваліфіковану допомогу авторам нових підручників і посібників. Зокрема, 8 серпня 1917 р. він пише короткий, але змістовний висновок щодо граматики української мови Г. Грох-Грохольського: "Розглянувши граматику Г. Грох-Грохольського, мушу сказати: 1) автор дуже багато місця відводить питанням правописним і, часто, розв'язує їх по-своєму, – 2) на зміну частин мови зовсім не звернено уваги, – 3) виклад гарний, простий, зрозумілий, – 4) чимало прикладів (з поетів). Автор згоджується переробити свою граматику відповідно до зроблених вказівок. Вважаю роботу автора корисною і далеко не зайвою при наших умовах" [9].

У березні 1917 р. у Києві було створено перший український середній навчальний заклад – Першу українську гімназію імені Тараса Шевченка, ініційовану Українським товариством шкільної освіти. Першим її директором був відомий громадський і освітній діяч Петро Холодний, а згодом її очолив Володимир Дурдуківський.

Маючи високу національну свідомість, до своєї вітчизни, чималий досвід учасника українського національного руху, В. Дурдуківський намагався створити дійсно національну школу, впроваджуючи систему

національної освіти та виховання в гімназії. “Директором школи і, безперечно, її душею був Володимир Хведорович Дурдуківський, – згадував пізніше випускник гімназії Юрій Юркевич. – Педагог великого таланту і великої душі, він усього себе віддавав школі. Був він не одружений, школа була його єдиною родиною” [17, 71]. Крім школи, Володимир Дурдуківський працював у спеціальній комісії з підручників для початкової школи при Міністерстві освіти Української Народної Республіки. На першому всеукраїнському учительському з’їзді у квітні 1917 року він виступив з доповіддю *Про складання кадрів учителів*, у складі спеціальної комісії брав участь у розробці *Проекту єдиної школи на Україні*.

Улітку 1917 р. відбулися ще два Всеукраїнські учительські з’їзди, які створили сприятливі умови для формування системи національної освіти. На другому з’їзді були проголошені принципи побудови української школи: єдність усіх типів шкіл, право населення на безплатну освіту, обов’язковість освіти та її світський характер.

У роки становлення гімназії перед її директором В. Дурдуківським постали не тільки питання, якою бути українській школі, яких форм повинно набути національне навчання та виховання, а й суто господарські проблеми. Ситуація була складною, адже це був період Визвольних змагань, коли одна влада змінювала іншу, і не можна було нічого передбачити наперед. “Багато важких хвилин довелося зазнати школі на початку її існування... Уряд Скоропадського ганяв школу по всьому місту, не даючи їй примі-

щення. “Висока” Директорія, хоч як хвалилася своєю допомогою українській культурі, не дуже то допомагала першій на Україні школі. А денікінці просто вели на скасування школи. Відома комісія в справі боротьби з українською культурою на чолі з бароном фон-Борделіусом провадила в школі труси й саме вже заходжувалася цілком ліквідувати школу, коли багнети Червоної армії викинули з Києва усю контрреволюційну навалу й заклали підвалини нового життя” [6, 56], – так писав журнал “Радянська освіта” у 1926 році.

У гімназії зібралися кращі українські педагогічні сили, відомі вчені, громадські діячі. Українська громадськість Києва сприяла школі в усьому. Викладання тут вважалось почесною громадською роботою, і це було однією з причин хорошого складу педагогів. Серед них був майбутній митрополит Української Автокефальної Православної Церкви Василь Липківський, греко-католицький священник Микола Щепанюк, які певний час викладали тут релігію. Історію викладали В’ячеслав Прокіпович, а потім Йосип Гермайзе, математику – майбутній академік Михайло Кравчук, Надія Шульгина-Іщук, Вадим Шарко й Омелян Гнатевич, природознавство – Левко Чикаленко, пізніше Володимир Вовчанецький, географію – Олександр Гребенецький, латинську мову – Катерина Лазаревська, потім Освальд Бурггардт (Юрій Клен) і С. Гочаров, французьку мову – Софія Русова, потім – Марія Прохорова, спів – Пилип Козицький, малювання – Юхим Михайлів, потім – Юрій Павлович, хореографію – Марія Юркевич, а музику

– дочка Миколи Лисенка Мар'яна. Молодший підготовчий клас вела Любов Миколаївна Шульгина, згодом Юрій Трезвінський, а старший підготовчий клас – Юрій Слуцький. Українську мову і літературу викладав Володимир Дурдуківський, деякий час – Леонід Білецький. Навчання в школі велося, звісно, українською мовою.

Учні гімназії любили своїх наставників. Майже кожен із них мав якесь особливе любляче ймення. Так, Освальда Федоровича (Фрідріховича) Бурггардта діти між собою звали “Асфальт Тротуарович”, а Пилипа Козицького – “Пилипонька”, і залюбки відвідували організований ним шкільний хор. Уже в 1919 – 1920 рр. хор мав досить великий репертуар не лише українських, а й італійських, французьких, угорських і єврейських пісень. Хор виконував велику кількість українських колядок, обрядових пісень, історичних. Він був дуже популярним серед киян. Пізніше випускник гімназії Ю. Юркевич писав про шкільний хор тих років: “...На Різдво частина нашого хору, душ 10-12, вирушила з «Пилипонькою» по Києву колядувати. А що гімназія наша користувалась великою увагою й прихильністю київської української громади, то в наш маршрут входили найбільш помітні діячі того часу. Та й співали ми, треба сказати, добре. Побували отак у Грушевського, Єфремова, Драгоманових, різних науковців і письменників. Приймали нас усюди дуже тепло” [17, 84].

Гімназію часто відвідували відомі люди з київського культурного кола. Гостями на шкільних концертах та виставах неодноразово були

М. Грушевський, С. Єфремов, композитори Л. Ревуцький, літератори М. Грінченко, А. Ніковський, М. Зеров, М. Рильський.

З часом змінювався склад учнів. Дітей-сиріт, що складали переважну більшість учнів у перший рік роботи гімназії, згодом залишилося не дуже багато, близько сімдесяти осіб. Переважну більшість складали діти української інтелігенції: співробітників ВУАН, професорів вищих освітніх закладів, учителів, кооператорів, духівництва, різних службовців. З кожним роком до школи приходило все більше заяв від батьків, які хотіли, щоб їхні діти навчались у гімназії В. Дурдуківського. Школа носила інтернаціональний характер. Крім українців у ній навчались євреї, німці, росіяни, французи, та ін.

Перша українська гімназія протягом усього свого існування за головну мету ставила виховання національної свідомості учнів. А її директор Володимир Дурдуківський робив усе можливе, щоб національне виховання в школі було поставлено на високому рівні. У школі значно більше, ніж того вимагали офіційні програми, відводилось місця й часу для вивчення тем пов'язаних з Тарасом Шевченком, Кирило-Мефодіївським братством, дореволюційним народницьким напрямком у літературі. В. Дурдуківський склав навіть окрему книгу з Шевченковими творами, підібраними спеціально для кожного класу для ознайомлення і декламації. Як згадує одна з випускниць “школи Дурдуківського” москвичка Наталя Левитська, “Володимир Федорович не раз звертався до творів і біографії Т. Шевченка; в кожній родині вдома був *Кобзар*,

його знали і любили дорослі й діти” [10, 221].

Чимале значення для впливу на дітей мала також і організація відповідних читань. Дітям рекомендувались для читання книжки, що сприяли національному визріванню й розвиткові дітей. Велику роботу в плані національного виховання проводили клубні гуртки, що працювали в гімназії, а їх було майже 30. Ці самоосвітні об'єднання було організовано з ініціативи учнів і учителів-предметників гімназії. В. Дурдуківський вів літературний і драматичний гуртки.

У клубах вперше було введено дитяче самоврядування зі своїм статутом, завданнями, щоденниками роботи. З'явилося класне та загальношкільне самоврядування. Гімназія перша організувала дитячий кооператив і дала цінні зразки дитячої вільної творчої преси. Проводила експериментальну роботу за новими, тоді ще не випробуваними в звичайній клясній роботі, методами: творчо-ілюстративним, графічним, лабораторним, дослідницьким, екскурсійним, комплексним та іншими.

В гімназії прищеплювали дітям любов до українських мотивів у малярстві, музиці, хореографії.

В лютому 1921 року в житті гімназії відбулися великі зміни – її було перетворено у звичайну семирічну трудову школу. Володимир Дурдуківський з сумом зустрів цю звістку, бо був проти советизації школи, проти самої ідеї замість гімназій утворювати профшколи, вважав що широка загальна освіта повинна бути обов'язковою передумовою успішної, вже чисто професійної освіти. “Моє щире й гаряче побажан-

ня, побажання старого, відданого школі й дітям педагога, щоб поширили загальну освіту, щоб не робили дітей недоучками, передчасними професіоналами-спеціалістами без потрібного наукового ґрунту для широкого розуміння й переведення своїх завдань” [2, 88]. Він і далі відстоював ідею національної школи, був переконаний, що “школа, яка не хоче бути безсилою, має бути народною”.

Позиція В. Дурдуківського, як і багатьох інших українців, не була до вподоби большевицькій владі. За це вони переслідувались і нещадно карались. Як повідомляв львівський “Украинский вестник” (Руспрес) в 1921 р. в київській ЧК утримувалось понад 5 тис. осіб, заарештовано 28 членів наукового товариства імені Т. Шевченка, заарештований директор Першої української гімназії В. Дурдуківський “по доносу комиссара союза коммунистической молодежи этой гимназии – 14-летнего мальчика” [15]. Кожну ніч ЧК розстрілювала від 10 до 15 осіб. У педагогічному музеї була влаштована виставка місцевого виконкому, на якій фігурувала діаграма розстрілів чека. Мінімальна місячна кількість – 432 особи.

12 червня 1924 року Сергій Єфремов записав у своєму щоденнику: “З школою у нас виходить те саме, що вже сталося з політикою, економікою, книжкою, театром. Усе українське руйнується руками самих же українців, усяких Касьяненків та Десняків, як буржуазне. Тим часом Москва зовсім не така ригористична (зберегла університети, має художній театр, видає своїх клясиків) і засипає усім тим ще більш ослаблену з

культурного боку України. Офіційна «українізація» тут нічого не посо-бляє, бо це гарнір, а суть, як і перше, цілком обрусительна» [5, 131].

В умовах адміністративного тиску школа ім. Т. Шевченка зусил-лями педагогів зберігала гумані-тарний ухил. При вході до неї висіло гасло – слова Т. Шевченка: “Учітеся, брати мої, думайте, читайте”. Лю-бов до Шевченка і його творчості, як і раніше, виховував передусім В. Дурдуківський. “Їдьте, діти, в гості до свого тата і складіть йому привіт від його рідних дітей” [14, 40], – го-ворив він у напутньому слові учням школи, які відправлялися на екскур-сію до Канева, на Шевченкову моги-лу.

Після реформи зі шкільної про-грами було вилучено французьку мову, а курс німецької мови значно скоротився. Замість вільної робо-ти почалася прихована боротьба за збереження завойованих позицій. У 1921 р. була проведена перша ве-лика виставка, присвячена життю і діяльності учнів і вчителів школи В. Дурдуківського. Після неї всі ма-теріяли перейшли до “Музею ди-тячої творчості”, який спеціально було відкрито при школі.

Перша трудова школа ім. Т. Шев-ченка зайняла вагоме місце серед усіх інших київських трудшкіл. Це місце визначалось не тільки її ха-рактером, але й роботою, педагогіч-ним та ідейним впливом. Діяльність школи сприяла піднесенню самої ідеї української національної освіти, давала змогу обороняти її принци-пові практичні позиції.

За недовгий період існування школи нею було накопичено вели-кий досвід роботи. Тому вирішено

було підготувати і випустити збір-ник *З практики трудової школи*, в якому було б обґрунтовано нова-торські ідеї, що впроваджувалися в гімназії. Передбачалося ознайомити широку педагогічну громадськість з досвідом застосування системи са-моврядування в учнівському колек-тиві, а також проведення клубної роботи. Перша частина цієї збірки вийшла у 1923 році, а наступного року було надруковано другу її час-тину.

На цей час школа мала вже чи-малу кількість вихованців. У 1922 – 1923 навчальному році тут навча-лось 453 учні (з них 232 хлопці і 221 дівчина), які склали дванадцять груп-кляс: сім основних і п’ять па-ралельних (з третього по сьомий). Оскільки у ті роки велика увага при-ділялась соціальному походженню людини, то було зафіксовано і склад учнів за соціальним станом: 35% ді-тей походили з сімей інтелігенції, 29% – з робітників, 28% – з селян і 8% – з ремісників та купців. У школі працювали двадцять шість учителів і чотири працівники технічного пер-соналу [4, 7].

Авторитет і популярність шко-ли, як педагогічного і науково-ме-тодичного осередку, значно зросли з 1925-1926 навчального року, коли вона почала діяти як досвідна шко-ла при Науково-Педагогічній Комісії ВУАН. Методична, педагогічна, на-уково-дослідна робота педагогічно-го персоналу була поставлена на ви-щий науковий рівень. На той час В. Дурдуківський був вже досить зна-ною й відомою постаттю в колах на-укової та педагогічної інтелігенції.

Володимир Дурдуківський був фактично сучасником іншого відо-

мого в советській Україні й СРСР загалом педагога й освітнього діяча – Антона Макаренка. Однак у кожного з них були різні освітньо-педагогічні принципи і пріоритети. Основною виховною метою педагогіки Макаренка було соціальне, класове виховання. У статті *Педагог Макаренко, Україна і Православна віра* професор Юрій Мицик пише про Антона Макаренка як про одного з чільних теоретиків і практиків так званого “комуністичного виховання”, русифікованого малороса, большевика сталінського типу, який займався вихованням “відданих комуністичній партії борців за комунізм”. Дослідник однозначно констатує: “Ясно, що даремно чекати від Макаренка навіть згадки про досвід української професійної педагогіки, наприклад про методіку Дурдуківського, ясно, що від нього не можна було почути доброго слова про народні традиції”. Учитель російської мови і літератури А. Макаренко, як противник релігії й церкви, атеїст, виступав проти християнського виховання. “Християнське виховання не в нашому дусі. Ми повинні виховувати борців, а не слюнтяїв”, – писав він [11, 27].

Педагогіка В. Дурдуківського будувалася на ідеї національного виховання, на традиціях, звичаях і культурі українського народу.

У 1926 р. відзначалась двадцять п'ята річниця педагогічної діяльності В. Дурдуківського. Журнал “Радянська освіта” надрукував статтю, присвячену ювілярові, в якій було висвітлено його нелегкий педагогічний шлях, подано належну оцінку його праці. “В. Ф. Дурдуківський належить до тієї групи старшої генерації українських педагогів,

що вийшовши на життєвий шлях на початку ХХ століття, присвятили всі свої сили боротьбі та праці за нову школу на Україні і, здобувши у революції широкі можливості реалізувати, нарешті, свої ідеї, віддали свої знання та енергію на будівництво советської школи. Поєднання безпосередньої педагогічної роботи, завжди самовідданої й талановитої, зі щирою громадською роботою – ось шлях, що ним незмінно йшов у житті шановний ювіляр” [6, 54-55].

Високу оцінку діяльності Дурдуківського і його школи дав відомий український письменник Борис Антоненко-Давидович. У своїх спогадах він писав: “Володимира Дурдуківського всі знали, як талановитого педагога й, власне, творця української середньої школи. Ще на весні 1917 року він утворив першу українську гімназію імені Шевченка, перетворену за советської влади на семирічку. Ця школа, укомплектована добрими педагогічними силами, серед яких був і М. Зеров, під керівництвом В. Дурдуківського стала зразковою, і влаштувати у цій школі своїх дітей хотілося багатьом батькам. Я знав учнів цієї школи, що ходили до неї на Львівську вулицю аж з Подолу. На святі п'ятиріччя української школи в травні 1922 року, що відбулося в переповненому людьми будинку київської опери, Дурдуківський був у центрі загальної уваги й пошани. Його піднесено-урочисту промову, яку він закінчив латинською фразою “Feci quod potui” (зробив, що міг), вкрили гучні овації, що довго не стихали.

У практичній роботі Дурдуківський, здавалось, робив навіть більше, ніж міг те зробити кращий

з учителів. Увесь свій великий талант педагога й вихователя, що не раз шукав і знаходив індивідуальний підхід до кожного учня, надто з категорії важковиховуваних дітей, Дурдуківський цілком віддав своєму дитяті – школі ім. Шевченка. Нею він жив, заповнюючи шкільними справами весь свій робочий і неробочий час” [1]. Так була оцінена діяльність Володимира Дурдуківського сучасниками, діяльність, яку згодом почнуть замовчувати та намагатись забути в зв’язку з таким мінливим та жорстоким перебігом історичних подій.

Велика кількість учнів та вчителів школи імені Тараса Шевченка в 1920-1930-ті роки була безпідставно репресована советським режимом. Вони проходили разом з іншими 30 тисячами репресованих у справі “Спілки визволення України” та “Спілки української молоді”. У 1929 р. був заарештований і засуджений на 8 років ув’язнення Володимир Дурдуківський. Разом з ним на лаву підсудних потрапили і вчителі школи Олександр Гребенецький, Василь Липківський, Григорій Холодний, Вадим Шарко, Андрій Заліський, Ніна Токаревська, Юрій Трезвинський. Советська Феміда була безпощадною до “українських націоналістів” і зламала долі багатьох людей, багатьох учнів і педагогів школи В.Дурдуківського, які могли прислужитися своєму народові. Так, викладач школи, талановитий художник Юхим Михайлів був висланий на північ Росії, де і загинув. Режимом було знищено вчителя гімназії, талановитого математика Михайла Кравчука. Григорія Холодного у 1938 р. засуджено до розстрілу, а

доля Вадима Шарка взагалі не відома. Розстріляно на Соловках Миколу Зерова. До справи “СВУ” було притягнуто і Марію Прохорову (Тобілевич), яка, протестуючи проти репресій, 7 січня 1930 р. оголосила в тюрмі голодування. Після заслання в Сибір, вона повернулася до Києва, але перед війною знову була ув’язнена. Учитель природознавства Володимир Вовчанецький в 1930-х роках заподіяв собі смерть. Зникли Оксана Степанишина та Домнікія Дудар. Марія Юркевич померла на еміграції.

Показовою для советського режиму в Україні була доля викладача історії в школі Дурдуківського, відомого історика Йосипа Гермайзе, який також проходив на суді у справі “Спілки визволення України”. Відбувши покарання Й. Гермайзе був звільнений з Соловецьких таборів у липні 1934 р. і поселився в Саратовській області. Та у 1937 р. він знову був засуджений “за контрреволюційну діяльність” на 10 років позбавлення волі, а в 1944 р., ще не відбувши попереднього строку, черговий раз отримав “за антисоветську агітацію” 10 років тюрми. Свідчень про звільнення його немає. У 1958 р. Й. Гермайзе помертньо було реабілітовано у справі за 1937 р. за недоведеністю звинувачення.

Зазнали репресій і учні школи Дурдуківського. Солочинський Василь, учень художника Юхима Михайліва, був засланий у 1929 р. в Азію, в Кзил-Орду. Заарештований і відправлений у заслання (за приналежність до “Спілки української молоді”) Діодор Бобир. У справі СУМу був заарештований і син учительки школи Буханівської Богдан Висоцький. У тому ж 1929 році аре-

шту зазнали Олександр Христенко, брати Борис і Василь Матушевські, Микола Павлушков, розстріляний у Сандармоху. У тому ж році був заарештований і висланий за межі України Юрій Юркевич.

До кінця 1930-х років влада розправилась майже з усіма учасниками, які проходили у справі “Спілки визволення України” та “Спілки української молоді”. 16 січня 1938 р. був розстріляний і Володимир Дурдуківський.

Українському педагогу В. Дурдуківському належить більше ста наукових праць, рецензій, критичних статей, заміток, публікацій. Більшість із них зібрана автором цієї статті, і вони чекають своїх дослідників. Особливої уваги потребує його науково-педагогічна спадщина, праця на посаді керівника науково-педагогічної комісії Всеукраїнської академії наук, змістова частина діяльності його по-суті авторської школи.

Bibliography and Notes

1. Антоненко-Давидович Борис, *Спогади про СВУ*, Web. 16.03.2014 <<http://www.lit-jarmarok.in.ua>>.

2. Галузевий державний архів Служби безпеки України в Києві, *Слідчі справи*, Справа 67098, том 50.

3. Даниленко Віктор, Кравченко Алла, *Володимир Дурдуківський. Педагог, критик, громадський діяч (1874 – 1938)*, Київ: Ніка-Центр 2000, 72 с.

4. Дурдуківський Володимир, *Наша школа. Збірник “З практики трудової школи”*, Київ: Слово 1923, 140 с.

5. Єфремов Сергій, *Щоденники. 1923 – 1929*, Київ: ЗАТ “Газета “Рада” 1997, 848с.

6. Іваниця Гр., В. Ф. Дурдуківський (*З нагоди 25-х роковин його діяльності*), «Радянська освіта» 1926, № 3, с. 54-57.

7. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського: Листи В. Дурдуківського до І. Стешенка від 23.05 та 28.05.1917 р.*, Фонд III, № 63606; № 63607.

8. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського: Листи В. Дурдуківського до І. Стешенка від 14.09.1917 р.* Фонд III, № 63609.

9. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського: Листи В. Дурдуківського до І. Стешенка від 08.08.1917 р.*, Фонд III, №63608.

10. Левитська Наталя, *Спогади про “школу Дурдуківського”*, [у:] *Зона* 1998, № 13 с. 220-222.

11. Макаренко Антон, *Педагогические сочинения*: В 8-ми томах, Том 2., Москва: Педагогика 1983, 512 с.

12. Марочко Василь, Хілліг Гьотц, *Репресовані педагоги України: жертви політичного терору (1929-1941)*, Київ: Науковий світ 2003, 304 с.

13. Путро Олексій, *Про Дурдуківського*, [у:] *Хроніка-2000. Український культурологічний альманах*, Випуск 72, Київ 2007, с. 359-367.

14. Ревуцький Валеріян, *По обр’ю життя. Спогади*, Київ: Час 1989, 343 с.

15. *Терор у Києві*, Web. 16.03.2014 <<http://verbum.trediakovsky.ru/golod7.html>>.

16. Хорунжий Юрій, *Повернення із забуття*, [у:] *Зона* 1993, № 11, с. 102-112.

17. Юркевич Юрій, *Минувше проходить предо мною...*, Москва: Возвращение 2000, 256 с.

Oleksandr Lytvynenko

**AGRONOMIC EDUCATION IN THE UKRAINIAN SSR
DURING THE PERIOD OF THE NEP**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Олександр Литвиненко

**АГРОНОМІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНСЬКІЙ ССР
У ПЕРІОД НЕПу**

Abstract: In the article there is an analyzes the system and the training process of agronomists in USSR. The content features of agricultural education and its areas of development are defined. The forms and methods of educational activities of agriculture universities during the NEP are found out. It is noted that in the 1920's the problem of agronomic education in the USSR was gradually solved, and the training of agricultural personnel for building the economy comprised the stakeholders. It's indicated that the transition to a new policy of industrialization in 1928 led to the need for further expansion of specialization of agronomic performance and the emergence of new professions – agronomist-engineer, agronomist-economist, and others.

Keywords: Agricultural education, qualified personnel, an agronomist, Kyiv Agricultural Institute

Розвиток сільського господарства Української ССР на початку 1920-х років потребував підготовки кадрів високої кваліфікації. Це було пов'язано з відбудовою зруйнованою війною економіки та наявною кількістю відповідних спеціалістів, яких у післяреволюційний період залишалось небагато. Тому сільськогосподарська освіта об'єктивно потребувала належної уваги з боку советського керівництва.

Проблема витоків і становлення аграрної освіти викликала інтерес науковців. У советський період сільськогосподарська освіта стала об'єктом досліджень К. Івановича

[1], Г. Ясницького [2], певною мірою висвітлювалась у комплексних виданнях, як зокрема в *Історії народного господарства УСРР* [3]. Сучасна українська історіографія налічує значну кількість насамперед узагальнюючих робіт присвячених розвитку аграрної освіти в Україні під авторством таких науковців, як В. Вергунов, Л. Беренштейн, С. Коломієць та інші [4], [5]. Над розробкою теми працювали також історики С. Живора і Н. Васильєва [6], які порушували її прикладі київських вищих навчальних закладів, та Л. Білан і С. Білан [7], що досліджували підготовку фахівців-аграрників в

XIX – початку XX ст. Проте сільсько-господарська, в тому числі й агрономічна освіта доби нової економічної політики, що була часом активних агрокультурних ініціатив, залишається малодослідженою. Останнім зумовлюється тематика представленої розвідки. Мета статті полягає у висвітленні проблем агрономічної освіти в межах Української ССР у період НЕПу. Відповідно до обраної мети автор ставить перед собою завдання охарактеризувати систему освітніх закладів, що забезпечували випуск агрономічних кадрів; проаналізувати особливості навчального процесу підготовки майбутніх фахівців; з'ясувати освітній рівень агроперсоналу.

У 1920-х рр. до сільськогосподарської освіти проявлялася увага з боку советського керівництва. Забезпечення якості агрономічних кадрів відбувалося шляхом створення розгорнутої мережі відповідних навчальних закладів [8, 3]. Система освітніх закладів сільськогосподарського профілю мала таку структуру: освітні заклади для поширення агрокультурних знань серед населення – дво-, трьохрічні та зимові селянські сільськогосподарські школи й освітні заклади підготовки кваліфікованих працівників – сільськогосподарські інститути, технікуми і професійні школи [9, 50-51].

Згідно з пляном розбудови системи вищої сільськогосподарської школи, який був прийнятий Головним комітетом професійної і спеціальної наукової освіти, вищі освітні заклади – сільськогосподарські інститути повинні були випускати агрономів-організаторів [10, 219]. Останні мали стати працівниками

«нової формації» – тобто такими фахівцями, підготовка і досвід яких базувалися на основі біологічних, агрохімічних та агротехнічних наук, повному обсязі технічних та наукових знань і вмінь [11, 11]. Підготовка такого агронома передбачала набуття навичок організації сільського господарства, його установ та основних видів сільськогосподарського виробництва, советського та селянського господарств [12, 58]. У 1920-х рр. паралельно функціонували два типи вищих шкіл у системі сільськогосподарської освіти: інститути, що давали організаторів відповідного виробництва та спеціальні інститути (або окремі факультети при вищевказаних інститутах), що готували кваліфікованих спеціалістів вузьких галузей сільського господарства.

До жовтневого перевороту 1917 р. в Україні було лише 2 вищих освітніх заклади сільськогосподарського профілю: агрономічний відділ Київського політехнічного інституту та Харківський ветеринарний інститут [13, 10]. Ці заклади не могли задовольнити попиту на агрономічні сили в Україні. У 1920-х роках советська влада підкреслювала невідповідність дореволюційної системи підготовки агрономів вимогам часу. Зокрема під час проведення Першої конференції сільськогосподарської освіти 9–15 червня 1924 р. у Харкові комісар Народного комісаріату земельних справ М. Вольф, обговорюючи проблему забезпечення кадрів народного господарства, зауважив, що «спираючись на досвід органів Наркомзему, можна сказати, що сільськогосподарська освіта дореволюційного часу не давала

робітників, здатних до проведення агрикультурної роботи в умовах, що утворилися після революції...» [14, 35]. 1 вересня 1922 р. почав функціонувати Київський сільськогосподарський інститут, створений на базі агрономічного факультету Київського політехнічного інституту. В цей же час вищі школи аграрного профілю були створені у Харкові та Дніпропетровську [4, 81]. Загалом замість 84 шкіл дореволюційного типу почали функціонувати 29 вищих освітніх закладів і 151 профшкола. В інститутах навчалось близько 6 тис. студентів, технікумах – 4 тис. і в професійних школах – 14 тис. Матеріальна база складалася з 34 тис. десятин землі, викладацький склад нараховував не менше 2 тис. спеціалістів [15, 24]. Надалі кількість сільськогосподарських інститутів не зростає, а технікумів взагалі зменшилась з 23 до 21 [13, 9].

Підтримка освітніх закладів з боку держави позитивно впливала на кількісний склад студентів агрономічного профілю, який поступово зростає. За підрахунками НКЗС у 1924 р. у відповідних інститутах і технікумах Української ССР навчалось 2158 студентів агрономічної та лісної спеціальностей – при загальній кількості студентів сільськогосподарських спеціальностей 7 тис. осіб [16, 49]. Наступного року вищі навчальні заклади підготували 1070 агрономів з яких 887 у майбутньому були працевлаштовані [17, 232].

У другій половині 1920-х рр. Держпланом УРСР передбачалась підготовка 2690 спеціалістів, що, однак, не повністю забезпечувало потребу в кадрах [11, 12]. Важливу

роль у сільськогосподарському виробництві повинні були відігравати наступні представники агрономії: організатори, зерновики, зоотехніки, садівники та насінневоди. У майбутньому плянувалось розширити перелік агрономічних спеціальностей і розпочати підготовку агрономів-механізаторів, агрономів-інтенсивників і агрономів молочарства [18, 9].

Наприкінці 1920-х років намістилися серйозні зміни в організації підготовки кадрів. Перебудованому сільському господарству на найближчі роки потрібні були десятки тисяч агрономів, інженерів та сотні тисяч техніків і агрономічного персоналу з середньою спеціальною освітою [19, 38]. Це призвело до реорганізації мережі сільськогосподарських вузів. 9 інститутів, що налічували 7,5 тис. студентів та 12 технікумів, в яких навчалось 3,2 тис. студентів, було перетворено в 19 агроінститутів, 2 технікуми отримали статус середніх навчальних закладів [18, 8]. Проектуючи нові факультети та інститути, брали до уваги розвиток сільського господарства окремих економічних районів та масштаби агровиробництва, діяльність науково-дослідних установ. Такі заходи зумовили зростання спеціальних предметів та встановлення терміну навчання у 3–4 роки. Плянувалось, що із 70 майбутніх факультетів відповідного профілю 14 будуть мати 3-річний курс навчання, 16 – 3(?)-річний, а 40 – 4-річний курс навчання. В агротехнікумах запроваджувався 3-річний курс навчання [20, 12].

Педагогічний процес у закладах вищої освіти був тісно пов'язаний з

потребами сільськогосподарських районів, які обслуговували ці вузи. Тому навчальні програми були насичені матеріалом про місцеве сільське господарство. В інститутах, що випускали агрономів-організаторів, багато місця відводилось економічним дисциплінам. Кількість семінарних та практичних занять збільшилась порівняно із дореволюційним часом. Проте брак коштів у забезпеченні експериментальної роботи не давав можливості виконувати всю роботу лабораторного та дослідного характеру [13, 13].

Перший рік навчання агронома передбачав вивчення процесу громадсько-агрономічної роботи і був «практичним» за характером. Під час другого року перебування в інституті, який називали «методологічний», відбувалось поглиблене вивчення громадської агрономії і основ дослідної роботи. Третій рік «спеціальний» – передбачав напівсамостійну діяльність з організації агрономічних заходів у певному селі, де в майбутньому йому, можливо, довелося б працювати [12, 64–65]. Останній рік навчання був пов'язаний з проблемою практики і стажу. Кваліфікація здобувалася шляхом практичної участі в агротехнічному виробництві.

Робота різних навчальних закладів мала свою специфіку. Так, навчальний плян Київського сільськогосподарського інституту охоплював 3 роки або 10 триместрів. Спочатку всі студенти агрономічного факультету навчались спільно два роки. Після другого курсу виокремлювались два відділи: лісовий та зоотехнічний. Навчальним пляном агрономічного факультету

цього вузу в 1922 – 1923 рр. передбачалось вивчення 48 дисциплін, ключовими серед яких були зоологія – 120 годин лекційних і семінарських занять, ґрунтознавство – 116 год., загальна зоотехніка – 121 год. та часткове хліборобство – 215 год. Крім цього передбачались екскурсії, практика в советських господарствах та підготовка дипломної роботи [10, 219–221].

Основним способом опанування знань майбутніх агрономів у вищій школі були лекції. Вони становили більшу частину всього навчального навантаження однак, воно рідко ефективно виконувалося. За даними журналу *Земельник*, в середині 1920-х років близько 85% студентів Харківського інституту сільського та лісового господарства систематично пропускали лекції й обмежувались «обов'язковими» практичними роботами та заліками. Це було пов'язано із складним матеріальним становищем молоді, якій доводилось заробляти собі на прожиття [12, 60]. Недостатнє навчальне забезпечення і хитке матеріальне становище впливали на успішність студентів. Про це свідчила кількість відрахованих осіб: на 1-шому курсі – 15,4% від загальної кількості студентів вищих сільськогосподарських закладів, 2-гому – 11,2%, 3-тьому – 7,3%, 4-тому – 2,2%. Найчастіше студенти залишали навчання після першого курсу. Навчальну програму в середньому виконувало близько 80% осіб, а закінчувало освітні заклади 53,2% від кількості осіб, що вступили на навчання [13, 14].

Дипломна самостійна робота, що свідчила про його остаточну підготовку, була здебільшого мето-

дологічною за своїм характером та виявляла придатність випускника до оволодіння методами тієї чи іншої науки, організаційними принципами агрономічної роботи, оперування необхідними для неї матеріалами і вміння використовувати лабораторні засоби [10, 219]. Для професійної адаптації студента на майбутньому місці роботи передбачалося завчасне вивчення відповідного села з господарського та природничого боку, складання пляну громадсько-агрономічної роботи в конкретній місцевості й надалі – виконання цього пляну. До опанування такої форми громадсько-агрономічної роботи залучався і викладацький склад, і агроном, який працював в цьому окрузі [12, 65]. Після складання випускних іспитів і публічного захисту дипломної роботи, студент відбував стажувальну практику для отримання кваліфікації агронома-організатора, яка надавалась Губерською стажувальною комісією.

Крім інститутів і технікумів кваліфікованих агрономічних працівників готували профшколи. Вони були двох типів: нормативні та «переходові». У нормативних школах навчалась молодь від 15 до 17 років, яка закінчила семирічну трудову школу. Навчання у них тривало два роки й давало можливість здобути кваліфікацію спеціаліста певної сільськогосподарської галузі за наявності однорічного стажу в державному чи кооперативному підприємстві. «Переходові» школи були створені для молоді, яка не змогла закінчити навчання в семирічній школі, але мала на меті адаптуватися для вивчення агротехнічних наук [21, 26–27]. До

1925 р. в Україні було створено 74 таких шкіл, що охоплювали половину підлітків профшкільного віку [9, 52].

Крім спеціалістів з вищою освітою, здійснювалася підготовка агроперсоналу середньої кваліфікації, яка відбувалась у сільськогосподарських школах [15, 23–24]. Робота цих шкіл була передусім спрямована на вивчення умов певного району та окремих господарств, специфіки агрономічної діяльності щодо покращення аграрного виробництва [22, 5]. При цьому підготовка учня вимагала оволодіння рядом базових дисципліни, а також основами створення колективних сільськогосподарських підприємств. У перспективі сільськогосподарські школи повинні були дати до 24 тис. помічників агрономів різної кваліфікації із робітничо-селянської молоді [15, 23–24]. Навчальний процес сільськогосподарських шкіл був доступним для широкого загалу. Аудиторія слухачів складалася з сільської молоді, жіноцтва, яке займалось хатнім господарством, і селян, що прагнули модернізації своїх господарств [22, 6].

Найнижчою ланкою агрономічної підготовки були зимові сільськогосподарські школи, котрі мали за мету дати масового та освіченого в агрокультурному відношенні селянина. Організацію цих шкіл Народний комісаріят освіти розпочав у 1925 р. Невелика вартість утримання, оптимальна програма для навчання, короткий термін професійної підготовки і використання агронома-вчителя як інструктора, що безпосередньо керував навчальним процесом – все це допомогло стати зимовим школам масовими освітніми закладами і, певною мірою, лік-

відувати неграмотність селянської маси [9, 53].

Розвиток системи сільсько-господарських навчальних закладів сприяв поліпшенню освітнього рівня агроперсоналу країни. На початку 1920-х рр. вищу освіту мали – 17%, середню – 33%, нижчу – 43%, без спеціальної освіти було 7% всіх агропрацівників [23, 110]. Через кілька років ситуація зазнала відчутних змін і, за відомостями окружних земельних відділів, у 1926–27 рр. вищу і середню освіту мали 91,7% райагронів, 86,6% спеціалістів, 63,6% агротехніків, тоді як показники «нижчої» освіти серед вказаних працівників становили відповідно 8,3%, 13,4% і 36,4% [8, 3]. Серед агропрацівників було чимало і таких, які мали дві вищих освіти. Не мали вищої освіти здебільшого агрономи-практики. Вони були колишніми агрономічними старостами та секретарями колективних сільськогосподарських товариств, але виявляли себе як добрі знавці окремих галузей сільського господарства [19, 40]. Таким чином, за п'ять років кваліфікація агроперсоналу значно підвищилась, а відсоток фахівців із «нижчою» освітою зменшився утричі.

Загалом у 1928 р. серед агрономів 1513 були випускниками сільськогосподарських інститутів та технікумів, 461 – середніх шкіл дореволюційного часу, 694 – нижчих шкіл дореволюційного часу, 100 – советських професійних шкіл, 89 – середніх шкіл і неповного курсу вищих шкіл, 48 – закордонних освітніх закладів. 264 осіб були практиками або мали неповну середню освіту. Характеризуючи фаховий рівень агро-

номів, слід зазначити, що близько половини агрономічного персоналу отримало освіту в царській імперії. З часом співвідношення старшого та молодшого покоління зростало на користь останніх, оскільки кількість молодих агрономів постійно поповнювалась з інститутів та технікумів [19, 39].

Підбиваючи підсумки варто зазначити, що в 1920-х рр. проблема агрономічної освіти в УРСР поступово вирішувалась. Підготовка сільськогосподарських кадрів для відбудови народного господарства охоплювала усіх зацікавлених осіб. Кадрове забезпечення сільського господарства, потреба в якому зростала в кількісних і якісних показниках, здійснювали інститути, технікуми та профшколи, чисельність яких порівняно з дореволюційними часами збільшилась. Нижча ланка агрономічної підготовки – сільськогосподарські школи, сприяла поліпшенню агрокультурних знань населення. Загалом опанування повного курсу агрокультурних наук давала змогу пройти шлях від слухача-практика до агронома-організатора. Перехід від нової економічної політики до індустріалізації у 1928 р. зумовив надалі необхідність розширення спеціалізації агрономічної роботи й виникнення нових професій – агроном-інженер, агроном-економіст та ін.

Дослідження порушеної в статті теми не можна вважати вичерпною. Необхідне продовження та поглиблення таких напрямів наукових пошуків як проблема працевлаштування агрономічних працівників і функціонування дослідних та наукових установ.

Bibliography and Notes

1. Іванович К. А., *Сельскохозяйственное образование в СССР*, Москва 1958, 240 с.
2. Ясницький Г., *Розвиток народної освіти на Україні (1921–1932 рр.)*, Київ 1965, 256 с.
3. *Історія народного господарства Української РСР: У 3 томах, 4 кн.*, Київ: Наукова думка 1984, Том 2: *Створення соціалістичної економіки (1917 – 1937)*, 439 с.
4. Вергунов В., *Нариси історії аграрної науки, освіти та техніки*, Київ: Аграрна наука 2006, 492 с.
5. *Становлення і розвиток аграрної освіти та науки в Україні (з найдавніших часів і до сьогодні)*, Київ 2005, 224 с.
6. Живора С., Васильєва Н., *Аграрна освіта в Наддніпрянській Україні (кінець XIX – 1950-ті рр.)*, «Вісник аграрної історії» 2012, № 3, с. 96-109.
7. Білан Л., Білан С., *Система підготовки фахівців-аграрників в Україні (XIX – початок XX ст.)*, Київ: Аграрна освіта 2011, 168 с.
8. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 27, Оп. 9, Спр. 158: *Матеріали з питань організації агромережі та про агрономічну роботу на селі, 19 травня 1928 р.*, 33 арк.
9. Чередник А., *Сучасна система с.-г. освіти й вимоги до неї сільського господарства України*, «Український агроном» 1926, № 8-9, с. 50-54.
10. *Київський політехнічний і Київський сільськогосподарський інститут: 25 років. 1898–1923: Ювілейний збірник*, Київ 1924, 279 с.
11. Петришин Т., *Про підготовку нових робітників сільського господарства*, «Земельник» 1925, № 4-5, с. 10-13.
12. Дамберг І., *Нариси з сільськогосподарської освіти*, «Земельник» 1925, № 8-9, с. 58-66.
13. *Сільсько-господарська вища освіта на Україні, її стан та перспективи розвитку*, «Сільсько-господарська освіта» 1928, № 10, с. 7-16.
14. *Перша Всеукраїнська конференція сільсько-господарської освіти (І.1924): Матеріали конференції*, Харків: Укрголовпрофосвіта 1924, 92 с.
15. Шумило Г., *Сільсько-господарська освіта й агрономія*, «Земельник» 1924, № 3, с. 23-28.
16. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 27, Оп. 5, Спр. 80: *Матеріали о підготовке кадрів для сільського господарства, 3 январа–25 сентября 1924 г.*, 530 арк.
17. *Державний архів Миколаївської області*, Фонд Р-102, Оп. 1, Спр. 1148: *Переписка с НКЗ, райземаделами об укомплектовании агрономами всех районов и повышении их квалификации. Списки райагрономов, 25 июня 1925 г., 21 декабря 1926 г.*, 118 арк.
18. *Потреби агрономічних кадрів сільського господарства та їх підготовки (за матеріалами Укрдержплану) (продовження)*, «Сільськогосподарська освіта» 1930, № 6, с. 8-10.
19. Рауз С., Щадилів О., *Агроробітники України*, «Український агроном» 1928, № 1, с. 34-51.
20. Вітухновський В., *До питання про сільсько-господарські кадри*, «Сільсько-господарська освіта» 1930, № 6, с. 11-15.
21. Ісаїв П., *Про сільськогосподарську освіту*, «Полтавський селянин» 1925, № 1, с. 26-28.
22. *Досвід агрикультурної роботи сільсько-господарських шкіл 1924 – 1926 рр. (збірник матеріалів)*, Харків: Державне видавництво України 1927, 98 с.
23. Дедусенко А., *Агрономическая помощь населению*, Харків 1923, 138 с.

Seydali Hadmaliyev

ROLE OF HIGHER EDUCATION IN THE FORMATION OF POLITICAL NATION IN UKRAINE DURING 90'S OF THE XX CENTURY

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Сейдалі Гадмалієв

РОЛЬ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ ПОЛІТИЧНОЇ НАЦІЇ В УКРАЇНІ ПРОТЯГОМ 1990-Х РОКІВ

Abstract: In the article the basic aspects of the reform of higher education in Ukraine in the 90's of the XX century and their impact on the development of Ukrainian political nation are analyzed. The progress and results of the higher education reform in Ukraine are highlighted. It is shown that the vast majority of Ukrainian youth oriented not only towards European integration, actively advocating the implementation of appropriate reforms, but also to preserve the Ukrainian state. It is also noted that mostly young people have become one of the most loyal constituent movement called Euromaidan.

Keywords: higher education, political nation, reforms, policy, government, society

Відновлення Української держави на початку 1990-х зумовило необхідність реформування освіти – з метою перетворення її на один із засобів державотворення. Було висунуто ідею утворення політичної нації в Україні на основі об'єднання представників різних етнічних груп у справі побудови сильної держави. Це об'єднання мало проходити на фоні відродження історичної пам'яті, проблеми функціонування української мови та культури, українських церков, реабілітації репресованих тощо. Фундаментом, методологічно-філософською основою, найважливішим засобом та джерелом формування характерів громадян, органічним компонентом

усіх ланок та форм системи освіти мало стати національне виховання, фондоване на засадах національно-державницької ідеї. Проголошене формування української політичної нації передбачало об'єднання всіх жителів поліетнічної України на основі програми розбудови сильної Української держави з розвиненою багатогалузевою економікою, високим рівнем соціального захисту населення і відсутністю утисків на основі расової чи етнічної належності. Це мало б передбачати комплексні заходи у сфері реформування вищої освіти з метою формування державницьких ідей та світогляду у студентів та викладацького корпусу.

Як важлива умова побудови сильної держави, реформування вищої освіти представлено у роботі В. Чупруна [21]. В. Солодков вказував на важливості громадянської позиції викладачів, більшість яких на початку 1990-х років була вихована ще в умовах існування СРСР. Частина з цих людей не сприймала Україну як незалежну державу і не була готовою до участі у процесі державотворення. Ідеологічне розмаїття деструктивно впливало на суспільну свідомість, що негативно впливало на відродження національних рис вищої освіти України [15, 56–62]. У монографії В. Журавського висвітлено роль освіти в державотворенні та розвитку культури [8]. Окремі аспекти наукових та культурно-освітніх процесів в Україні у досліджуваний період розглянути у статті В. Андрущенка [1, 11–18]. Звертають на себе увагу погляди М. Нецадима, який тісно пов'язував проведення реформ у сфері освіти із забезпеченням національної безпеки держави [11, 31–45].

У спадщину від Советського союзу Україна отримала розвинену систему вищої освіти, яка забезпечувала досить ґрунтовну фундаментальну та професійну підготовку фахівців. Але вона не була орієнтована на проголошене в Україні формування політичної нації, лише на виховання представників «нової історичної спільноти – советського народу». Можна виокремити кілька аспектів участі закладів вищої освіти у процесі формування української політичної нації: формування державницьких поглядів у студентів та викладачів вищих освітніх закладів, інтеграція суспільства на шляху державного будівництва, сприяння створенню гро-

мадянського суспільства, підготовка кваліфікованих працівників для всіх сфер державного будівництва відповідно до визначених державних стандартів.

Об'єднання українського народу на шляху формування української політичної нації стало важливим завданням з огляду на ситуацію, що склалася в українському соціумі. Українське суспільство після відновлення Української держави було переплетінням сподівань, побоювань та впевненості його членів стосовно перспектив проживання в незалежній державі. З одного боку, чільне місце в українському соціумі наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. посіли національні цінності, засновані на ідеї здобуття державної незалежності, – національній ідеї, що об'єднала десятки національностей, які підтримали 1 грудня 1991 р. проголошення Акту про державну незалежність України, стала метою й реальною потребою, формою вияву почуттів та інтересів народу, внутрішнім чинником формування української політичної нації та українського громадянина, перетворивши підсвідомі прагнення мас на вияв їх свідомих дій. Але з іншого боку, на відміну від країн Балтії, Україну не можна було розглядати як об'єднану духово спільноту. Це пов'язано, головним чином, із тим, що існувала чимала різниця у ступенях національної свідомості в регіонах.

На рубежі 1990-х рр. в українському суспільстві сформувалися кілька електоральних груп, позиції яких позначилися на реформуванні вищої освіти в Україні. До першої можна віднести прихильників комуністичного режиму, які негативно

ставилися до ринкових перетворень та стримано сприймали проголошення незалежності. До другої відносилися прихильники ринкових перетворень, які розглядали зміну політичної ситуації як можливість кар'єрного зростання за умови здійснення ринкових перетворень та приватизації. Використання факторного аналізу дозволило зробити висновок про те, що на підставі такого поділу відбулося зміцнення соціальної сили трьох соціально-класових утворень: «бізнесменів-підприємців», «інтелігенції-фахівців», «робітників» [12, 9]. Можна відзначити різновекторність інтересів цих категорій осіб у ставленні до проведення освітянських реформ, які б сприяли формуванню української політичної нації.

Відомо, що у ході соціальних перетворень ідеологічна (духова) освіта стає важливим засобом державотворення. Межі або масштаб освіти визначаються політичними директивами [4, 74]. Вважалося, що національне виховання, як творення і безупинне вдосконалення нації, має забезпечити підготовку гідного члена своєї нації, який усвідомлює свою належність до неї і пишається цим, розуміє свою відмінність від інших народів (без зневаги до них). Він усвідомлює, що найповніший розквіт нації можливий лише у власній державі й тому розуміє потребу її розбудови [17, 7]. Але реалії існування Української держави виявилися набагато складнішими за подібні судження. І перш за все, завдяки поліетнічному складу населення України, частина якого скептично ставилася до перспектив посилення економічної могутності України. Саме успішний

розвиток економіки, як один із показників перспективності існування Української державності із вихованням позитивного ставлення до роботи професіоналів у своїй справі, мав би стати ціннісною основою державного виховання.

Велике значення мало формування закладами освіти національної самосвідомості, що сприяло визначенню молоддю життєвих орієнтирів, пов'язаних із розбудовою Української держави [19, 7]. Тому на початку 1990-х рр. національне виховання розглядалося як аналог до державного й передбачало врахування місцевих, певного роду регіональних, етнічно-культурних, мовних особливостей, але мало базуватися на принципі та пріоритеті єдності держави, народу, мови, матеріальної і духової культури, а отже, на єдності принципів, змісту та форм освіти. Метою національного виховання мало стати формування гармонійно розвинутої особистості, спроможної органічно поєднувати свої права та інтереси з правами та інтересами середовища, нації, держави, орієнтуватися на найвищі загальнонародні та загальнолюдські права, духово-культурні та культурно-естетичні цінності [10, 8–9].

Водночас на початку 1990-х років не було розроблено науково виваженої Концепції й Програми перспективного розвитку українського суспільства. Запанувала політика ситуаційних реакцій, поєднання абсолютно несумісних, але проклямованих як веління часу, плюралістичних прожектів [10, 11]. Це створило певні труднощі на шляху формування політичної нації й урешті-решт на шляху подолання кризи ідентичності, яка

полягала у тому, що значна частина населення Української держави (згідно з соціологічними опитуваннями 1990-х років), у першу чергу, асоціювала себе з мешканцями певної місцевості, а не з громадянством України. Частина інтелектуалів, навіть українських за своєю етнічністю, на початку 1990-х рр. демонструвала зневажливе ставлення до етнокультурного відродження, яке в їхніх очах уособлювало культурну відсталість. Національно-політична ідентичність стала набувати в Україні найрізноманітніших форм [9, 240].

На початку 1996 р. соціологічні опитування показали, що найвагомішою дисципліною, вивчення якої сприяє патріотичному вихованню, на думку студентів, залишалася історія (72% опитаних) та українська мова (25%). Також 17% опитаних вказали на релігієзнавство та 10% – на інші предмети (історія української та світової культури, етика, естетика). Однак вказані факти стосувалися опитувань, проведених у вузах Тернополя, Полтави, Києва. Причому кількість тих, хто у якості засобу патріотичного виховання назвав мову серед студентів полтавських вузів – 23,7%, а Тернополя – 30% [3, 28]. Досвід засвідчив ефективність поєднання етнічного й українознавчого компонентів у національних навчальних закладах, при якому українська етнокультура виходить за рамки суто етнічного, бо є складовою ідеології державности, спрямованої на громадянське, інтелектуальне, професійне, духове становлення молоді [20, 2]. Водночас результати соціологічних досліджень, проведених на початку XXI віку, свідчили, що не зважаючи на нав'язування індивідуалізму,

колективістські цінності в українському суспільстві мали набагато більшу популярність. За принципом індивідуалізму погоджувалися жити лише 11,3% опитаних, за принципом колективної взаємодопомоги 15,4%. Проте понад половини (54,1%) опитаних обстоювали гармонію між цими принципами [18, 99].

В українських наукових колах тривалий час точилася дискусія навколо визначення змісту та співвідношення «державного» і «національного» виховання. Національне виховання в Українській державі, згідно з Державною національною програмою «Освіта» («Україна XXI століття»), мало бути спрямоване на формування у молоді й дітей світоглядної свідомості, ідей, поглядів, переконань, ідеалів, традицій, звичаїв, інших соціально значущих надбань української й світової духової культури. Національне виховання мало бути органічним компонентом освіти і охоплювати всі складові системи освіти. В основу національного виховання мали бути покладені принципи гуманізму, демократизму, єдності сім'ї й школи, наступності та спадкоємності поколінь. Головною метою національного виховання оголошувалося набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духових надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних взаємин, формування у молоді незалежно від національної належності особистісних рис громадян Української держави, розвиненої духовості, фізичної досконаlosti, моральної, художньо-естетичної, правової, трудової, екологічної культури [14].

У той же час у наукових дослідженнях наголошувалося на необхідності об'єднання всіх членів українського суспільства навколо вирішення проблеми реформування освіти – з метою перетворити цей процес на загальнонаціональний рух [22, 12]. Але реалії державного будівництва показали, що лише невелика частина українського суспільства розуміла необхідність виваженого реформування сфери освіти загалом та вищої школи зокрема. Значна частина української політичної та економічної еліти, на словах підтримуючи ідею формування української політичної нації, в основному віддавала перевагу участі у перерозподілі національного багатства України на свою користь. Особисте збагачення наближених до влади чиновників на фоні зубожіння переважної більшості пересічних громадян, безумовно, негативно відбивалося на інтеграційних процесах в українському середовищі. Процеси інтеграції українського соціуму навколо ідеї побудови сильної держави певною мірою поступалися пріоритетності регіональних цінностей, досягненню цілей родинно-земляцькими угрупованнями.

Одним із наслідків поширення пріоритету індивідуальних цінностей над колективними в українському суспільстві стало розповсюдження хабарництва, яке серйозно вразило вищу школу і стало однією з причин зниження рівня освіти. Тут варто зазначити, що протягом 1990-х років за даними моніторингів Інституту соціології НАН України поступово зростала кількість населення (на початку XXI ст. майже третина), яке вважало, що значну роль у житті українського суспільства відіграва-

ла «мафія, злочинний світ». І більше чверті населення вказувало на значну роль у житті українського суспільства «службовців держапарату – чиновників». Причому пік визначальної ролі «мафії» і «чиновників» у житті українського суспільства за всі роки незалежності населення констатувало в 2001 р. – 49,0% і 35,7% відповідно [2, 4].

Тільки за перші шість місяців 2003 р. у сфері освіти виявлено 623 факти вчинення корисливих злочинів, з яких 424 – у сфері службової діяльності, зокрема, 263 з них – хабарництво. До кримінальної відповідальності притягнуто 268 осіб, в яких вилучені гроші та матеріальні цінності на суму 2,55 млн грн., накладено арешт на майно на суму близько 753 тис. грн. [6]. Опитування, проведені різними дослідницькими групами з проблем корупції, свідчать, що сфера освіти, на думку більшості респондентів, визнається однією з найбільш корумпованих [7].

Найбільш розповсюдженими причинами корупції у вищій школі абсолютною більшістю респондентів називався низький рівень заробітної плати. Причому опитування студентів вузів Харкова, проведене у 2002 р., показало: 60% респондентів вважали, що корупція дуже поширена в системі вищої освіти, і тільки 8% респондентів відзначили, що це нетипове для вищої школи явище. При цьому 33% вважали, що корупції можна уникнути, але все ж з хабарами легше вирішувати справи. 12% погодилися, що корупція є складовою народних традицій. На жаль, тільки 6% думали, що корупція – ганебне явище, яке принижує громадян і все суспільство. Опитування у

харківських вузах показало, що серед студентів висока частка тих, хто намагався одержати вищу оцінку при недостатньому рівні знань (причому спостерігається збільшення кількості студентів від курсу до курсу): 2–3 курс – 36%, 4–5 курс – 48%, іноземні студенти – 51%. На запитання, чи доводилося домагатися вищої оцінки при недостатньому рівні знань, третина студентів відповіла ствердно. У сучасному українському суспільстві корупція сприймалася як органічне, природне явище. На «поверхні» проблема визнавалася, конфлікт проголошувався, відбувався пошук раціональних шляхів боротьби з цим злом. Однак на рівні «колективного несвідомого» конфлікту не існувало. Майже повна відсутність конструктивних, раціоналістичних метафор в осмисленні корупції свідчила про те, що суспільство не знаходило позитивних ресурсів для боротьби з цим соціально-політичним феноменом. Тобто у свідомості громадян міцно проросли уявлення, що це явище – нормальне: на рівні повсякденного сприйняття критичного ставлення до корупції не було. Усвідомлюючи важливість таких факторів, керівники деяких університетів дійшли висновку про доцільність організації обговорення проблем самоуправління, зокрема й впровадження внутрішнього контролю за можливими випадками корупції [13].

Саме тому негативізм у загальних оцінках ролі вузів у формуванні української політичної нації багатьма вченими вбачався свого часу у певному сприянні вищої школи формуванню переваги індивідуальних інтересів над колективними на фоні комерціалізації вищої освіти та заго-

стрення конкуренції між державними та комерційними вищими освітніми закладами. Недоліком процесу реформування вищої школи періоду 1990-х років стало те, що більшість розробників програм реформ орієнтувалися не на дух української гуманістичної ідеї, а на ефемерний інтернаціоналізм, ідеологічну багатоманітність та моделі західної «ринкової економіки» [10, 12].

Попри важливі кроки на шляху поширення вживання української мови у закладах освіти, українська влада проводила досить непослідовну політику у справі формування української політичної нації, захисту державного інформаційного простору, що призвело до обмеження у багатьох випадках спілкування українською мовою лише у освітніх закладах та поступового скорочення обсягів україномовної друкованої продукції. Перетворення мовного питання на арену політичної боротьби не сприяло поширенню вивчення української мови росіянами, які постійно проживають в Україні. У той же час суттєво розширилися можливості отримання освіти мовами великої частини національних меншин, що проживають на українських землях. Протягом 90-х рр. ХХ ст. різко збільшилася кількість студентів, які отримували вищу освіту українською мовою. Але загалом зростає кількість громадян, які використовували російську мову як засіб спілкування.

З іншого боку, впродовж того ж періоду зростає кількість студентів, які почали брати участь у політичному житті країни. Апатія, зневіра у можливостях державної влади змінити життя на краще поступово посту-

пилися, у тому числі й під впливом діяльності вузів, активній життєвій позиції, що полягала у розумінні важливості участі у політичному житті. Однак відповідно до соціологічних опитувань, проведених на початку ХХІ ст., близько 2/3 опитаних наголосили, що вони не несуть жодної відповідальності за долю й подальший розвиток країни [16, 267]. Але наприкінці 1990-х рр. дещо підвищився рівень електоральної активності серед молодих людей. У виборах до Верховної Ради України у 1998 р., які проводилися за новою пропорційно-мажоритарною системою, взяли участь більше 60% молодих людей, у той час як у виборах 1994 р. – близько 25%. У результаті до парламенту було обрано більше 10 народних депутатів віком до 30 років і ще більше віком до 35 років. Понад 5 тисяч молодих кандидатів стали депутатами місцевих рад, що було майже удвічі більше, ніж у виборних органах попереднього скликання [5, 26].

Загалом роль реформування вищої освіти у процесі формування української політичної нації впродовж 1990-х років – на початку ХХІ ст. залишалася неоднозначною. Одним із показників успішності діяльності вузів у площині державотворення може бути формування ними відповідальності у молодих людей за долю своєї держави. З одного боку, університети вже з початку 1990-х рр. взяли активну участь у формуванні державницьких поглядів у середовищі студентів, сприяли посиленню інтересу у суспільстві до проблем української історії, культури у межах гуманізації вищої освіти. Але з іншого – поширення негативних явищ у діяльності вищої школи, серед яких

найбільше виділялося хабарництво, не сприяло інтеграції членів українського суспільства. Водночас останні події кінця 2013 – 2014 років показали, що переважна більшість української молоді орієнтована не лише на євроінтеграцію, активно виступаючи за процес здійснення відповідних реформ, а й на збереження Української державності. Саме молоді люди, великою мірою студентство, чий світогляд формувався впродовж 90-х рр. ХХ ст. – на початку ХХІ ст., виступили за збереження України як соборної незалежної держави, яка забезпечить реалізацію прав представників всіх етнічних груп, що проживають на її території, не залежно від мови побутового спілкування чи етнічної належності. Відзначимо також, що саме молоді люди стали однією з найбільш відданих складових руху, що отримав назву Євромайдан. Виокремити вплив на формування їхньої свідомості саме вищої школи серед інших факторів видається досить проблематичним, але, безперечно, що освітянські заклади, зокрема й вищі освітні заклади, доклали чималих зусиль для формування у молодих людей державницьких поглядів, наявність яких яскраво виявилася під час Євромайдану та протидії російській агресії в Україні.

Bibliography and Notes

1. Андрущенко В., *Основні тенденції розвитку вищої освіти України на рубежі століть (Спроба прогностичного аналізу)*, «Вища освіта України» 2001, № 1, с. 11–18.
2. Ворона В., *Українське суспільство від «реального соціалізму» до демократії «західного типу»? [у:] Українське суспільство 1992–2007: динаміка соціальних*

змін, Київ: Інститут соціології НАН України 2007, с. 4–11.

3. Герасимчук В., *Історія та рідна мова в патріотичному вихованні студентської молоді України і Польщі*, «Шлях освіти» 1997, № 1, с. 27–28.

4. Гринівецька Н., *Оптимізація підготовки і формування управлінських кадрів державної служби*, «Освіта і управління» 1998, № 1, с. 71–74.

5. Довженко В., *Майбутнє України в руках молоді*, [у:] *Збірник матеріалів IV Світового Конгресу Українських Молодіжних Організацій*: Київ, 21–23 серпня 1998 року, Київ 1998, с. 26–29.

6. Доник О., *Злочини в сфері службової діяльності. Сукупність злочинів*, Web. 22.03.2012. <<http://www.justinian.com.ua/article.php?id=983>>.

7. Дослідження «Громадська думка щодо корупції та хабарництва в Україні», Web. 02.01.2012. <www.libertarium/10624/lib_article>.

8. Журавський Віталій, *Вища освіта як фактор державотворення і культури в Україні*, Київ: Ін Юре 2003, 416 с.

9. Земзюліна Н., Шамара С., *Націоналізм та ідентичності нової України. Українська політична нація*, Київ 2004, с. 240–248.

10. Кононенко П., *Українська освіта: проблема реформи*, «Освіта і управління» 2010, № 1, с. 7–29.

11. Нецадим М., *Військова освіта в контексті національних інтересів, національної безпеки і оборони України*, [у:] *Наукові записки Харківського військового університету*, Соціальна філософія, педагогіка, психологія, Харків 2003, Випуск 2 (17), с. 31–45.

12. Нечитайло І., *Освіта як чинник соціально-класової ідентифікації та диференціації*: автореферат дисертації ...

кандидата соціологічних наук, Харків 2008, 19 с.

13. Пищуліна О., *Особливості боротьби з корупцією у сфері вищої освіти*, Web. 11.02.2013. <<http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=1&n=26&c=366>>.

14. *Про Державну національну програму «Освіта» («Україна XXI століття»)*, Постанова Кабінету Міністрів України від 3 листопада 1993 р. № 896, Web. 27.01.2013. <http://www.zippo.net.ua/index.php?page_id=142>.

15. Солодков В., *І переорієнтація, і зміна парадигм. Освітяни перед вибором нової соціальної ролі*, «Віче» 1994, № 10, с. 56–62.

16. Степаненко В., *Безвідповідальне суспільство? [у:] Українське суспільство 1992–2009: динаміка соціальних змін*, Київ: Інститут соціології НАН України 2009, с. 358–370.

17. Ступарик Б., *Українська школа в умовах трансформації суспільного устрою*, «Шлях освіти» 1998, № 3, с. 6–10.

18. Тарасенко В., Сакада М., Чигрин В., *Криза соціальної перспективи. Українське суспільство 1992–2007: динаміка соціальних змін*, Київ: Інститут соціології НАН України 2007, с. 96–104.

19. *Україна: стратегічні пріоритети: аналітичні оцінки* / Ред. А. Гальчинський, Київ 2003, 328 с.

20. Філіпчук Г., *Філософсько-соціологічні аспекти реформування освіти в Україні*, «Шлях освіти» 1996, № 2, с. 2–7.

21. Чупрун В., *Державотворення: пріоритет освіти*, «Рідна школа» 1994, № 6, с. 15–21.

22. Ятченко А., Герасіна Л., *Реформа освіти: міжнародний досвід та національні сподівання Української держави*, «Рідна школа» 1993, № 2, с. 11–14.

Volodymyr Fedorak

SOCIO-CULTURAL BACKGROUND OF ETHNIC TOURISM TO PRECARPATHIAN REGION DURING THE INDEPENDENCE OF UKRAINE

Precarpathian National University, Ukraine

Володимир Федорак

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ЕТНОТУРИЗМУ НА ПРИКАРПАТТІ В ПЕРІОД НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Abstract: The development of ethnic tourism is important to the social, cultural and economic development through the popularization of folk customs and traditions now as well as their preservation for future generations. Using the ways and means of tourism we can adequately promote the national cultural heritage, a rich historical past and the attractiveness of our native land, not only in domestic but also in the international tourism market. After Ukraine gained independence the socio-politics of society in terms of system transformations especially intensively developed in the Western region due to the changes in the political system (the transition from totalitarianism to democracy) and the need to implement new forms and means of exercising social control in all sectors of the economy. The article describes the achievements and difficulties of implementation of the tourism potential of Ukraine as an example of ethnic tourism of the Precarpathian region. The author analyzes the current state of the tourism industry in the region, placing a special role in the revival of civil society organizations that have taken the leading role in the implementation of projects and programs of ethnic tourism.

Keywords: ethnic tourism, Precarpathian region, recreational complex and tourism infrastructure

Динамічний розвиток туристичної індустрії на світовому рівні обґрунтовує ставлення до етнотуризму як до феномену XXI віку, який є невід'ємною складовою життя більшості людей України і одним з провідних напрямків соціально-культурної діяльності, реалізації гуманітарної політики держави, спрямованої на виявлення збереження та популяризацію етнокультурної спадщини. Після здобуття Україною незалежності

соціогуманітарна політика суспільства в умовах системних трансформацій особливо інтенсивно розвивалася в західному регіоні, що пов'язане із зміною політичної системи (перехід від тоталітаризму до демократії), потребою втілення новітніх форм та засобів здійснення соціального управління в усіх сферах економіки. Розвиток етнотуризму набуває особливої актуальності – зважаючи на відсутність на рівні державного

управління єдиного комплексного механізму, який би регулював процес забезпечення суспільної стабільності шляхом відтворення у свідомості громадян основних норм, цінностей і пріоритетів. Етнічний туризм буде затребуваний у майбутньому у зв'язку з унікальністю, автентичністю його пропозиції. Це підкреслюється тим фактом, що етнічне розмаїття скорочується зі швидкістю, яка відповідає темпами втрати біологічного розмаїття. Корінні нечисленні народи є носіями унікальної культури та системи господарювання, відтак перспективним буде поєднання етнічного туризму з розвитком екологічного туризму на територіях їх традиційного проживання.

Вагомий внесок у дослідження територіальних рекреаційних систем, формування та реалізації туристичної політики на Івано-Франківщині зробили як науковці, так і історики та культурологи (О. Василів [1], В. Друк [2], М. Кугутяк [5]). Метою нашого дослідження є з'ясування соціокультурної специфіки розвитку етнотуризму на Прикарпатті у період незалежності України. Відповідно до мети, ставимо перед собою розв'язання таких завдань: проаналізувати особливості здійснення туристичної діяльності після проголошення незалежності; розглянути роль неурядових організацій та органів місцевого самоврядування у підвищенні етнотуристичного потенціалу регіону; виокремити труднощі, які існують і спробуємо сформулювати можливі шляхи розв'язання та реалізації регіональних туристичних програм.

Прикарпатський край багатий своєю матеріальною та духовою культурою, яка творить етнотуристичний

потенціал регіону й охоплює усі ділянки громадського, родинного та суспільного життя. Високим художнім рівнем, поетичністю багатством ритуальних дійств, характерні етнографічні обряди гуцулів, бойків, покутян, опілян, як основних етнографічних груп регіону. У них відображена уся історія не лише української, але й архаїчної слов'янської обрядовості, – від давніх часів язичництва по сьогоднішній день. Частина з них була насильно викорінена у часи тоталітаризму і поступово відновлюється [5, 439].

Зважаючи на політичні зміни в Україні, виникла потреба виокремити найперспективніші галузі розвитку економіки в регіонах. Прикарпаття, виходячи із розташування, перетину різних етносів і культур, на державному рівні було визначено одним із пілотних регіонів в організації етнічного туризму, першочерговою метою якого є ознайомлення учасників туристського процесу з традиціями та культурою різних етносів.

Особливістю територіальної ідентичності етнічних груп прикарпатського регіону можна вважати й те, що територія тут виступає як основний градієнт і є чинником соціалізації індивіда і культурної мобілізації. Саме цей фактор є головним, що приваблює туристів на Прикарпаття. При цьому різні рівні територіальної ідентичності створюють неоднакові передумови формування та зберігання туристичного потенціалу Івано-Франківської області [6, 34].

Етнографічна типологізація туристичних об'єктів регіону, виходячи з особливостей історичного й соціально-економічного розвитку краю здійснюється за допомогою виді-

лення конкретних етнокультурних ландшафтів, які клясифікуються наступним чином: ландшафти виділені на підставі поєднання господарської діяльності й природних умов; ландшафти виокремлені на підставі поєднання природних умов розселення традицій і побуту; ландшафти виділені на підставі поєднання матеріальної та духовної культури [3, 64]. Головні етнографічні райони Прикарпаття – це власне ландшафти виокремлені на підставі поєднання матеріальної та духовної культур, що робить їх особливо привабливим для мешканців інших регіонів.

Важливим чинником інтенсифікації туристичної діяльності на Прикарпатті є компактність розташування усіх етнографічних районів у межах однієї області, що з одного боку означає загрозу уніфікації стилів життя і повного культурного змішування, а з іншого – за умови належного плекання етнічної самобутності – здатне особливо актуалізувати кроскультурну комунікацію. Необхідні умови для розвитку етнотуризму на Івано-Франківщині в досліджуваний період досягалися дуже складно, оскільки зміна державного устрою передбачала визначення ідеологічного поля стабільності, формування мети суспільного розвитку, визначення національних пріоритетів. Оскільки вирішення цих питань, пов'язане з пошуком комплексного підходу та гармонізацією політичної й економічної складових українського державотворення, має поступовий характер, то й туристична галузь розвивається пропорційно до стану економічного добробуту країни [8, 64].

У 1990-ті роки на Прикарпатті здійснено ряд практичних кроків щодо становлення інституційної

структури туристичної галузі у регіоні, освоєння його туристично-рекреаційного потенціалу та, як наслідок, розвитку рекреаційного туризму. У цьому процесі беруть активну участь як органи державної влади, так і відповідні територіяльні громади через органи місцевого самоврядування, менеджери підприємницьких структур, громадський сектор (шляхом самоорганізації мешканців та створення громадських організацій) [6, 145].

Ця діяльність сприяла чіткій ідентифікації туристично-рекреаційного комплексу Прикарпаття на основні наступних методик: визначення курортних та рекреаційних можливостей регіону у межах форм просторової організації області за рівнем атракційності; зонування туристсько-рекреаційних комплексів із використанням картографічних методів та методик геологічної захищеності джерел природно-лікувального ресурсу; вартісної оцінки туристично-рекреаційних ресурсів Прикарпаття з урахуванням кількісних та якісних характеристик територій з метою визначення рівня туристсько-курортного потенціалу [1, 56]. У цьому сегменті туристичної діяльності ініціативу взяли на себе неурядові організації, створення яких значною мірою сприяє вдосконаленню ведення туризму в області. Так, зокрема, на базі проведеного аудиту Асоціації економічного розвитку Івано-Франківщини, Ради з туризму Карпатського регіону та Івано-Франківської обласної ради, що також долучилася до цього процесу, було визначено головні туристичні продукти та проранжовано їх за трьома групами пріоритетності. До першої групи пріоритетних видів туризму віднесено гірський (гірсько-

лижний піший), лікувально-оздоровчий, сільський зелений туризм, культурно-пізнавальний та екскурсійний етнотуризм, екологічний туризм. До другої групи увійшли діловий, дитячий, молодіжний, спортивний та водний. До третьої групи – релігійний, пригодницький, екстремальний туризм та туризм осіб з обмеженими можливостями [1, 59]. Центральне місце у туристичному комплексі Івано-Франківської області (що зумовлено розвитком інфраструктури ще советського періоду) посідають: стаціонарна рекреація, яка ґрунтується на загальнооздоровчій кліматотерапії в екологічно чистому середовищі Карпатського середньогір'я та активний гірський туризм.

Подібне ранжування мало місце в історії, зокрема в Галичині періоду Другої Речі Посполитої. Дослідники усі курортні місцевості поділяють на дві великі групи. Перша – це державний сегмент туристичної галузі, а друга – місцевості, в яких обслуговування рекреантів складало побічний зарібок населення, так звані «малі курорти» [4, 14].

Повертаючись до досліджуваного періоду, треба загалом зазначити, що кінець ХХ – початок ХХІ ст. пов'язаний із чималими труднощами щодо створення організаційної структури та управління сферою туризму на обласному рівні – шляхом обґрунтування надання додаткових повноважень та функцій структурним підрозділам місцевих органів виконавчої влади, створення обласної координаційної ради з питань розвитку туризму облдержадміністрації та розробки положення про її діяльність; формування обласного туристично-інформаційного центру.

Вирішення проблем комплексного соціально-економічного розвитку регіону є пріоритетом органів місцевого самоврядування, які у своїй діяльності повинні керуватися чіткими нормативно-правовими засадами регулювання туристичної інфраструктури, адже на своїй території вони приймають багато відпочивальників. Це викликає ряд труднощів, пов'язаних із загостренням проблем надання усього спектру соціальних послуг, оскільки рівень благоустрою цілого ряду туристично привабливих територій на Івано-Франківщині на жаль є недостатній [2, 148].

Певний інформаційний прорив, який, на нашу думку, посприяв інтенсифікації туристичних проектів та програм в Івано-Франківській області, було зроблено шляхом створення у 2003 р. *Регіонального туристично-інформаційного центру* за сприяння Асоціації економічного розвитку Івано-Франківщини, Івано-Франківської обласної організації Спілки сприяння розвитку сільського зеленого туризму в Україні, Ради з туризму Карпатського регіону, Івано-Франківської облдержадміністрації, Івано-Франківської обласної ради та Фонду *Євразія*. Метою діяльності регіонального центру є підтримка розвитку та маркетингу туризму Карпатського регіону України загалом та Івано-Франківської області зокрема.

Фахівці цієї структури зайнялися розробкою стратегії туристично-рекреаційної сфери області. У цьому контексті з'ясовано, що процес запровадження інновацій в туристично-рекреаційну галузь має бути узгоджений із загальними пріоритетами розвитку держави. Наслідком скрупульозної роботи експертів стала

розробка *Стратегії економічного та соціального розвитку території Івано-Франківської області до 2015 р.* [7], яка була затверджена рішенням 9 сесії Обласної Ради від 20 лютого 2007 р. У цьому документі одним із стратегічних напрямків розвитку регіону була визначена туристично-рекреаційна галузь [7].

Зокрема цей документ передбачав створення сприятливих умов для розвитку великих підприємств на інноваційній основі та залучення інвестицій, що вбачались його творцями головною передумовою розвитку туристично-рекреаційного комплексу. Головні напрями цього розвитку були визначені як пріоритетні, а саме: створення цікавої та унікальної туристичної пропозиції на основі потенціалу регіону, який уже існує; проведення досліджень з метою визначення потреб туристичної галузі у кадрах; підвищення рівня кваліфікації працівників основних та супутніх галузей; розвиток туристично-просвітницької діяльності серед населення. Окремо слід відзначити формування інституційного оточення та налагодження міжсекторного партнерства, що включає надзвичайно важливе на сучасному етапі формування туристичного іміджу та бренду Івано-Франківщини. Цей процес передбачає статистичні та діагностичні дослідження туристичних потоків, аналіз конкурентних ринків на сусідніх курортах Словаччини, Угорщини та Польщі, а також створення та впровадження єдиної обласної туристично-інформаційної системи [7].

За період незалежності була проведена інвентаризаційна оцінка туристично-рекреаційних ресурсів Івано-Франківщини, що передбачала

ідентифікацію територій області за певними видами переважного використання. Констатовано, що Прикарпаття має розвиватися інтенсивним шляхом, а його економічне зростання у жодному разі не може суперечити збереженню і поліпшенню якості довкілля. Цей розвиток повинен, на томість, сприяти раціональному використанню природних ресурсів, збереженню та відтворенню ландшафтного та біологічного різноманіття [1, 60].

Незважаючи на активне включення громадських організацій та місцевого населення у туристичну діяльність Івано-Франківщини, розвиток сфери туризму гальмується недосконалістю нормативно-правової бази, методичної, організаційної, юридичної та інформаційної підтримки суб'єктів господарювання; недостатньою ефективністю механізмів державного регулювання у цій сфері; незначними обсягами як внутрішньо-державних, так і зовнішніх інвестицій, які вкладаються у розвиток матеріально-технічної бази туризму, відсутністю ефективної екологічної політики і, як наслідок, неефективністю використання рекреаційних ресурсів.

Однією з головних умов подолання негативних тенденцій, які склались у туристичній галузі, має стати активна виважена та науково обґрунтована регіональна політика розвитку етнотуризму – з урахуванням галузевих та регіональних особливостей цієї сфери економіки. Результати проведених досліджень доводять, що одним із найважливіших інструментів реалізації туристичної політики на Прикарпатті є, зокрема, відповідні регіональні програми (обласні, місцеві тощо), які, по суті, виступають узго-

дженим за ресурсами, виконавцями і термінами реалізації, комплексом заходів, спрямованих на створення необхідних правових, фінансових, соціально-економічних, організаційних та інших умов розвитку туристичної індустрії.

Зважаючи на високий рівень суспільної підтримки туристських ініціатив мешканцями Прикарпаття, за визначенням українських науковців, рівень впровадження державної політики у сфері туризму є доволі високим, він впливає на рівень економічного розвитку регіону та його господарського потенціалу – як чинника, який обумовлює розвиток туристичної діяльності [10, 126].

Зміни ідеологічних парадигм – у контексті політичної демократизації та світоглядної плюралізації – особливо яскраво відобразилися на прикладі Прикарпаття, оскільки переважна більшість населення регіону на ментальному рівні зберегла приватну ініціативність, яка пов'язана з обов'язковим досягненням високого матеріального достатку, престижної освіти, належної охорони здоров'я – із збереженням усього спектру етнокультурної самобутності притаманної мешканцям регіону. Через складну економічну ситуацію у державі, її механізми не здатні були забезпечити належний розвиток області в зазначений період, і саме тому в регіоні почав доволі інтенсивно розвиватися сільський зелений туризм, який з кожним роком набував класичних рис етнотуризму. Специфічні труднощі розвитку туристично-рекреаційної галузі Прикарпаття періоду незалежності України пов'язані із постійними змінами правового поля, що призводить до того, що ряд за-

конодавчих положень не відповідає вимогам та потребам туристичної галузі, потребує вдосконалення та уточнення окремих правових норм і положень. Відтак, нарізною необхідністю є прийняття Туристського кодексу.

Констатуємо, що згідно із висновками науково-експертного середовища для подальшого ефективного розвитку основних напрямів туристично-рекреаційної галузі регіону необхідно активізувати зусилля щодо розгалуження інфраструктури туризму, яка б задовольняла усі потреби мандрівників, провести диверсифікацію асортименту туристичних послуг та підвищити якість обслуговування туристів, а також врахувати існуючі історико-культурні ресурси етнографічних груп регіону, спрямувавши значні фінансові потоки на їх розвиток. Для формування та утвердження туристичного образу Івано-Франківщини на світовому та українському ринках активно проводяться заходи популяризації туристично-рекреаційної привабливості області – шляхом представлення на туристичних виставкових та презентаційних заходах, організації пізнавальних турів для представників турбізнесу й преси з України та з-за кордону, виготовлення та розповсюдження туристичної презентаційно-інформаційної продукції, створення нових туристично-екскурсійних маршрутів, проведення туристичних форумів, конференцій, туристично-привабливих акцій, висвітлення в мас-медіях, супроводу та наповнення туристичних інтернет-ресурсів, реалізації міжнародних проєктів.

Культурна місія етнотуризму полягає у розширенні ціннісних горизонтів соціокультурного буття лю-

дини, в її піднесенні над буденністю. У цьому розумінні туризм, завдяки єдності процесів упредметнювання і розпредметнювання культурної спадщини, «творює» сучасну культурну людину [9, 122]. Наголосимо, що важливою складовою цього процесу є формування культури спілкування мандрівників, адже спільне здійснення туристичної поїздки сприяє в певному колективі згуртуванню – через позитивні емоції, і навіть формуванню особливої субкультури цієї спільноти подорожніх. Етнотуризм є важливим фактором соціалізації молоді, знайомства її з історичними надбаннями нестандартними, неакадемічними методами, здатними виховати почуття самоствердження – в умовах постійного зростання тиску глобалізації.

В умовах розмаїтого етнографічного районування прикарпатського краю етнотуризм виконує важливу роль гуманістично орієнтованої кроскультурної комунікації, що є регулятором взаємодії людей різних соціальних груп та неоднакових культурних й аксіологічних установок. Тим самим він робить внесок у становлення комунікативної моралі як етичного пріоритету цивілізації XXI віку. Етнотуризм також сприяє вирішенню соціально-економічних проблем регіону, створює сприятливе макросередовище, що проявляється в розширенні зайнятості населення у сфері обслуговування, формуванні додаткового заробітку, стимулюванні розвитку інфраструктури, зокрема транспортних комунікацій, зв'язку, мережі торгівлі, засобів розміщення, закладів харчування, відпочинково-розважальних комплексів. Таким чином, етнотуризм має бути пріоритет-

ним напрямком у складі державних цільових програм розвитку економіки.

Bibliography and Notes

1. Василів О., *Проблеми та перспективи розвитку туристично-рекреаційної галузі в Івано-Франківській області*, [у:] *Матеріали щорічної науково-практичної конференції* / Ред. А. Чемерис: У 2 частинах, Львів 2005, Ч.1, с. 55-61.
2. Друк В., *Удосконалення механізмів управління туристичною сферою на Прикарпатті*, "Етнос і культура", Івано-Франківськ 2011-2012, № 8-9, с. 147-153.
3. Дутчак О., Калуцький І., *Теоретико-методологічні проблеми українського етнотуризму в контроверсійному баченні науковців*, [у:] *Гілея / Науковий вісник: збірник наукових праць*, Київ 2013, Випуск 73, с. 64-68.
4. Клапчук В., *Туризм і курортне господарство Галичини*, Івано-Франківськ: Фоліант 2012, 224 с.
5. *Прикарпаття: спадщина віків. Пам'ятки природи, історії, культури, етнографії. Історико-культурологічне видання* / Ред. М. Кугутяк, Львів: Манускрипт-Львів 2006, 568 с.
6. Собашко В., *Гірськими стежками Карпат. Прикарпаття: довідник-путівник*, Івано-Франківськ: Лілея НВ 2006, 297 с.
7. *Стратегії економічного та соціального розвитку території Івано-Франківської області до 2015 р.*, Web. 14.02.2013. <www.if.gov.ua/files/ifstrategy2015.pdf>.
8. Руденко О., Усаченко Л., Вітер Д., Канавець М., *Суспільний розвиток та соціально-гуманітарна політика держави*, Київ: Інтерсервіс 2013, 168 с.
9. Ткаченко Т., *Сталий розвиток туризму: теорія, методологія, реалії бізнесу*, Київ 2009, 463 с.
10. *Туризм як фактор регіонального розвитку. Методологічний аспект та практичний досвід*, Одеса: Астропринт 2009, 304 с.

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych

**PORTRAIT PAINTING IN THE SURROUNDING OF JAN ZAMOYSKI
(PART 2)***

Ivan Krypiakievych Institute of Ukrainian studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Wołodymyr Ałeksandrowycz

**MALARSTWO PORTRETOWE W KRĘGU JANA ZAMOYSKIEGO
(CZEŚĆ 2)**

Abstract: The development of ethnic tourism is important to the social, cultural and economic development through the popularization of folk customs and traditions now as well as their preservation for future generations. Using the ways and means of tourism we can adequately promote the national cultural heritage, a rich historical past and the attractiveness of our native land, not only in domestic but also in the international tourism market. After Ukraine gained independence the socio-politics of society in terms of system transformations especially intensively developed in the Western region due to the changes in the political system (the transition from totalitarianism to democracy) and the need to implement new forms and means of exercising social control in all sectors of the economy. The article describes the achievements and difficulties of implementation of the tourism potential of Ukraine as an example of ethnic tourism of the Precarpathian region. The author analyzes the current state of the tourism industry in the region, placing a special role in the revival of civil society organizations that have taken the leading role in the implementation of projects and programs of ethnic tourism.

Keywords: ethnic tourism, Precarpathian region, recreational complex and tourism infrastructure

Spośród nielicznych zachowanych malarskich wizerunków J. Zamoyskiego pod względem wieku modela wydających się wyprzedzać obraz ze zbiorów Gallerii degli Uffizi na pierwszym miejscu jednoznacznie wypada wymienić przechowywaną aktualnie w zasobach LNGSP w Muzeum-Rezerwacie „Zamek w Olesku” wciąż jeszcze mało znaną, wyraźnie niedocenioną podobiznę dużego formatu w ujęciu po biodra. Jak już

podano, znajdował się ten wizerunek w sali hetmańskiej Muzeum Narodowego imienia króla Jana III we Lwowie oraz został wprowadzony do obiegu naukowego w krótkiej wzmiance drukowanego katalogu muzealnego, do którego podług inwentarza muzealnego trafił od Stanisława Zarewicza [32, nr 59]. Po odnotowaniu w przewodniku ponownie pojawił się on już tylko na lwowskiej wystawie malarstwa portretowego

* See Part 1: *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, 2014, Vol. VII.

z roku 1965. W jej katalogu w kontekście stosowanych w tym wydawnictwie licznych nieumotywowanych atrybucji¹ bez żadnych komentarzy został przypisany lwowskiemu malarzowi J. Szwankowskiemu niewątpliwie wyjątkowo ze względu na zadokumentowane powiązania artysty z dworem kanclerza w Zamościu, potwierdzone wprowadzonym do obiegu naukowego w początkach XX w. listem malarza do podskarbiego Zamoyskiego z roku 1600. Ta oparta wyłącznie na przekazach źródłowych do biografii arcymistrza bractwa katolickich malarzy lwowskich atrybucja nie została w żaden sposób udowodniona, niemniej jednak wyraźnie zaważyła na dalszych wnioskach na temat omawianej podobizny. Zwłaszcza, właśnie na podstawie przypuszczalnie przyjętego autorstwa lwowskiego malarza portret również bez dowodów przedstawiono jako powstały w latach 1600 – 1602, którą to datę, o ile można się domyślać, wskazały najpóźniejsze znane wtedy wiadomości źródłowe o artyście w ich interpretacji, zaproponowanej przez T. Mańkowskiego, który twierdził o śmierci Szwankowskiego ok. roku 1602. Zagadnienie argumentacji przyjętego na tak urobionych podstawach datowania przed układaczem katalogu nie powstało. Wysnutą ze znanych okoliczności życia artysty datę mechanicznie dołączono do przypisanego mu wizerunku. M. Gębarowicz, który na podstawie materiałów lwowskiej wystawy z roku 1965 napisał pod wieloma względami wzorcowe na swoje czasy studium o lwowskich zbiorach malarstwa portretowego (oparte jednak przede wszystkim na danych historycznych

¹ Widać to chociażby z datowania na w. XVI szeregu portretów, nie mających nic wspólnego z ówczesnym malarstwem [3, 245-246].

oraz biograficznych poszczególnych modeli, problemy historyczno-artystyczne zajmowały go znacznie mniej²), z niewiadomych powodów nie zwrócił uwagi na ten cenny obiekt – nie podał o nim nawet krótkiej samodzielnej wzmianki, choć, jak już wspomniano, w rozważaniach nad zabytkami lwowskimi zwracał się do omówionej podobizny ze zbiorów florenetyńskich. Na liście najstarszych zachowanych na terenach obecnej Ukrainy portretów jedynie pobieżnie wymienił go Pawło Żołtowskiy [17, 120]. W roku 1993 omawiany wizerunek kanclerza pojawił się na szeroko zakrojonej wystawie malarstwa portretowego od czasów batoriańskich po koniec epoki saskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pozycja katalogowa została przygotowana przez piszącego te słowa [25, 332, nr 59]³, lecz w wyniku przyjętego przez organizatorów wystawy skróconego schematu opracowania poszczególnych obiektów nie wniosła ona nic nowego go dotychczasowego stanu wiedzy o tym zabytku. To samo dotyczy również najnowszego przeglą-

² Wskazuje na tą cechę metody zasłużonego badacza sztuki lwowskiej zwłaszcza niejednokrotnie występująca w tekście charakterystyczna sytuacja z interpretacją pochodzącego ze zbiorów kapituły łańciewskiej we Lwowie wizerunku jej kanonika, później dziekana Jana Baranowskiego (skradziony z galerii Muzeum-Rezerwatu „Zamek w Olesku” w r. 1992). Przychylając się do danych biograficznych, badacz zidentyfikował portretowanego oraz zaproponował datowanie podobizny na lata między 1634 – 1639 r. [33, 50]. Okazało się jednak, że te wnioski zostały oparte na umieszczonych na płótnie inicjałach wokół herbu oraz napisach, zmienionych w nieznanych bliżej okolicznościach po śmierci J. Baranowskiego. Pierwotna ich wersja wskazywała, iż został on odmalowany jako kanonik w roku 1619 [4, 45-46].

³ Interpretacją wydawców najoczywiej sprzeczną z pozycją autora jest podane datowanie na lata 1600 – 1602 „w tradycji od T. Mańkowskiego”.

du ikonografii kanclerza, gdzie ta podobizna została odnotowana całkiem pobieżnie [54, 132]. T. Sabodasz opracowała wizerunek dla katalogu wystawy ukraińskiego malarstwa portretowego XVI-XVIII w., przedstawiając go utworem nieznanego artysty z końca XVI w. [20, 61-62], [22, nr 45]. W krótkim komentarzu autorka wymieniła znane pruby przypisania obrazu poszczególnym malarzom, dołączając do tych atrybucji również w żaden sposób nie uzasadnioną propozycję byłego dyrektora Lwowskiej Galerii Sztuk Pięknych Borysa Woźnickiego o autorstwie znanego lwowskiego malarza pochodzenia ukraińskiego pierwszej tercii XVII w. Fedora Seńkowycza [22, 116]. Sięgając do portretu w przeglądzie ikonografii hetmana w zbiorach muzeum na zamku w Olesku, autorka uznała go „za wizerunek wykonany za życia hetmana, ponieważ kanclerz został ukazany z symbolami władzy” [23, 150].

Przegląd zaprezentowanej literatury wskazuje na istotny wzrost zainteresowania do oleskiej obecnie podobizny kanclerza, niestety ten wskaźnik ilościowy naogół niewiele przyswoił wskaźników jakościowych. Te raczej skromne wypowiedzi w żaden sposób nie odpowiadają ważnemu miejscu wizerunku w malarzkiej ikonografii J. Zamoyskiego oraz jego pozycji wśród najstarszego zasobu malarstwa portretowego w zbiorach lwowskich. Pod tym względem przybrał on szczególnie ważnego znaczenia zwłaszcza teraz, kiedy w wyniku zaproponowanej nowej interpretacji całkiem bezpodstawnie, jak się okazało, faworyzowanego w ciągu całego stulecia wizerunku florentyńskiego to właśnie ten obraz jednoznacznie wychodzi na pierwsze miejsce w malarzkiej ikonografii kanclerza.



Ilustracja 1. Portret Jana Zamoyskiego.
Lwowska Narodowa Galeria Sztuk Pięknych imienia Borysa Woźnickiego

Przechowywany aktualnie w zbiorach na zamku w Olesku portret J. Zamoyskiego (Ilustracja 1) reprezentuje typ zmniejszonej repliki wizerunku całopostaciowego przy stole, która, pomimo preferowania oficjalnej wersji całopostaciowej⁴, podług wszelkiego prawdopodobieństwa jednoznacznie dominowała w rodzimym malarstwie portretowym tego wczesnego okresu jego rozwoju. Renesansowego pochodzenia schemat kompozycyjny zbudowany na zasadzie trójkąta wy-

⁴ Jedno z ważnych świadectw tego zjawiska w środowisku artystycznym lwowskim zachował zatwierdzony przez Radę miasta w dniu 18 stycznia 1597 r. statut lwowskiego cechu malarzy katolickich, który wśród składających się z trzech pozycji cechowego szedewru przewidywał również całopostaciowy wizerunek wskazanego pretendentowi modela [43, 100]. Dokładniej zob. [11, 112]. Jednak to wymaganie podobno do wielu innych założeń cechu w jego pierwotnej postawie (zob. [11, 110-114]) mało odpowiadało zwykłej praktyce lwowskiego środowiska pierwszej połowy XVII w.

stępuje jako najczęściej stosowany przez ówczesnych artystów przy wykonaniu wizerunków o przeznaczeniu oficjalnym. Lecz traktowanie formy oraz szczegółów o wybitnie indywidualnym charakterze nadaje podobiznie wyraźnie oryginalnych cech. Monumentalną postać zaprezentowano na neutralnym ciemnym szarym, ciepłego tonu tle przy stole, zajmującym skromne miejsce w lewym dolnym narożu. Figurę z obu stron ujęto asymetrycznie ułożonymi szerokimi rękawami, wybitnie powiększającymi monumentalne wartości tego wyrafinowanego oraz dokładnie przemyślanego pod względem kompozycji przedstawienia.

Jak najczęściej w staropolskiej kulturze artystycznej w portrecie jednoznacznie dominuje plastycznie potraktowana mocno zbudowana głowa z wyraźnie zaznaczonymi cechami indywidualnymi, niemniej jednak nie pozabawiona równocześnie oczywistych świadectw idealizacji. Nieco zwrócona w prawo wydłużona okrągła twarz o lekko modelowanym policzku z rozbudowanym wysokim czołem, energicznym rysunkiem cienkich brwi nad niewielkimi oczami o głębokim spojrzeniu, długim cienkim prostym, mało wydatnym nosem, zamkniętymi ciętymi ustami pod rozłożonym horyzontalnie zawężającym się do końca wąsem i okrągłym podbródkiem mocno osadzona na szerokim torsie na krótkim karku. Głowę otaczają gęste, rzetelnie modelowane energijnymi pociągnięciami pędzla dość dokładnie potraktowane kędziory krótkich siwych włosów z niewielkim łokiem nad czołem oraz bardzo krótki również siwy zarost policzków jak również podbródka. Wyraz oblicza nacechowany powagą, godnością, do-

stojeństwem bez nadmiernej jednak ich manifestacji.

Tak dokładnie w dość drobnych nawet szczegółach potraktowana głowa zestawiona z wykonanym na zasadzie zupełnie innego podejścia wyraźnie monumentalnym torsem. Naturalnie brak tutaj właściwej głowie detalizacji, a dominuje operowanie masami oraz dużymi zasadniczo ogólnie oddanymi płaszczyznami. Wprawdzie jednocześnie nie brakuje również detalizacji, występuje ta jednak wyjątkowo w drobnych szczegółach o charakterze dekoracyjnym, najwyraźniej w guzach, mniej – rękocyfry szabli oraz elementach „martwej natury” na stole. Ta różnorodność podejść wymownie świadczy o kłasicie samego malowidła oraz ważnych cechach warsztatowego przygotowania anonimowego artysty.

Ubiór modela odpowiada zwykłej modzie czasów batoriańskich – ich tradycji. Składają się nań czerwona z lekko zaznaczonym brązem w cieniach o swoistym przygluszonej odcieniu barwy załamania fałdów podbita ciemnym futrem delija z również ciemnym futrzanym kołnierzem i gęstym rzędem niewielkich złotych guzów z małymi kamieniami szlachetnymi, modelowanymi ostrymi drobnymi jak by „iskrzęcymi” pociągnięciami pędzla, oddającymi blask tych drogocennych drobiazgów. Duża plama czerwieni została stanowczo przytłumiona brązem, co zwłaszcza wydatnie wyeksponowało twarz o bladej, jak by w manierystycznej tradycji karnacji. Na tle powszechnie dominującej intensywnej czerwieni czasów batoriańskich, zaprezentowanej przede wszystkim zgodnie odbieranym jako „wzorcowy” pod tym względem (jak również pod wielu innymi) przechowany w zbiorach klasztoru franciszkanów

na Stradomiu w Krakowie całopostaciowy wizerunek króla Stefana Batorego z roku 1583 (Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu) [32, nr 2]⁵, jest to podejście nie pozbawione zasługującej na uwagę wymowy⁶. Duża płaszczyzna delii potraktowana ze swoistą plastyką ogólnie, bez akcentowania formy miękkich fałd mało zaznaczonych długich i prostych na prawym boku postaci oraz jednej głębszej na lewym. Prawa poła delii spada prostopadło, lewa natomiast została lekko odchylna oraz odwrócona, odsłaniając ciemne futrzane podbicie. Szerokie rękawy z wąskim futrzanym podszyciem obramowania potraktowano dekoracyjnie, z licznymi obfitymi większymi, miękkimi, dość delikatnie modelowanymi załamaniem tkaniny, jak już zaznaczono, służą obramowaniu postaci, wybitnie powiększając jej monumentalne cechy. Ujęcie rąk nie może nie przypomnieć upozowanie rąk znanego późniejszego wizerunku kasztelana krakowskiego Jakuba So-

bieskiego (LNGSP)⁷. Pofałdowania prawego rękawa wolno opartej na stole ręki nieliczne i niegłębokie, natomiast lewy, układając się po zgiętej w łokciu opartej na stół ręce, prezentuje dość obfite oraz głębokie energicznie podane załamania z miękko potraktowanymi granicami poszczególnych składek. Pod rozchyloną połą delii widać wzorzysty żupan w przytłumionym różowym kolorze o lekko tylko zaznaczonym białą farbą, mało ujawnionym rysunku wzoru z drobnymi guzikami od przodu. Żupan podpasany wąskim, raczej tylko dekoracyjnie oddanym pasem, na którym przy lewym boku wisi szabla z rękojeścią o prostym rysunku głowicy bez bogatszego ozdobienia, podtrzymywana przez portretowanego wystającą z szerokiego rękawa lewą ręką. W prawej opartej o stół ręce kanclerz trzyma wielką pieczęć z gładkim szarym polem, pozbawionym wyobrażenia. Rysunek dłoni oraz wielkiego palca (pomimo licznych ubytków oraz nie zawsze trafnych, zmienionych z czasem w kolorze uzupełnień, powstałych w wyniku jednej z konserwacji) nieco deformowany, „powtarzający” okrągłą formę pieczęci stosuje nie całkiem zręczne ujęcie ręki, w znacznym stopniu skryte jednak obfitymi pofałdowaniami szerokiego rękawa, a nawet palców wokół tłoku. Spod ręki z pieczęcią widać górną część buławy hetmańskiej z cienką ręką o okrągłej głowicy z żywo oddanym metalicznym blaskiem, ozdobioną skromną dekoracją nałożoną w postaci wieńca z czterech rozet zestawionych każda z czterech dekoracyjnie potraktowanych liści w szerszej części kuli oraz większej rozety analogicznego rysunku na wierz-

⁵ O koberowskiej ikonografii portretowej zob. [29, 69-88].

⁶ Mamy waznie zarysowaną analogiczną tendencję również na gruncie lwowskim. Potwierdzają ją mało dotychczas znany (wymieniony w katalogu lwowskiej wystawy malarstwa portretowego z roku 1965 [19, 20]) portret hetmana oraz kanclerza Stanisława Żółkiewskiego z dawnych zbiorów zamku w Żółkwi (LNGSP, kolorową reprodukcję zob. [16, 12]) oraz tego samego pochodzenia wizerunek jego zięcia, ruskiego wojewody Jana Daniłowicza (LNGSP, najlepsze kolorowe reprodukcje zob. [14, 42; 24, 113]) oraz wyraźnie uzależniony od niego pod względem kompozycyjnym portret hetmana litewskiego Jana Karola Chodkiewicza z dawnych zbiorów klasztoru bernardynów we Lwowie (LNGSP). Najdokładniej o nim zob. [33, 38-39]. Zasłużony badacz sztuki lwowskiej nie dostrzegł jednak tego związku, jak również znanych historycznych lwowskich bernardyńskich powiązań hetmana i bezpodstawowo odrzucił lwowską proweniencją przedstawienia [33, 38].

chu. Skromnym dopełnieniem całości portretu służy umieszczony w prawym górnym rogu niewielki herb „Jelity” w dekoracyjnym obramieniu, otoczony inicjałami „I. Z. K. K.”⁸. Mają one najprawdopodobniej, jak zwykle, wtórne pochodzenie.

Pomimo niewątpliwych zalet w obrazie widoczne również oczywiste drobne niedociągnięcia natury formalnej w pojedynczych szczegółach, zdradzające pewne wady warsztatu anonimowego artysty (przede wszystkim ujęcie prawej ręki oraz dłoni). Dla ówczesnego malarstwa portretowego jest to zjawisko znane, wynikające z charakteru stosunku rodzimej kultury artystycznej do natury. Niemniej jednak omawiany zabytek niewątpliwie prezentuje się jako ważna pozycja wśród znanej dotychczas spuścizny polskiego malarstwa portretowego sprzed początku XVII w. Wybitne cechy indywidualne w przedstawieniu modelu, żywa charakterystyka portretowanego, umiejętnie przekazane monumentalne cechy kompozycji oraz misternie rozłożony zestaw harmonijnie połączonych barw wskazują na rękę artysty, któremu należy się nie ostatnie miejsce w dziejach malarstwa omawianego okresu. Istotną cechą jego maniery indywidualnej jest brak wyraźniej zaznaczonego opierania się na tradycji malarstwa obcokrajowego, którego przedstawiciele odgrywali niemałą rolę w życiu artystycznym przede wszystkim kręgu dworskiego oraz stołecznego. Wystarczy przypomnieć wymienionego wrocławianina Marcina

⁸ Podane w katalogu lwowskiej wystawy z roku 1965 odczytanie drugiego inicjału wśród liter wokół herbu jako „L” ([19, 21]) wypada potraktować rodzajem niepoprawionej pomyłki korektorskiej, ponieważ skrót jednoznacznie odczytuje się „I[oaannes] Z[amoyski] K[anclerz] K[orony].”

Mikołaja Kobera – autora zazwyczaj odbieranego jako czołowy zabytek epoki batoriańskiej w dziedzinie malarstwa portretowego wzmiankowanego wizerunku króla Stefana Batorego z roku 1583. Autor omawianego przedstawienia kanclerza w sposób najbardziej oczywisty demonstruje inny kierunek malarstwa, który w porównaniu z obrazem koberowskim wypada określić jako wyraźnie nacechowany elementami tradycji rodzimej. Nie jest to malarstwo pozbawione niedociągnięć natury warsztatowej w kontekście systemu miar profesjonalnej tradycji europejskiej, cechują go jednak niezaprzeczone zalety sztuki staropolskiej, wśród zabytków której jest jednym z wzorów czyba najbardziej charakterystycznych dla swego czasu oraz kręgu historyczno-kulturowego.

Przeprowadzona szczegółowa analiza omawianego wizerunku winna posłużyć podstawą dla ponownego podjęcia kwestii pochodzenia tego obiektu. Pod tym względem wypada przede wszystkim zwrócić uwagę na niektóre ważne szczegóły. Wyżej już podkreślano akcentowanie pieczęci w prawej ręce kanclerza. Pomimo tego, jak już zaznaczono, niespodzianie nie została ona wypełniona żadnym rysunkiem. Trudno sobie wyobrazić, żeby w wizerunku, powstałym na zamówienie samego kanclerza czy bynajmniej w kręgu jego inicjatyw artystycznych artysta mógł opuścić tak ważny szczegół. Przekonuje w tym zwłaszcza przechowany w zbiorach kapituły łacińskiej we Lwowie późniejszy, bo pochodzący sprzed roku 1638 wizerunek syna kanclerza, Tomasza Zamoyskiego również jako kanclerza wielkiego koronnego z wielką pieczęcią koronną na stole, w której sam rysunek pieczęci potrak-

towano z wyraźnym dążeniem do dokładności, pomimo obecności elementów o charakterze nieautentycznym [33, 48, il. 28], [24, nr 67], wobec czego w zasadzie nadaje się on do odczytania (LNGSP). Poza tym raczej wypadało by odrzucić możliwość pochodzenia analizowanego wizerunku jako zamówienia samego kanclerza. Musimy również odnotować dość niezręczne umieszczenie buławy, która wydaje się być jak by dodaną wtórnie, sprawdzenie czego wymaga jednak specjalnych badań. Ewentualność tej drobnej transformacji wskazywałyby na możliwość wczesnego pochodzenia omawianego zabytku z okresu po otrzymaniu przez portretowanego urzędu kanclerza wielkiego koronnego w roku 1578, lecz przed uzyskaniem godności hetmana wielkiego koronnego w roku 1581. Jednak miał by takiej interpretacji przeczyć jednoznacznie starszy wiek modelu, urodzonego w roku 1542.

Kwestię proveniencji wyraźnie utrudnia nieodnotowane pochodzenie, które aktualnie udaje się śledzić tylko do zbiorów Stanisława Zarewicza, od którego, jak już o tym była mowa, został nabyty dla zasobów muzealnych. Lecz wydaje się, iż posiadamy pewne argumenty za poszukiwaniem ewentualnego wykonawcy wśród artystów, działających we Lwowie.

Jak już powiedziano, jeszcze M. Gębarowicz próbował wskazać związki ikonografii J. Zamoyskiego wśród portretów kręgu lwowskiego, opierając się przede wszystkim na wizerunku florentyńskim oraz – czego jednak w żaden sposób nie manifestował – w nie mniejszym stopniu na zamojskim epizodzie biografii J. Szwankowskiego. Zdaniem badacza upoważniały do tego pewne cechy formalno-stylistyczne jednego

z najlepszych zabytków lwowskiego malarstwa portretowego pierwszej połowy XVII w. – wymienionych portretu wojewody ruskiego J. Daniłowicza oraz przechowanej prawdopodobnie tylko w kopii z roku 1669 chorągwi nadgrobnej znanego kupca pochodzenia greckiego K. Korniakta (Lwowskie Muzeum Historyczne)⁹. Jednak jak się wydaje, w swych rozważaniach M. Gębarowicz oparł się przede wszystkim na zewnętrznym podobieństwie, nie sięgając głębiej, do cech indywidualnej manieri malarskiej zestawianych przedstawień. Wobec tego jego pogląd nie może być traktowany jako dostatecznie uzasadniony (zwłaszcza że w wypadku wizerunku florentyńskiego najwidoczniej posługiwał się on przede wszystkim wrażeniami od reprodukcji) i wobec tego nie może być przyjęty.

Niemniej jednak zestawienie omawianego portretu z obrazem wojewody ruskiego prowadzi do wniosku, iż nie są to obiekty całkiem sobie obce. Przeprowadzone szczegółowe porównanie zabytków z autopsji pozwala odnotować w nich elementy, wskazujące na możliwość odzwierciedlenia jednej tradycji w jej naturalnym rozwoju historycznym na przestrzeni dłuższego czasu. Pomimo wspólnej zasady ogólnego zarysu kompozycji oraz podkreślonych przez M. Gębarowicza w odniesieniu do wizerunku florentyńskiego podobnego traktowania zarostu, jak również włosów, musimy do tych zbliżających się cech dodać również kolorystykę, zwłaszcza sposób oddania czerwonego nakrycia delii z mocniej akcentowaną czerwienią

⁹ Wcześniej zazwyczaj interpretowany jako oryginał powstały w roku śmierci K. Korniakta (1603). M. Gębarowicz udowodnił jego identyczność z chorągwią, sporządzoną dla cerkwi Uspieńskiej w roku 1669 [33, 25]. Zestawienie literatury zob. [24, 88, № 2].

w najintensywniej oświetlonych miejscach oraz dość bliskimi w charakterze brązowymi cieniami w ciemnej głębi fałdów. Pod tym ostatnim względem nie potrafimy dzisiaj podać innych tak przybliżonych między sobą zabytków, lecz najwidoczniej całkiem odmiennej ręki. We wskazanym przycięganiu obu wizerunków można się dopatrywać ewentualnego kontynuowania w żółkiewskim portrecie J. Daniłowicza pewnych elementów stylu, zaprezentowanego we wcześniejszym wizerunku J. Zamoyskiego. Wskazywałoby to na możliwość odzwierciedlenia w jednym z lepszych zabytków lwowskiego malarstwa portretowego z ok. roku 1620 tradycji wizerunku J. Zamoyskiego sprzed końca poprzedniego stulecia. Ten przekaz mógłby się opierać przede wszystkim na nieznanym nam już w chwili obecnej pozycjach ówczesnego lwowskiego malarstwa portretowego, wśród których mamy również potwierdzony źródłowo pod rokiem 1595 wizerunek kanclerza we lwowskim ratuszu [3, 243].

W tej sytuacji wypada też przypomnieć jeden tylko nie tak dawno ujawniony ważny szczegół z dziejów lwowskiego środowiska malarzy pierwszej ćwierci XVII wieku. Jak się okazało, zmarły, prawdopodobnie, z końcem roku 1600 J. Szwanowski pozostawił dwu synów, kontynuujących z czasem warsztat ojcowski. Tradycja cechowa pozwalała wdowie zachowywać w czynności warsztat, dopóki „potomek męski nie podrośnie”¹⁰. Realizacją tej

¹⁰ Najdokładniejszy jej przekaz podaje ustawa przemyskiego cechu złotników, konwisarzy i malarzy z roku 1625, opiewająca: „Mistrzowa, która by została bez potomka, tedy nie wolno jej robić rzemieśla tylko rok i sześć niedziel. A jeśli by bracki potomek został, tedy iei wolno robić rzemieślo póki potomek staie i póki się cnotliwie rządzić będzie” [26, 9].

normy jest odnotowana przez T. Mańkowskiego wiadomość z roku 1610 o pracy malarza Jana Szwanowskiego nad ołtarzem dla kościoła franciszkanów we Lwowie [44, 37]¹¹. Niemniej jednak zasłużony badacz dziejów sztuki lwowskiej zaproponował niewłaściwą interpretację samego zapisu. Stwierdził, iż miało to być wykończenie pracy, zamówionej jeszcze u J. Szwanowskiego, lecz mowa w tym dokumencie [8, 366] wyraźnie o ołtarzu, który miał wykonać nieznaną doniedawna starszy syn zmarłego artysty, również Jan¹², po raz ostatni odnotowany w źródłach lwowskich 18 listopada 1616 roku [8, 352]. Jak się okazało, miał on jeszcze młodszego brata Daniela, który zmarł przed 31 stycznia 1624 roku [8, 352, przyp. 42]. Czyli pomimo kilkuletniej przerwy, związanej z „dorastaniem” małoletnich synów J. Szwanowskiego-starszego, owa rodzina daje pojedynczy z epoki potwierdzony źródłowo przykład kontynuacji pewnego warsztatu w dziejach miejscowego środowiska malarzy pochodzenia polskiego końca XVI – pierwszej ćwierci XVII wieku. Dlatego warto ten wypadek wziąć pod uwagę w kontekście dostrzeżonego ewentualnego związku omawianych portretów J. Zamoyskiego oraz J. Daniłowicza, chociaż nie podlega wątpliwości, iż w żaden sposób nie możemy udowodnić możliwych powiązań omawianych wizerunków z rodziną Szwanowskich¹³.

¹¹ Weryfikację wiadomości właściwego źródła oraz publikację samego dokumentu zob. [8, 350-352, 366].

¹² Imię J. Szwanowskiego-młodszego wprowadzono do literatury [6, 68]. Por. [8, 352], [11, 93, przyp. 101].

¹³ W literaturze portret J. Daniłowicza przypisano znanemu lwowskiemu malarzowi pochodzenia ukraińskiego Fedorowi Seńkowyczowi: [15, 133]. O jego autorstwie wspomniiał Pawło Żołtowskiy [18, 161]. Por. również: [24, № 59].

Niemniej jednak w wyniku zaznaczonych pewnych cech podobieństwa stylistycznego wydaje się dość prawdopodobnym lwowskie pochodzenie omawianego portretu kanclerza lub bynajmniej jego powstanie w środowisku artystów, z kręgu których wywodziła się stylistyka dominującego kierunku lwowskiego malarstwa portretowego pierwszych dziesięcioleci XVII w. W zasadzie nie przeczy temu przeprowadzona analiza realiów tego zabytku. Występuje on jako jeden z najstarszych zachowanych na gruncie lwowskim portretów. Pod tym względem aktualnie mogą z nim rywalizować chyba tylko stylistycznie wcześniejszy wizerunek arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego z roku 1601 (Zbiory Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie) [32, nr 4] oraz wymieniona podobizna Stanisława Żółkiewskiego z byłych zbiorów zamku w Żółkwi¹⁴. Ewentualne powiązania w ostatnim wypadku mogą mieć swoją wymowę, ponieważ istnieją pewne podstawy dla snucia przypuszczeń na temat możliwego wspólnego pochodzenia. Inspiruje ich odnotowanie portretu J. Zamoyskiego w XVIII-wiecznych inwenta-



Ilustracja 2. Jan Zamoyski. Popiersie z portretu. Przerys z r. 1850. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy imienia Wasyla Stefanyka

rzach zbiorów zamku w Żółkwi [46, 187 (nr 393), 190 (nr 3)]. Ze względu na tą informację w naturalny sposób powstaje pytanie czy nie miał być wizerunek z prywatnych zbiorów lwowskich jednym z odnotowanych w podlwowskim żółkiewskim zamku. Taką możliwość da potwierdzić również odnaleziony w graficznych zbiorach Instytutu Badań Bibliotecznego Artystycznego Resursu Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej Ukrainy im. Wasyla Stefanyka rysunek 1850 r., przedstawiający pszerys popiersia portretu J. Zamoyskiego, w którym odnotowano proveniencję wzoru z zamku żółkiewskiego. (Ilustracja 2) Jednak, jak już wiemy, w zbiorach lwowskich jest jeszcze jedno zbliżone przedstawienie kanclerza.

Jak już zaznaczono, został on wprowadzony do literatury fachowej jeszcze w roku 1889 jako przechowywany wtedy wśród zasobów Muzeum Lubomir-

[20, 81, 84] (jako przypisywany)]. Lecz jest to atrybucja w żaden sposób nie udowodniona oraz w świetle opartych na awtentycznych zabytkach oraz materiałach źródłowych nowszych studiów o tym artyście całkiem bezpodstawowa [7, 104-105]. Najdokładniej o artyście zob. [7, 44-116].

¹⁴ W literaturze pobeżnie odnotowany jeszcze całkowicie przemalowany w połowie XIX w. wizerunek z notatką na odwrocie o przeniesieniu z zamku żółkiewskiego w roku 1843 [19, 20]. W tym katalogu bez żadnego uzasadnienia obraz przypisano znanemu lwowskiemu malarzowi pochodzenia ormiańskiego Pawłowi Boguszowi. Na temat tej atrybucji zob. [5, 125]. Na przemalowanie wizerunku wskazano [3, 246], [5, 125]. Odslonięta ostatnio mocno uszkodzona autorska warstwa malarska okazała się jednak późniejszą, nie mającą nic wspólnego z autentycznym malarstwem epoki.



Ilustracja 3. Portret Jana Zamoyskiego.
Lwowskie Muzeum Historyczne

skich przy Zakładzie Narodowym imienia Ossolińskich we Lwowie. Pieczętka tego zbioru na blejtramicie, identyczne wymiary oraz naklejona również na blejtramicie mała kartka papieru z napisanymi atramentem charakterystyczną pisownią XIX-wieczną cyfrą „86”, odpowiadającą numerowi inwentarza muzeum Lubomirskich [49, 201], niezbycie udowadniają jego identyczność z wymienionym drugim portretem kanclerza ze zbiorów Lwowskiego Muzeum Historycznego, pokazanym na lwowskiej wystawie malarstwa portretowego w roku 1965¹⁵. (Ilustracja 3) Lecz nie tylko. Zestawienie tego drugiego lwowskiego obrazu kanclerza z tajemniczym opublikowanym w roku 1929 „drugim”

¹⁵ [19, 21]. Podana proveniencja ze zbiorów Muzeum Narodowego imienia króla Jana III we Lwowie okazała się mylna – najprawdopodobniej po prostu została mechanicznie „przeniesiona” z omówionego wyżej wizerunku niniejszych zbiorów zamku w Olesku, stanowiącego poprzednią pozycję cytowanego katalogu.

jego portretem jakoby „ze zbiorów Gallerii Uffici”, którego nie zdążyła odnaleźć we Florencji M. Lewicka [43, 321], skłania do wniosku, iż może to być reprodukcja właśnie tego portretu z dawnych zbiorów Muzeum Lubomirskich, jedynie lekko ucięta ze wszystkich stron (zwłaszcza od lewej w ten sposób zniknęło znajdujące się przy kraju za pieczęcią wyobrażenie kutasa). Zestawienie oryginału z reprodukcją opublikowaną w r. 1929 jednoznacznie potwierdza zaproponowaną identyfikację. Pozwala ona w całości usunąć pozostające dotychczas bez odpowiedzi pytania co do całokształtu malarskiej ikonografii J. Zamoyskiego oraz za cenę utraty kilku „tajemniczych” wizerunków uzyskać możliwość uporządkowania jego, jak się okazało, raczej skromnej dawniejszej malarskiej ikonografii.

Jak już powiedziano, został opublikowany ten wizerunek tylko w ostatnich latach [21, fot. 3] i nadal pozostaje prawie że nieznanym. Jedyna krótka wypowiedź o nim należy Olenie Roman [21, 144]¹⁶. Opracowanie tego drugiego lwowskiego portretu J. Zamoyskiego doprowadziło do wniosku, iż jest to replika, wywodząca się od tego samego wzoru, który występuje w omówionym wyżej wizerunku w dzisiejszych zbiorach zamku w Olesku. Różnice między nimi polegają przede wszystkim na nieco większym formacie, powstałym w późniejszym naśladowaniu wskutek nieznacznego przedłużenia postaci do dołu oraz zmiany w położeniu lewej ręki, przedstawionej tym razem nie z pieczęcią, lecz z buławą, a pieczęć położono tym razem po lewej stronie obok na stole. Również na lewo od pieczęci

¹⁶ Z niewiadomych powodów autorka widzi w nim starszy obraz, aktualnie przechowywany na zamku w Olesku oraz podaje wiadomości o tym właśnie egzemplarzu(!).

dodano duży żółty kutas. Zestawienie obu tych wizerunków doprowadza do wniosku, iż w nowszej replice artysta zachowując w całości kompozycję oraz korelację postaci z płótnem, również nieco powiększył go, dodając od lewej strony szeroki pas tkaniny. Powstała w ten sposób pustą przestrzeń wypełniono przez dalsze odstawienie w lewo prawej ręki, w wyniku czego zaznaczyła się widoczna „dziura” pomiędzy nią a torsem, rozbudowując w lewo kraj rękawa, dodając oddzielnie leżącą na stole pieczęć oraz kutas za nią. Pomimo poczynionych w taki sposób zabiegów w celu uporządkowania kompozycji nie udało się w całości uniknąć wrażenia zbytniego przesunięcia postaci w prawo. Niemniej jednak omówione wysiłki pozwalają widzieć w anonimowym wykonawcy nie szeregowego kopistę, lecz artystę, dążącego do samodzielnej adaptacji naśladowanego starszego wzoru. I to właśnie ta postawa zadecydowała o istotnym samodzielnym miejscu omawianego wizerunku w skromnej już dzisiaj malarskiej ikonografii kanclerza. Pomimo tego, jest oczywistym, że anonimowy artysta posunął się dość daleko w transformacji samej twarzy, niemało odchodząc od właściwego jej wyrazu oraz charakterystycznych cech malarstwa z przełomu XVI – XVII w.

Portret ze zbiorów Lwowskiego Muzeum Historycznego na ogół zachował się w nie najgorszym stanie, lecz został dość mocno przemalowany¹⁷, co w znacznym stopniu aktualnie utrudnia możliwość jego pełnego opracowania naukowego. Pod względem stylistycznym jest on wyraźnie późniejszy od egzemplarza ze zbiorów muzeum na zamku w Olesku i dlatego w żaden sposób nie może być traktowany jako au-

tentyczny zabytek z epoki, pochodzący z kręgu mecenatu J. Zamoyskiego. Podobieństwo obu podobizn nie wychodzi poza zrozumiałe momenty ikonografii oraz przekazu cech portretowych. Nie ma w nich żadnych zbieżności cech stylistycznych, są to zabytki różnych etapów rozwoju rodzimego malarstwa portretowego, wyraźnie zróżnicowane pod względem stylistycznym oraz indywidualnej manieri autorskiej. Dlatego zupełnie bezpodstawne jest zaproponowane w katalogu lwowskiej wystawy z roku 1965 datowanie tego obrazu też na lata 1600–1602 oraz przypisywanie go również J. Szwankowskiemu. W wyniku licznych przemalowań na twarzy sprawia on dzisiaj wrażenie zbyt „realistycznego” w przedstawieniu modelu, w charakterze, nie odpowiadającym tradycji malarstwa XVII-wiecznego. Te elementy wyraźnie świadczą, iż nie jest to autentyczny zabytek epoki.

Widoczne pierwotne partie powierzchni malarskiej świadczą o możliwości powstania tej repliki jeszcze w XVII w. Jak zwykle, najlepiej widać późniejszy charakter stylistyki w oddaniu szczegółów. Przede wszystkim włosy na głowie w odróżnieniu od rzetelnie przekazanych każdy osobno pojedynczych loków wizerunku oleskiego podane są ogólną, mało rozpracowaną oraz słabo zróżnicowaną pod względem kolorystycznym szarą masą. Lok nad czołem wyraźnie powiększono oraz potraktowano jako pasmo włosów, zaczesanych na prawo, co nie odpowiada malarskim przedstawieniom modelu ani autentycznej ikonografii, znanej przede wszystkim z ewentualnych naśladowań omówionego zaginionego wizerunku z roku 1600. Ten szczegół miał by raczej wskazywać na modę czasów nieco późniejszych, znaną, zwłaszcza, z późnej kopii wize-

¹⁷ Podkreślił to jeszcze E. Pawłowicz [49, 201].

runku zmarłego w roku 1617 lwowskiego kupca Jerzego Boima (LNGSP) [24, nr 84], [32, nr 93] oraz wymieniony wizerunek hetmana J. K. Chodkiewicza. Czerwona delia w zasadzie powtarzając ogólny rysunek wzoru, znanego na podstawie starszego wizerunku lwowskiego, prezentuje znacznie aktywniejsze traktowanie fałd, przede wszystkim na rękawach. Prawdopodobnie, w wyniku odnotowanego powiększenia płaszczyzny malarskiej są one bardziej obfite oraz głębokie, również brak tu tego tak charakterystycznego dla wizerunku oleskiego zielonkawego brązu w cieniach – przekazano je tym razem za pomocą głębokiego ciemnego brązu, wpadającego w czerń. Prawy rękaw ma twardo określony kontur zewnętrzny, nadający jego szerokiej czerwonej plamie płaskiego charakteru. Wzorzysty żupan potraktowano jako jednolitą plamę, na powierzchni której rysowano wyświetlenia, mające oddawać ornamentację tkaniny, lecz zrobiono to bez najmniejszej troski o przekazanie samego rysunku wzoru. Dekoracyjnie oraz malarsko jako wąską białą linię oddano wystający z wysokiego kołnierza żupana niski kołnierz białej koszuli bez pruby nawet wymodelowania jego właściwej formy jak to prezentuje autentyczna ikonografia epoki. Również całkiem dekoracyjnie potraktowano pas z zawieszoną na nim szablą (tę ostatnią w całości przemalowano w nowszych czasach). Buława w prawej ręce została przekazana z rzetelnym odtworzeniem szczegółów, lecz bez wyraźnych dążeń realistycznych. Rysunek samej kuli odpowiada egzemplarzowi oleskiemu, jedynie długą i gładką rękojec udekorowano przekazanym wąską linią żółtej farby przewiciem. Wielką pieczęć dano w silnym skrócie, tak że widać tylko szeroki okrągły brzeg oraz

okrągły wierzch tłoku. Malarz starał się dokładnie odtworzyć rysunek wielkiej pieczęci koronnej z przedstawieniem króla na majestacie w obramieniu wieńca herbów. Pomędzy nimi u góry widać herb Polski, a po prawej poniżej Pogoń Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz herb Lublina. Inne elementy pieczęci potraktowano jedynie jako schematyczny rysunek, zupełnie nieczytelny. Niemniej jednak dążenie artysty do realistycznego oddania szeregu szczegółów pieczęci podaje dalsze argumenty na potwierdzenie wniosku, iż omawiany wizerunek powstał jako naśladowanie autentycznego portretu z epoki. Całość niewielkiej swego rodzaju martwej natury, zakomponowanej na ściemniałym zielonym nakryciu stołu, dopełnia przemalowany, dekoracyjnie potraktowany żółty kutas, umieszczony na lewo od pieczęci. Jego obecność nie jest raczej uzasadniona w naturalny sposób, nie możemy również wskazać żadnego innego wypadku występowania tego motywu w takim miejscu w znanej obecnie spuściznie XVII-wiecznego polskiego malarstwa portretowego. Dlatego, jak już zaznaczono, nie jest wykluczone jego użycie jedynie dla wypełnienia pustki, powstałej w wyniku znacznego rozbudowania wizerunku od lewej strony.

Nie została wyjaśniona kwestia pochodzenia tego młodszego lwowskiego portretu, wydaje się jednak, iż mamy coś niezbędnych wiadomości dla jej rostrzygnięcia. Udokumentowana wykonanym w roku 1850 przerysem popiersia portretu z zamku w Żółtkwi w zbiorach dawnego lwowskiego Muzeum Lubomirskich wskazuje na to, iż jest to ów wizerunek żółtkiewski. Potwierdza ten wniosek zestawienie drobnych szczegółów wykonania odpowiadających wizerunkowi lwowskiego Muzeum

Historycznego, a nie dzisiejszych zbiorów oleskich. Ta zgodność w przekonujący sposób udowadnia żółkiewskie pochodzenie obrazu. Najprawdopodobniej, trafił on do zbiorów muzealnych razem z innymi pozostałościami tamtejszego zasobu malarstwa, wym obu wymienionymi przedstawieniami hetmana S. Żółkiewskiego oraz wizerunkiem jego zięcia J. Daniłowicza.

Wskutek licznych przemałowań aktualnie trudno właściwie ocenić tą drugą przechowywaną w zbiorach lwowskich podobiznę kanclerza. Niemniej jednak jest to ważna pozycja w jego już teraz wyjątkowo skromnej starszej malarskiej ikonografii, pozwalająca budować szersze wnioski na temat niezachowanych autentycznych wizerunków jednego z czołowych przedstawicieli społeczeństwa staropolskiego. Osobno wypada podkreślić, iż wyraźne powiązania tego obrazu z omówionym wyżej starszym wizerunkiem ze zbiorów lwowskich są istotnym dowodem autentyczności zachowanego w nim przekazu ikonograficznego. Wreszcie, oba te portrety – jedyne świadectwa po większej części zaginionej malarskiej ikonografii kanclerza. A ich przypadkowe wystąpienie na miejscowym gruncie w pewnym sensie odbija stałe kontakty artystyczne modelu we Lwowie oraz potwierdzony źródłowo udział miejscowego środowiska w poczynaniach artystycznych możnego mecenasu [12, 111-121].

Oba lwowskie portrety J. Zamoyskiego oraz nowsza replika tego samego wzoru w kościele parafialnym w Szarogrodzie, jak również późne całopostaciowe powtórzenie w kaplicy katedry zamojskiej, naśladują ten sam pierwowzór, w wyniku czego dzisiaj mamy dość wyraźną jednolitość zachowanej malarskiej ikonografii kanclerza,

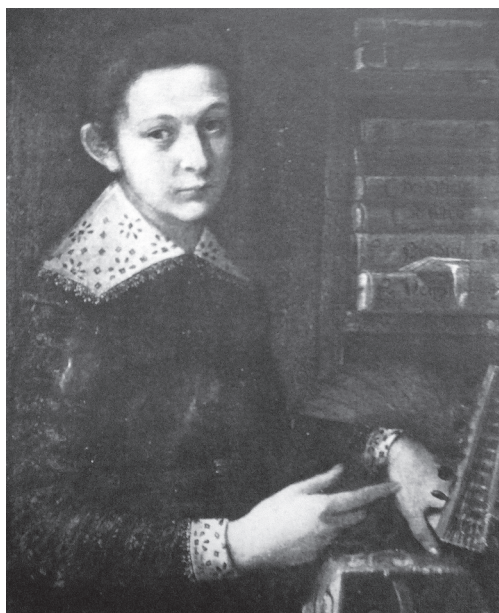
którą w pewnym sensie „rozbija” tylko wizerunek florentyński. Kanclerz portretował się niejednokrotnie, dlatego nie podlega wątpliwości, iż istniało więcej wariantów jego przedstawień. Pomimo dwu przekazanych w obrazach lwowskich oraz florentyńskim, podobno jeszcze jeden zachowała późniejsza, datowana na koniec XVII w. replika podobizny kanclerza ze zbiorów Muzeum w Zamościu, na której został on przedstawiony przed stołem z widniejącą na nim pieczęcią z podniesioną do góry przed piersiami buławą hetmańską w ręku¹⁸? Znaną również ze wcześniejszego przekazu graficznego.

Do tych nielicznych już dzisiaj malarskich podobizn hetmana i kanclerza wypadałoby jeszcze dodać dwa znane dziecinne portrety jego syna Tomasza, pochodzące z epoki oraz odzwierciedlające środowisko występujących w kręgu kanclerza malarzy. Zachowane wiadomości pozwalają twierdzić, iż urodzony w roku 1594 spadkobierca Zamościa musiał być portretowany dość wcześnie. Odnotowany pod rokiem 1601 wizerunek, który S. Szymonowicz przesyłał przyjacielowi do Padwy, – to najwcześniejsza znana jego podobizna. W liście podkreślono, iż nie została ona wykonana *ad vivum* – mały syn kanclerza przebywał wówczas przy matce, niemniej jednak malarz dość trafnie oddał podobieństwo¹⁹. Podkreślona dodatkowa okoliczność powstania dziecinnego wizerunku T. Zamoyskiego – rzadkie świadectwo o mało znanych szczegółach ówczesnej praktyki zawodowej, które dostępne źródła notują tylko w wyjątkowych wypadkach. Ponieważ już w siódmym roku życia wizerunki

¹⁸ Reprodukowany w kolorze: [47, 128]. Por.: [54, il. 26].

¹⁹ Zwrócił na to uwagę zwłaszcza: [31, 172].

spadkobiercy kanclerza krążyły nawet w wymianie przyjacielskiej wśród klientów Zamoyskich, musiały być jeszcze przedtem wykonywane na potrzeby rodziny. Taki konkretny pierwowzór niewątpliwie miał mieć również odnotowany obraz. Prawda, 1601 rok stwarzała szczególną okazję do pojawienia się wizerunków syna kanclerza. Właśnie wtedy J. Zamoyski wydał IV akt *Statutów Ordynacji Zamoyskiej*, na mocy którego siedmioletni wówczas Tomasz stał się jedynym spadkobiercą i ordynatem [53, 402]. Niewątpliwie musiało to być okazją do upamiętnienia tej sytuacji w wizerunku nowego ordynata i wydaje się możliwe, że to właśnie jego replikę w jednoznacznie skromniejszej wersji wymienili między sobą klienci Zamoyskich. Niemniej jednak nie pozostały po tych obrazach żadne ślady jak również przepadł ów pierwszy odnotowany źródłowo „padewski” obrazek syna kanclerza. To samo wypada powiedzieć o wykonanej po pięciu latach podobnie



Ilustracja 4. Portret Tomasza Zamoyskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie

znie pęzła J. Szensa, który w czerwcu 1608 roku pracował nad wizerunkiem zmarłego kanclerza „dla kaplicy” oraz jego syna Tomasza [31, 187].

Lecz pomimo tego do naszych czasów przetrwał jeden autentyczny dziecinny obraz Tomasza Zamoyskiego, przechowywany w chwili obecnej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. (Ilustracja 4) Należy on do znanych, chociaż jednocześnie rzadkich zabytków w spuściźnie ówczesnego polskiego malarstwa portretowego. Pod względem tradycji mogły go poprzedzać przede wszystkim dziecinne podobizny potomstwa króla Zygmunta III [52, il. 26, 29, 42, 258]. Reprodukowano go w albumie polskiego malarstwa manierystycznego oraz barokowego. W dodanym do tego wydawnictwa katalogu publikowanych obiektów A. Ryszkiewicz krótko omówił dotychczasowe propozycje atrybucyjne, podkreślając w tym wizerunku włoskie powiązania manierystyczne [45, 313, il. 3]. Po raz pierwszy szerzej przedstawiła warszawski wizerunek Zofia Niesiołowska-Rottertowa [48, 353-378]. Po niej zajmował się nim Jerzy Kowalczyk [35], [36, 344, przyp. 12]. Został on również pokazany na warszawskiej wystawie malarstwa portretowego w roku 1993 [32, nr 65]. Z. Niesiołowska-Rottertowa datowała go na podstawie wieku na rok 1604 lub 1605 [48, 371, 374], czyli w takim razie miałyby powstać jeszcze za życia kanclerza. Można się zgodzić z tą datą nie tylko z racji wieku, lecz również ze względu na pewne cechy ikonografii. Utrwalona w nim atmosfera „humanistyczna” (książki, lutnia) raczej odpowiada sytuacji rodzinnej sprzed połowy roku 1605. Zupełnie inaczej młody Zamoyski został przedstawiony już po śmierci ojca w następnym roku w zna-



Ilustracja 5. Peter Overradt. *Portret Tomasza Zamojskiego*. 1606. Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy imienia Wasyla Stefanyka

nej rycinie wydawcy kolońskiego Petera Overradta²⁰ – występuje w niej nie młodzieniec w humanistycznej scenerii, lecz młody ordynat zamojski (Ilustracja 5). Pozostaje otwartym pytaniem ewentualnego autora tej podobizny. Próba przypisania jej przez J. Kowalczyka Jeanowi Szensowi pozostaje nieudowodniona, ponieważ nie znamy żadnego

²⁰ Najdokładniej omówiła ją: Z. Niesiołowska-Rottertowa [48, 374-376]. Autorka pisała wprawdzie o licznych odbitkach, lecz sama podała tylko egzemplarze z dawnych zbiorów Zamojskich w Kozłowie (Warszawa, Biblioteka Stowarzyszenia Historyków Sztuki) oraz zbiorów króla Stanisława Augusta (Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego). Można do nich w chwili obecnej dołączyć również nieznaną dotychczas badaczom egzemplarz z dawnych zbiorów Biblioteki Wiktora Baworowskiego we Lwowie (Lwów, Instytut Badania Bibliotecznego Resursu Artystycznego Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. Wasyla Stefanyka).

autentycznego dzieła tego artysty, jak również nie posiadamy wiadomości o jego aktywności na gruncie Zamościa na czas powstania omawianego wizerunku. Wymieniony wyżej odnotowany w źródłach zamojskich portret, przypominajmy, powstał o dwa lata później. Poza tym, jak to stwierdził A. Ryszkiewicz (zob. wyżej) oraz Piotr Kopszak [32, 333], wykazuje on raczej na włoskie powiązania warsztatu anonimowego malarza. Ponieważ nie ma powodów by przypuszczać możliwość wykonania tego wizerunku we Włoszech, musiał powstać na miejscu. Niemniej jednak opracowane wiadomości źródłowe nie podają żadnej wzmianki o malarzach włoskich w otoczeniu kanclerza oprócz znanej historii z zamówieniem obrazów wielkiego ołtarza kolegiaty zamojskiej u Domenika Tintoretto. Dlatego pochodzenie unikalnego dziecięcego wizerunku spadkobiercy Zamościa nadal pozostaje tajemnicą. W tym sensie może warto by przypomnieć postać jak dotąd mało znanego włoskiego malarza Jakuba Tebaldiego, działającego w pierwszej połowie XVII w. w pobliskim Lublinie²¹. Przeprowadzone poszukiwania w zasobach archiwum miasta pozwoliły ustalić, iż pochodził z miasta „Bedensona” (Bedonija w Parmskim?) we Włoszech oraz przyjął prawo miejskie w Lublinie 24 listopada 1605 roku [2, sygn. 196, k. 419; sygn. 243, k. 2 v.]. Data ta wskazuje, że pojawił się artysta na miejscowym gruncie co najpóźniej w tym właśnie roku oraz musiał wtedy rozpocząć działalność zawodową. Niestety, opracowanie zasobów archiwum miejskiego nie dało żadnych konkretnych wiadomości na temat twórczości artysty włoskie-

²¹ Na podstawie dwóch zapisków z akt radzieckich lubelskich jego imię wprowadził do literatury [50, 80].

go, pozostającego w Lublinie do samej śmierci, wymienionego w aktach miejskich po raz ostatni w roku 1639 [2, sygn. 37, k. 146 v.]. Był by to jedyny prosty sposób wyjaśnić powstanie tego włoskiego w wymowie wizerunku w kręgu dworu zamojskiego.

Przy tak wyraźnej szczupłości autentycznego materiału zabytkowego w rozważaniach nad malarstwem portretowym w środowisku J. Zamoyskiego wyjątkowo ważnego znaczenia przybierają świadectwa źródłowe. Pomimo oczywistej skromności ich zasobu, dają one cały szereg cennych wzmianek na temat tego kierunku w poczynaniach artystycznych samego kanclerza, jak również twórczości niektórych artystów, przebywających na jego usługach. Pozwala to znacznie rozszerzyć obraz malarstwa portretowego w związku z osobą J. Zamoyskiego.

Niemniej jednak o tym kierunku malarstwa w otoczeniu pana na Zamościu najwidoczniej posiadamy już tylko wyrywkowe przekazy źródłowe, rozrzucone w czasie na przestrzeni dwu dziesięcioleci od początku lat osiemdziesiątych do roku 1600. Te dane archiwalne mamy zaczynając od najwcześniejszych wiadomości o poczynaniach artystycznych kanclerza. Wskazują one na ważne miejsce portretu w ówczesnej świadomości oraz przyzwyczajenie się do niego wśród elit polskich okresu batoriańskiego. Najwcześniejsza znana notatka źródłowa dotyczy przedstawienia zmarłej w roku 1580 drugiej żony kanclerza, Krystyny z Radziwiłłów, dla sporządzenia którego do Warszawy, gdzie odbywał się pogrzeb, specjalnie sprowadzano jednego z malarzy krakowskich, imienia i nazwiska którego źródło tej informacji niestety nie podaje [30, 45, 270].

Zachowane wiadomości na temat ówczesnych malarzy krakowskich również nie przechowały żadnych śladów kontaktów przedstawicieli miejscowego środowiska artystycznego na dworze J. Zamoyskiego. Choć są one wysoce prawdopodobne, niemniej jednak dotychczas nie zostały ujawnione.

W 1589 r. malarz kanclerza miał na zlecenie jego trzeciej żony Gryzeldy Batorówny pracować nad portretem jej ojca, przeznaczonym dla księcia siedmiogrodzkiego [43, 154]. Kolejnym świadectwem jest ślubny panegiryk Szymona Szymonowicza na wesele kanclerza z Barbarą Tarnowską w roku 1592. Wśród wykorzystanych w dekoracji z okazji wesela portretów wymieniono wizerunki księcia Konstantego Ostrońskiego, hetmana Jana Tarnowskiego, króla Stefana Batorego oraz papieża Sykstusa V²².

Pierwszym odnotowanym w źródłach portretem samego kanclerza jest, jego podobizna, o którą wraz z wizerunkiem hetmana Jana Tarnowskiego 20 marca 1593 r. prosił Jana Zamoyskiego podkanclerzy litewski książę Lew Sapieha [27, 128]. Ważną pozycją przedstawia się „obraz malowany osoby jego mości pana hetmana koronnego” – za niego Krysztof Dłuski zapłacił 30 złotych, z których to w roku 1594 pokwitował opata oliwskiego księdza Dawida Konarskiego [28, 177]. Nie posiadamy dokładniejszych wiadomości o tym wizerunku, lecz zwraca uwagę, iż otrzymana zań płaata odpowiada cenie portretu, znanej z cytowanej korespondencji kanclerza z roku 1600. Nie jest wykluczone, że tutaj również można widzieć utwór tego samego artysty, czyli może to być ewentualny wizerunek

²² Najnowsze dokładne jej omówienie podał M. Gębarowicz [33, 28-32].

ręki, jak to staraliśmy wyżej udowodnić w innym miejscu wobec portretu, przekazanego margrabiemu K. von Burgau, K. Bystrzyckiego (szczegółowa argumentacja w przygotowanym do druku studium o tym artyście w kręgu malarzy J. Zamoyskiego).

Następną pozycją jest wymieniony odnotowany wyplątą z kasy miejskiej za sprawioną ramę do portretu, który nie dalej, jak w roku 1595 pojawił się w ratuszu lwowskim [3, 243]. Jak już podano, w czerwcu 1608 r. malarz J. Szens pracował nad wizerunkiem zmarłego kanclerza „dla kaplicy” [40, 187]. Wskazuje to m. in., że w ciągu trzech lat, które minęły od czasu śmierci pana na Zamościu, jego podobizna w kaplicy zamkowej nie była obecna. Do tych wiadomości, dotyczących się wizerunków samego kanclerza, warto również dodać znane świadectwo z listu kanclerza do Krzysztofa Radziwiłła z dnia 13 sierpnia 1597 r., w którym zawiadamia adresata: „Obrazy jego mości pana z Tarnowa, kasztelana krakowskiego, i xięcia jego mości Konstantego pośle waszmości, obiecał mi je malarz za tydzień wygotować” [27, 128]. W komentarzu do tej wzmianki wydawca stwierdził, iż chodzi o portrety „obu Ostrogskich, ojca i syna”, czyli księcia Konstantego-Bazylego, wojewody kijowskiego, oraz jego starszego syna Janusza [27, 128, przyp. 51]. Nowszy badacz widział tu „kopie portretów hetmanów Tarnowskiego i Ostrogskiego”, a poza tym jeszcze również podobiznę samego J. Zamoyskiego: „i obiecywał też niebawem dodać swój” [39, 14]. Jednak takie interpretacje przytoczonej wzmianki nie są prawidłowe, ani możliwe. Nie podlega wątpliwości, iż „pan na Tarnowie, kasztelan krakowski” w owym czasie – to książę J. Ostrogski, niemniej jednak niema żadnego powodu widzieć w wymienionym po nim nie

tylko na drugim miejscu, lecz nawet bez tytułu jego ojca, księcia Bazylego-Konstantego, wojewodę kijowskiego lub nawet dziadka – księcia Konstantego Iwanowicza, hetmana wielkiego litewskiego. Ponieważ książę Janusz występuje na pierwszym miejscu, obraz „xięcia jego mości Konstantego” wypadało by raczej potraktować jako wizerunek jego brata, zmarłego w roku 1603 księcia Konstantego-młodsze²³. Taki wniosek nasuwa nie tylko przeczytanie podanego ustępu listu. Potwierdza go również znany późniejszy fakt z dziejów malarstwa portretowego w kręgu rodziny Zamoyskich, związany z działalnością na ich usługach malarza Jana Kasińskiego. W od dawna opublikowanym niedatowanym liście pisał artysta do T. Zamoyskiego: „Podmalaowałem dwa konterfekty, które zaczynam wyprawiać, dziadka jej mości i pana ojca. Księcia Konstantego jeszcze nie począł, ale wszystkie spodziewam się niedługo odprawić” [50, 217]. W tym całkiem jednoznacznym w swej wymowie świadectwie wymieniono wizerunki wojewody kijowskiego, księcia Bazylego-Konstantego jako „dziadka” oraz jego syna Aleksandra jako „ojca”, „książę Konstanty” natomiast w tym wypadku – to tylko młodszy syn Bazylego Konstantego [50, 218], [36, 174], [38, 377]. To świadectwo z listu zamoyskiego nadwornego malarza wskazuje, iż owy „książę Konstanty” z listu kanclerza z roku 1597 również nie

²³ Jego ikonografię na razie znamy tylko z późnych przekazów. Prawdopodobnie, najstarszym spośród nich był by niepublikowany dotąd wizerunek, przechowywany w Muzeum w Konotopie. Wzmiankę o nim zob. [17, 139, przyp. 38]. W zbiorach Ostrogskiego Państwowego Rezerwatu Historii oraz Architektury przechowuje się sporządzona, według umieszczonego u dołu napisu, na potrzebę powstałego w Ostrogu w roku 1869 Bractwa Cyryllo-Metodiańskiego replika jego podobizny. Jako wizerunek XVIII-wieczny reprodukowana: [17, 138].

może być interpretowany inaczej: w obu tych wypadkach wyraźnie chodziło o tą samą osobę. Ze świadectwa zamojskiego malarza okazuje się również, iż kopiował on wizerunki tych samych Ostrogskich (z dodaniem obrazu starego księcia – Bazylego Konstantego), nad podobiznami których w roku 1597 pracował jego poprzednik. Czyli trafiły te wizerunki obu młodych Ostrogskich do zbiorów kanclerza wcześniej, przed rokiem 1597. Zacytowany list wskazuje, iż jeszcze przed końcem XVI w. w środowisku ówczesnej arystokracji istniał obyczaj obdarowywać się wzajemnie własnymi podobiznami. Nie podlega wątpliwości, iż w wyniku tego obyczaju J. Zamoyski musiał posiadać większą galerię malarstwa portretowego, lecz nie została ona utrwalona w znanych w chwili obecnej przekazach źródłowych.

W wielu wypadkach udaje się również odnotować wizerunki kanclerza w niektórych znanych lub mniej znanych zbiorach. Wśród opublikowanych materiałów na pierwszym miejscu podług znaczenia oraz czasu pochodzenia musimy wymienić podane do wiadomości we fragmentach jeszcze w roku 1964, lecz dotychczas mało znane dwa inwentarze tarnowskich posiadłości księcia J. Ostrogskiego. Należy podkreślić przede wszystkim, iż nie są to wykazy obrazów w jego ważniejszych rezydencjach, lecz dane z inwentarzy skromniejszych „dworów” klucza tarnowskiego. W sporządzonym w roku 1609 opisie dworu kobierzyńskiego (Kobierzyn na północ od Tarnowa) w stołowej izbie wśród czternastu wyliczonych portretów po obrazach, określonych jako „król terażniejszy i królowa i terażniejsza królowa”* tuż po obrazie, zatytułowanym „ojciec księcia jego mości” (czyli książę Bazyli Konstanty, wo-

jewoda kijowski) występuje pod numerem 7 „hetman Zamoyski zupełny”, co niewątpliwie oznacza – w całej postaci [41, 112]. Nie był to bynajmniej jedyny dwór księcia Janusza, przyozdobiony wizerunkiem kanclerza. W datowanym o dziewięć lat później inwentarzu dworu świerżyńskiego wśród tylko czterech przechowywanych w nim portretów występuje również obraz „Jana Zamoyskiego, hetmana koronnego” [41, 112]. Zaznaczymy raz jeszcze, iż chodzi tu nie o wyposażenie głównych rezydencji książęcych, lecz tylko o „dwory”. Cóż wtedy miało by się znaleźć w rezydencjach w samym Tarnowie lub innych? Lecz w związku z najważniejszą dla nas w chwili obecnej kwestią mecenatu J. Zamoyskiego zacytowane świadectwa proveniencji „tarnowskiej” mogą być potraktowane przede wszystkim jako dowód tego, iż nie tylko J. Zamoyski posiadał portrety Ostrogskich, pozyskane, najprawdopodobniej, w drodze przyjętej w środowisku ówczesnej magnaterii wymienionej praktyki obopólnych darów²⁴. Najwidoczniej również Ostrogscy w ten sam sposób pozyskali jakąś jego podobiznę, nawet nie jedną, chociaż nie mamy dowodów twierdzić, iż takie dary mogły mieć miejsce niejednokrotnie.

²⁴ Wyjątkowo pokażny ślad tej praktyki przetrwał w datowanym na 7 grudnia 1616 r. liście księcia Aleksandra Zasławskiego do siostry Elżbiety, zamężnej za Maksymilianem Przerembkim, kasztelanem sieradzkim. Ze względu na unikalność tego świadectwa wśród znanych źródeł do dziejów ówczesnego polskiego malarstwa portretowego zasługuje na przytoczenie w całości: „Proszę daj mi się wm moja droga pani siostru odmalować i Pana pras wm, a ja toż wyobrażenie swoje pośle wm, prinamniej zejdzie się straszyc dzieci kiedy się będą napierały czego”: [1, sygn. 75/1, s. 95]. Por.: [9, 677], [10, 55], [14, 204]. Jest to najwidoczniej świadectwo o zupełnie wyjątkowym charakterze na temat miejsca malarstwa portretowego w życiu codziennym ówczesnych elit.

Występujący w cytowanym inwentarzu dworu kobierzyńskiego wizerunek całopostaciowy wyraźnie kojarzy się ze wzmiankowanymi wiadomościami na temat portretu, malowanego w roku 1600 dla księcia von Burgau, ponieważ, jak na to wskazuje cena oraz prawdopodobne naśladowanie graficzne z roku 1601, miał to być również obraz w całej postaci. Poza tym obecność wymienionych podobizn kanclerza w obu dworach tarnowskiej włości Ostrogskich może być podstawą dla wniosku, iż nie tylko na dworze Zamoyskiego kopowano portrety Ostrogskich. Również na zlecenie tych ostatnich niewątpliwie powstawały kolejne repliki wizerunku kanclerza: nie wypadało by sądzić, iż wszystkie jego obrazy w posiadaniu J. Ostrogskiego wywodzili się z darowizny. Potwierdzona źródłowo ich obecność w dwu dworach państwa tarnowskiego wskazuje na to, iż w książęcych galeriach malarstwa portretowego takich replik mogło być więcej, co z kolei poszerza możliwe przedstawienie na temat współczesnej ikonografii kanclerza oraz jej funkcjonowania.

Należy do nich dodać również kolekcję zamku żółkiewskiego, w której różnych, bo już tylko XVIII-wiecznych inwentarzach odnotowano „393 Portret Jana Zamoyskiego w ramach czarnych” wśród obrazów, wywiezionych w roku 1746 do Nieświeża [46, 187] oraz inny wśród pozostawionych wtedy w Żółkwi [46, 190]. Został taki wizerunek odnotowany również w inwentarzu pałacu Rzewuskich w Rozdole z roku 1789 [46, 258].

Dlatego nie podlega wątpliwości, iż zachowana ikonografia malarska J. Zamoyskiego jest tylko wyjątkowo skromną częścią jego licznych podobizn, które znajdowały się w zbiorach rodziny,

spokrewnionych z Zamoyskimi rodów, przekazywanych w darze panującym Europą, w zbiorach prywatnych, jak również instytucjach kościelnych i publicznych na terenie Polski. Wysoka ranga społeczna kanclerza i hetmana oraz szerokie koligacje rodzinne z przedstawicielami wielu magnackich rodów nasuwać wnioski o ważnym miejscu jego przedstawień w ówczesnej ikonografii staropolskiej.

Pod tym względem wypada stwierdzić, iż z tego wszystkiego do naszych czasów przetrwały tylko wyjątkowo nieliczne pozostałości.

Bibliography and Notes

1. *Archiwum Państwowe w Krakowie, Dział na Wawelu, Archiwum Sanguszków.*

2. *Archiwum Państwowe w Lublinie, Księgi miasta Lublina.*

3. Александрович В. С., *Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI в.*, [в:] *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. Письменность Искусство Археология*, Москва 1992.

4. Александрович Володимир, *Найданіший львівський портрет з авторською датою*, [у:] *Євшан-зілля. Вісник культури*, Число 7, Львів 1993.

5. Александрович Володимир, *Львівські малярі кінця XVI століття*, Львів 1998. (*Студії з історії українського мистецтва*, Том 2).

6. Александрович Володимир, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Том 227, Львів 1994.

7. Александрович Володимир, *Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст.*, [у:] *Львів: місто – суспільство – культура*, Том 3, *Збірник наукових праць / Ред. Мар'ян Мудрий (Вісник Львівського*

університету, Серія історична. Спеціальний випуск), Львів 1999.

8. Александрович Володимир, *Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI–XVII століття*, [у:] *Україна модерна*, № 4-5, Львів 2000.

9. Александрович Володимир, *Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво*, [у:] *Історія української культури*: У 5-ти томах, Том 2: *Українська культура XIII – першої половини XVII століття*, Київ 2001.

10. Александрович Володимир, *Українське портретне малярство XVI – XVIII століть. Наближення до історії*, [у:] *Український портрет XVI – XVIII століть* / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова, Київ 2005.

11. Александрович Володимир, *Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків*, [у:] *Львів: місто – суспільство – культура*, Том 6: *Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі* / Ред. О. Аркуша, М. Мудрий (*Вісник Львівського університету, Серія історична. Спеціальний випуск*), Львів 2007.

12. Александрович Володимир, *Мистецькі зв'язки Замосця зі Львовом на зламі XVI–XVII століть*, [w:] *Zamojsko-wołyńskie zeszyty muzealne*, Том 3, Zamość 2005.

13. Александрович Володимир, *Мистецькі клопоти князя Олександра Заславського*, [у:] *Український археографічний щорічник. Нова серія*, Випуск 15, Київ 2010.

14. Белецкий П. А., *Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв.*, Ленинград 1981.

15. Возницький Борис, *Одеський замок. Путівник*, Львів 1977.

16. Жовква, Львів 2003.

17. Жолтовський Павло, *Український живопис XVII – XVIII ст.*, Київ 1978.

18. Жолтовський Павло, *Художнє життя на Україні у XVI – XVIII ст.*, Київ 1983.

19. *Львівський портрет XVI – XVIII ст. Каталог виставки лютий-березень*

1965 р. / Автор вступної статті та упорядник В. Овсічук, Київ 1967.

20. *Одеський замок. Путівник* / Автор тексту Т. Сабодаш, Львів 2009.

21. Роман Олена, *Іконографія Яна Замойського у пам'ятках із збірки Львівського історичного музею*, [w:] *Zamojsko-wołyńskie zeszyty muzealne*, Том 3, Zamość 2005.

22. Сабодаш Тетяна, *Невідомий художник. Портрет Яна Замойського. Кінець XVI ст.*, [у:] *Український портрет XVI – XVIII століть* / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова, Київ 2005.

23. Сабодаш Тетяна, *Портрети Яна Замойського зі збірки Одеського замку*, [w:] *Zamojsko-wołyńskie zeszyty muzealne*, Том 3, Zamość 2005.

24. *Український портрет XVI – XVIII століть* / Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова, Київ 2005.

25. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Jan Zamojski (1545 – 1605) herbu Jelity, ok. 1600 – 1602*, [w:] *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576 – 1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1993.

26. Ałeksandrowycz W., *Statut cechu złotników, malarzy i konwisarzy przemyskich, potwierdzony 6 października 1625 roku*, [w:] *Rocznik Historyczno-Archiwalny*, Том 12, Przemysł 1997.

27. *Archiwum domu Radziwiłłów (Listy ks. M. K. Radziwiłła Sierotki – Jana Zamojskiego – Lwa Sapiehy). Scriptorum Rerum Polonicarum*, Том VIII (Wydawnictwa Komisji Historycznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Том 27), Kraków 1885.

28. Białkowski L., *Z archiwów Zamojskich*, [w:] *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929.

29. Błażewska Elżbieta, *Marcin Köber i portrety z jego kręgu*, [w:] *Rocznik Krakowski*, nr 47, 1976, s. 89-107.

30. Chrościcki Juliusz A., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

31. Dobrowolski Tadeusz, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948.
32. *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576 – 1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
33. Gębarowicz Mieczysław, *Portret XVI – XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1969.
34. Gębarowicz Mieczysław, *Początki malarstwa historycznego historycznego w Polsce (Studia z Historii Sztuki, Tom XXXIV)*, Wrocław: Ossolineum 1981.
35. Kowalczyk Jerzy, *Portret Tomasza Zamoyskiego z książkami i jego autor Jan Francuz* (referat, wygłoszony na posiedzeniu naukowym Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 16 maja 1973 r.).
36. Kowalczyk Jerzy, *Kasiński Jan, zwany Lulkowicz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Tom 12 (1966-1967).
37. Kowalczyk Jerzy, *Drugi po Rastawieckim. O Słowniku Artystów Polskich*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 3, 1974.
38. Kowalczyk Jerzy, *Kasiński Jan*, [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 3, Warszawa 1979, s. 377.
39. Kowalczyk Jerzy, *Zbiory artystyczne Jana Zamoyskiego. Z dziejów kolekcjonerstwa na Lubelszczyźnie*, [w:] *Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Lublinie i Muzeum-Pałac w Kozłowie 11-12 maja 1984 r.*, Lublin 1989.
40. Kowalczyk Jerzy, *Wychowanie hetmanicza Tomasza Zamoyskiego w świetle wydatków z lat 1603-1608*, [w:] *Idem, Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005.
41. Kraińska E., *Materiały archiwalne do dziejów małopolskiego malarstwa renesansowego 1500 – 1650*, [w:] *Folia Historiae Artium*, nr 2, 1965.
42. Lempicki Stanisław, *Medyceusz polski XVI wieku (Rzecz o mecenacie Jana Zamoyskiego)*, [w:] *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929.
43. Lewicka Maria, *Mecenat artystyczny Jana Zamoyskiego*, [w:] *Studia renesansowe*, Tom 2, Wrocław 1957.
44. Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936.
45. *Malarstwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971.
46. *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI – XVIII w.* / Zebrał i opracował Mieczysław Gębarowicz, Wrocław 1973.
47. *Muzeum w Zamościu 1926 – 1996*, Zamość 1996.
48. Niesiołowska-Rottertowa Zofia, *Portret Tomasza Zamoyskiego na tle ksiąg*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, nr 2, 1957.
49. Pawłowicz Edward, *Katalog Muzeum im. Lubomirskich*, Lwów 1889.
50. Rastawiecki Edward, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Tom 1, Warszawa 1850.
51. Riabinin Jan, *Murarze, rzeźbiarze i malarze lubelscy w pierwszej połowie XVII w.*, [w:] *Biuletyn Naukowy*, wydawany przez Zakład Architektury y Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, nr 1, 1932.
52. Ruszczyćówna Janina, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, nr 13, Cz. 1, 1969.
53. Tarnawski Aleksandr, *Działalność społeczno-gospodarcza Jana Zamoyskiego*, Lwów 1935.
54. Wieniewicz-Cybulska Izabela, *Ikonografia Jana Zamoyskiego*, [w:] *Zamojsko-wołyńskie zeszyty muzealne*, Tom 3, Zamość 2005.

Antoniyy Moysey

**FEATURES OF CARRYING OUT *THE MALANKA* RITUAL IN THE AREA OF
ETHNO-CULTURAL CONTACTS AND INTERETHNIC BORDERLANDS OF
UKRAINIANS AND EASTERN ROMANES**

Bukovinian State Medical University, Ukraine

Антоній Мойсей

**ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ОБРЯДУ *МАЛАНКИ* У ЗОНІ
ЕТНОКУЛЬТУРНИХ КОНТАКТІВ І МІЖЕТНІЧНОГО ПОГРАНИЧЧЯ
УКРАЇНЦІВ ТА СХІДНИХ РОМАНЦІВ**

Abstract: The article is devoted to the investigation of first references and localization of the Malanka ritual, area of expansion of its name, features of carrying out and text accompaniment of ritual in the area of ethno cultural contacts and inter ethnic borderlands of Ukrainians, Romanians and Moldavians. It's accomplished on the base of ethnographical materials field which were collected in 1997–2010 under the guidance of the author on the territory of Bucovinian ethnographic area (Chernivtsi region, Ukraine and Suceava disdriect, Romania).

The ritual has archaic roots. Historical isolation of the region, long time separation of Ukrainian, Romanians and Moldavians from the rest of their nations facilitated the conservation of ancient rite. It is a complex of the same type and equal in functions drama rituals in Bucovinian ethnographic area, and is one of the most expanded rites of local people. Scientific interest cause the preservation of Malanka ritual by Ukrainian minority of Suceava district of Romanian where rite was found out in 7 out of 8 villages cause.

Keywords: Malanka, ritual, ritual mask, ethno cultural contacts, ethnic borderland, Ukrainians, Romanians, Moldavians, Ukraine, Chernivtsi region, the Republic of Moldova, Romania, Suceava district

Архаїчне театральне мистецтво розвивалося від матеріальних мітів, фантастичного сприйняття природи до реалізації зображення людини та відображення соціального життя, від магії до мистецтва. Всі згадані прояви представляють інтерес тою мірою, якою елементи архаїчного театального мистецтва – імітативні дієства та маски – виникають, розвиваються

і стають джерелами народного театального мистецтва або перевтілюються на символи та церемоніяльні умовності.

Найпростіший вид маскування – вимазування обличчя сажею. Чорне лице, мабуть, найелементарніша маска прашурів. Татуювання одноколірне і різнобарвне – вже складніший ступінь маскування. Первісна людина

татувала тіло повністю або частково для магічного перевдягання, для визначення приналежності до певного роду, для краси. Чоловіки використовували його для практикування лікувальної та войовничої магії.

У Середньовіччі мистецтво рядження процвітало. Згадаємо з цього приводу процесії ряджених у маски, що зображали незвичайних тварин з усієї планети, представників різних племен і народів тогочасного світу у дні всенародних святкувань на іподромі у Константинополі; карнавали у Нюрнберзі, Кельні, Мюнхені та інших містах Європи.

Обряд *Маланки* має архаїчне коріння й є одним з поширених ритуалів українців та східних романців, особливо в етноконтактних зонах між цими народами. У буковинській етнографічній зоні *Маланка* є комплексом однотипних рівнофункціональних драматичних ритуалів, сформованих у міжетнічному українсько-румунсько-молдавському порубіжжі, ареал поширення якого – північ Республіки Молдови, Івано-Франківська, Тернопільська, Хмельницька, Вінницька, Одеська, Кіровоградська, Черкаська, Полтавська, Дніпропетровська, Харківська, Київська області) та Буковина.

Первісна локалізація обряду зосереджувалась, за гіпотезою проф. Г. Бостана, у Подністров'ї (район Могилева-Подільського) та півночі Бессарабії (Атаках, Окниці). На підтвердження своїх слів, дослідник наводить текстовий супровід обряду в українців («Наша Маланка в Дністрі була», «Маланка-подністрянка», «...В Дністрі воду брала»), а також у молдаван («Маланочка з Хирлеу / Гуляла в Могилеві») [12, 42]. Тієї ж думки дотримується дослідник обряду *Малан-*

ки у всьому українському етнічному просторі проф. О. Курочкін, який зафіксував у Придністров'ї і прилеглих районах найбільш цілісні варіанти згаданого обряду, структурна розвиненість яких виявляється через багатство карнавальної атрибутики, склад виконавців, супровідний фольклор. У цьому ареалі обряд зберігає найдовше свої архаїчні риси [13, 107-108].

Зібраний в експедиціях польовий матеріал підтверджує висновки Г. Бостана та О. Курочкіна. У цілій низці буковинських сіл у маланчиних колядках звучить мелодія *Маланки-подністрянки*: «Наша Маланка-подністрянка / Дністром плила, ноги мила, / Тоненький фартух намочила. / Повій, вітре, буйнесенький, / Висуши фартух тонесенький...» [6, 83-87, 122-130], [7, 4-6, 42-45], [8, 55-57, 60-65], [9, 111-114, 127-133, 219-223, 225-237]. Мотив «Маланочка з Хирлеу / Гуляла в Могилеві» в східнороманського населення виявлений на Буковині у Малинівці Новоселицького району.

Отже, можна підтвердити, що цей мотив трапляється лише в східнороманського населення Новоселицького, Герцаївського та Глибоцького районів Чернівецької області України та в північних районах Республіки Молдови, натомість він не характерний для Сторожинецького району та Сучавського повіту Румунії. Більше того, навіть для східнороманського населення Новоселицького, Герцаївського та Глибоцького районів цей мотив не є основним у текстах *Маланки*.

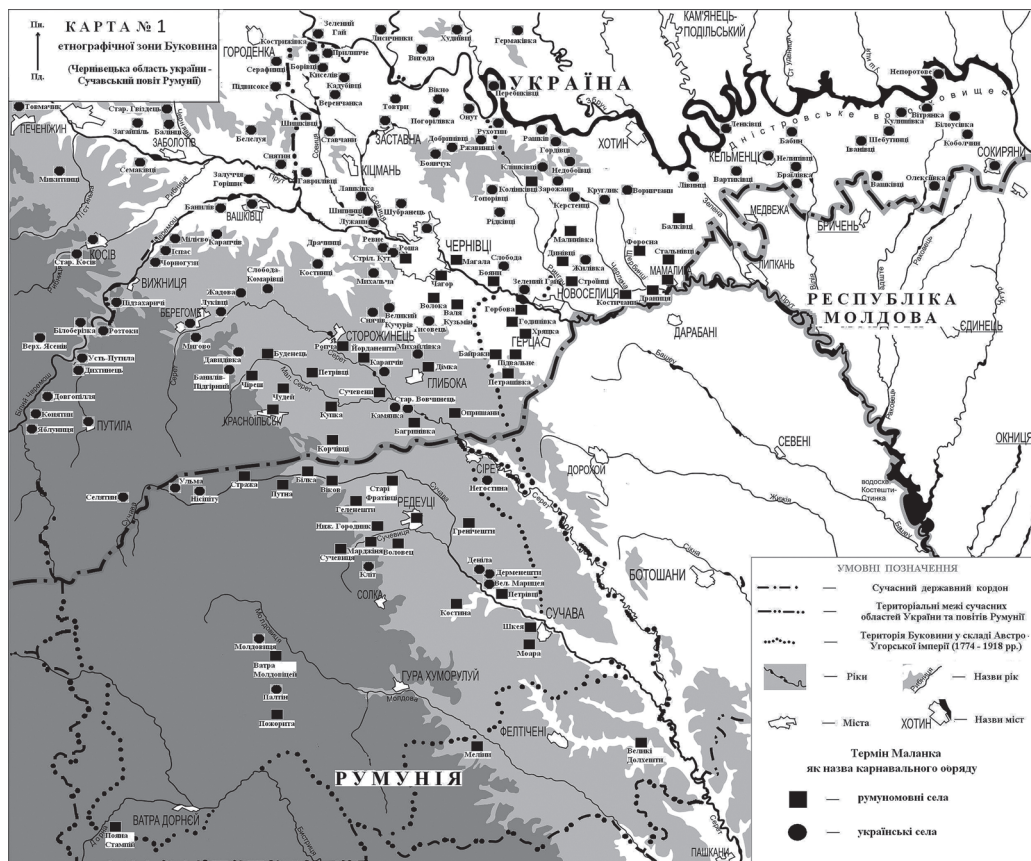
Південним рубезем території поширення *Маланки* є північ історичної Молдови: Сучавський та частково Ботошанський повіти Румунії [17, 307]. Термін *Маланка* часто подибується у

змішаних українсько-румунських або у румунських селах, розташованих по сусідству з українськими [19, 66, 86, 105]. *Карта № 1* засвідчує, що на території Сучавського повіту у напрямку північ-південь спостерігається поступове зникання терміну. Нижнім кордоном ареалу розповсюдження терміну *Маланка* є лінія Сучава – Гура Гуморулуй – Кимпулунг Молдавський.

Перші згадки про побутування *Маланки* у східнороманського населення Буковини знаходимо у румунських дослідників І. Сбієри та Є. Нікулице-Воронки. Так, ідентифікуючи *Маланку* з *туркою*, І. Сбієра відзначав, що під час проведення обряду колядники перевдягалися на євреїв, арабів, а найчастіше – турків та росіян, один з них – на дівчину. Підійшовши

до вікна, починали співати: «Sloboziți Malanca-n casă, / C-afară plouă de varsă, / Ea casa va mătura / Și blidele v-a spăla». («Впустіть Маланку до хати, / Бо надворі дощ іде, / Вона хату підмете / І посуд поміє» – переклад з румунської тут і далі мій) [22, 4].

Наприкінці XIX ст., Є. Нікулице-Воронка записала текст *Маланки* у с. Магала Новоселицького району та с. Михальча Сторожинецького району. Основними дійовими особами гурту були: *баба* та *дід*, *Маноле*, *турок*, *туркиня*, *генерали*, *митник*, *канонір*, *гуцул*, *жид* тощо. Вбрання дійових осіб в обох селах було подібним: *дід* – горбань, замість бороди носив повісмо на полотняній, вимащеній сажею масці; *баба* прибрана гарно, як наречена, без маски [18, Том 1, 92-93]. Дослід-



ниця зафіксувала, що у Магалі текст *Маланки* виконували під вікном українською мовою і, лише починаючи з кінця XIX ст., книжниками були введені румунські вірші.

У тексті, поданий Є. Нікуліце-Воронкою, немає подністровського мотиву. В Магалі співали: «*Mâine anul se-noiește / Și Malanca se pornește / Malanca noastră frumoasă / Dații drumul s-între-n casă...*» («Завтра рік оновлюється, / Та Маланка піде. / Маланка наша гарна, / Впустіть її до хати...») [18, Том 1, 92-94].

Отже, бачимо, що, крім мотиву «Маланочка з Хирлеу / Гуляла в Могилеві», у східнороманського населення Буковини ще з другої половини XIX ст. поширеним є мотив «Впустіть Маланку до хати, / Бо на дворі лле дощ» та дійства, які зображають Маланку як працелюбну і вродливу дівчину («Вона піч натопить / І хату підмете, / І посуд поміє».).

Зібрані нами джерельні матеріали доводять, що мотив «Впустіть Маланку до хати, / Бо на дворі лле дощ» є найпоширенішим мотивом тексту *Маланки* у східнороманського населення Буковини (Новоселицький, Глибоцький, Сторожинецький, Хотинський райони Чернівецької області [1], [2], [3] [4], [11, 70]. У текстах *Маланки*, популярних на Буковині, спостерігається вплив румунських щедрівок. Наприклад, у деяких румуномовних селах Буковини залишилася лише вступна частина тексту *Маланки*, занотованої Є. Нікуліце-Воронкою у Михальчі, основний же замінений колядками. Подеколи зафіксовано, що вступна частина тексту *Маланки* об'єдналася з румунським *Плугушорул*. Як-от записаний у тій же Магалі: «*Mâine anul se-noiește / Și Malanca se*

pornește. / Se pornește-a colinda, / Pe la case a ura. / Iarna-i grea, omătu-i mare, / Semne bune anul are, / Semne bune de belșug, / De sub brazda de la plug. / Gospodari cinstiți de casă, / Slobozîți Malanca noastră, / C-afară plouă de varsă, / Udă straie de mătasă, / Rari voinici care le coasă ...» («Завтра рік оновлюється / І Маланка піде / Починає колядувати, / По хатах щедрувати. / Зима тяжка, сніг великий, / Добрі прикмети має рік, / Добрі ознаки достатку, / З-під борозни, з-під плуга. / Шановні господарі хати, / Пустіть нашу Маланку, / Бо на дворі лле дощ, / Поливає вбрання шовкове, / Мало хто таке пошіє ...»).

Цей мотив є одним з найпоширеніших в українців Буковини [5, 59-63], [6, 1-8, 79-81, 83-87, 120-130], [7, 47-52], [17, 55-57, 63-65], [8, 79-82, 127-133, 225-237].

Східнороманське населення Буковини запозичило від сусідів-українців ще один мотив тексту *Маланки* – «А наша Маланка, та й господиня, / Як помастить, так і поміє...». В українців цей мотив розкриває працелюбність дівчини – Маланки: «Шовки й пряла, кідри ткала»; з іншого боку, висміювалася її ледачість і незграбність: «Стоять миски під лавою, / Та й заросли муравою. / Стоять горшки під другою, / Та й си вкрили осугою...» [5, 59-61], [6, 120-124], [7, 60-61], [8, 164-167, 227-228]. У східнороманській традиції також висміюється лінивість та незграбність дівчини, деталізуються роботи, які вона має виконати.

Отже загалом спостерігається тенденція запозичення східнороманським населенням від сусідів-українців декількох найпоширеніших мотивів тексту *Маланки*. Разом із тим, варто зазначити, що румуни й молдавани Буковини перебирали ці мотиви ви-

бірково. Декілька центральних мотивів з української *Маланки*, ними не запозичені. Йдеться, зокрема, про такі: 1) «Ой Чильчику, Васильчику! / Посію тебе у городчику, / Буду й тебе шанувати, / Три рази в день поливати. / А в неділечку промикати, / За русу косу затикати»; 2) «Наша Маланка качура пасла. / Пасла-пасла і загубила, / Шукаючи, заблудила»; 3) «Гей за горами, за долинами / П'є Маланочка та й з козаками, / Прийшов до неї рідненький тато: / «Гей, Маланочко, ходи до хати!» / «Гой я не піду, бо я си бою, / Згубила ключик я від покою».

Потрібно зазначити також, що як у румуномовних, так і в українських селах Буковини в одному населеному пункті можна подібати одночасно декілька з вищезгаданих мотивів в одному тексті *Маланки*.

Варто навести у даному разі твердження Г. Бостана, про те, що відбулося не лише поступове злиття тексту *Маланки* з молдавськими колядками, весільними та ліричними піснями, але й її адаптація до ритмічно-мелодійної структури деяких зразків національного музичного фольклору. Дослідник наголошував на тому, що навіть первісні переклади були зроблені з урахуванням визначених, знайомих ритмічних моделей. Так, якщо для української колядки характерна ритмічна модель $9=4+5$, то для молдавських версій – $8=4+4$. Така ритмічно-мелодійна структура і тоніка характерні для молдавських дошлюбних та весільних пісень [12, 45-46].

Здійснений нами аналіз маланчиних обходів дає змогу констатувати, що у румуномовних селах Буковини цей драматичний обряд міг проводитись і без традиційних слів чи пісень.

Навіть більше, було зафіксовано, що у більшості сіл він відбувається без узвичаєного тексту *Маланки*, натомість виконуються слова інших новорічних ритуалів, як-от *кози, ведмедя* тощо. Присутня лише назва гурту ряджених – *Маланка* (південна частина Буковини).

Стосовно терміну *Маланка* варто зауважити, що румуни й молдавани Буковини запозичили від українців лише саму дефініцію на визначення драматичного дійства загалом. Так, у більшості румуномовних сіл, згідно із джерельними матеріалами, під цією назвою проводили суто румунські вистави, такі як *ведмідь, коза, гайдуцькі вистави* тощо. Вони не запозичили головних персонажів українського обряду – *Василя й Маланку*.

Найкращу ілюстрацію складу румунської *Маланки* знаходимо в її описі з Красноільська Сторожинецького району (1970–1971 рр.), зробленому молдавським дослідником Г. Спатару. За ним, в обряді брало участь близько 30–50 персонажів, до яких приєднувалось майже все село. Заслугою дослідника є те, що подано назви, одяг та реквізит найголовніших дійових осіб драматичного обряду: *лікар (doctorul), коза (capra), баба (baba), дід (moşneagul), коваль (fierarul), дружина (nevastă), гайдук (haiducul), Ліца (Lița), два кубинця (cubaneji), Новий Пік (Anul Nou), Старий Пік (Anul Vechi), Мур (Pacea), перукар (frizerul), св. Петро (sf. Petru), св. Параскева (sf. Paraschivă), священик (pora), чорт (dracul), турок (turcul), боярин (boierul)* [15, 91-93]. Ясна річ, дослідник не охопив усіх персонажів Красноільської *Маланки*. Однак, у цьому випадку, характеристика 19 персонажів обряду має для нас значення насамперед тому, що є

однією з перших та скрупульозних досліджень складу найбільш відомих на Буковині обрядових гуртів. Матеріал привертає увагу для відстеження еволюції цього дійства, вивчення процесів його трансформації. У цьому контексті варто зауважити, що нині у краснопільському карнавалі бере участь понад 350 ряджених та трип'ять тисяч глядачів.

У низці румуномовних сіл Буковини зафіксовано, що терміном *Маланка* називають народну виставу, яка фактично є імітацією традиційного весілля, а головними персонажами – *наречені, весільні батьки* та інші її учасники. Часом у румунів *Маланкою* називають і новорічний обхід з *плугом*, який супроводжується виконанням відповідної пісні [20, 194-196].

Більш детально вплив української *Маланки* на румунські народні вистави можна прослідкувати на прикладі, зафіксованому у с. Нижній Віков південної частини Буковини. Тут існували окремі гурти: *коза, ведмідь* та *Маланка*. У *Маланці* головними були: *наречений, наречена, священик, вінчальні батьки, циган, подеколи гайдук* та *мисливець*. Основний мотив дійства – весілля: *циган* співав і грав на скрипці, *наречені* танцювали, потім вінчалися. За наявності у гурті *гайдука* та *мисливця* розігрувалася така сценка: *мисливець* затримував *гайдука* і всі починали танцювати хору [21, Том 4, 298, 301, 304]. Отже, під назвою *Маланка* відбувалося дійство, відоме у румунів під назвою *Весілля*, в яке були вплетені елементи гайдуцьких драматичних вистав (наприклад, *Банда Жояна*).

Як свідчать джерельні матеріали, персонаж *Маланка* у тій ролі, яку він

відігравав в українців¹, не характерний для румунів і молдаван Буковини. У населених пунктах, де він штучно запроваджений у народну традицію, *Маланка* була або *молодою* у виставі, що імітувала весільний обряд, або доповненням до інших персонажів драматичних гуртів: *кози, ведмеда* тощо. На підтвердження можна навести спостереження бухарестського дослідника Івана Ребошапки, який констатував, що румунська обрядова гра з нагоди Нового року зазнала впливу української драматичної гри *Маланки* як *Весілля*, на що чітко вказують хустки, рушники та ін., а не виникла під впливом української колядки [14, 26-27]. У цьому контексті не варто забувати про існування у східнороманського населення своїх давніх народних вистав – таких як *весілля, діди* та ін., які за змістом нагадують українську *Маланку*.

Відзначимо запозичення до складу української *Маланки* румунських персонажів. Так, в Олексіївці Сокирянського району у 1980 р. під час проведення обряду, поряд із головною дійовою особою – *Маланкою*, брав участь

¹ В українців персонаж *Маланка* – це перевдягнений хлопець, обмотаний хусткою, у спідниці, гарно розписаній масці з білої тканини (Зелений Гай Новоселицького району); у Малому Кучурові, що на Заставнівщині, – це персонаж у червоних чоботах, вишитій сорочці, горботці, кептаріку, в руках – куделя, щоки і губи натерті червоним буряком. У Шишківцях Кіцманського району він має довгу, широку спідницю (на зразок циганської), пов'язаний хусткою, з довгою косяю, на поясі – велика кількість дзвоників. У Гордівцях (Хотинщина) персонаж виряджений у латану спідницю, стару куфайку, з підведеними сажею очима, вибіленим крейдою обличчям, у руках куделя, поводитьсь запанібрата, любить усіх цілувати. У Браїлівці Кельменецького району обов'язковим атрибутом *Маланки* був фартух, вона мала розфарбоване обличчя: червоні щоки та губи, чорні брови.

ще один персонаж – *Меленкуца*, який уособлював румунського гостя. Зазвичай, під час дійства він мав розмовляти румунською. Зауважимо, що господарі віддавали даному персонажу перевагу серед інших, обдаровували щедріше грішми, що мало свідчити про їхню гостинність та привітність [5, 116-119]. Подібне явище зафіксоване у Вашківцях, що на Сокирянщині. де *Маланку* міг супроводжувати *румунський офіцер* [5, 150-155]. Ці факти є чудовим прикладом взаємовпливу румунських та українських традицій.

Отже, як у румунів і молдаван, так і в українців Буковини обряд *Маланки* є конгломератом зоо-, антропоморфних персонажів зимових драматичних обрядів. Варто також зазначити, що у половині з досліджених нами українських сіл Буковини в обряді не було головного персонажа – *Маланки*.

Аналізуючи румунські та українські версії проведення обряду, потрібно зауважити й деякі відмінності. Так, у румунських маланкових ритуалах відсутні такі персонажі, як *Василь* і *козаки*, натомість вони головні та найбільш популярні персонажі української *Маланки*. В українській *Маланці* немає традиційних румунських дійових осіб: *гайдуків*, *капітана*, *королів* і *королев*, *турка* і *туркині*, *бунгерів*, *мисливця*, *купця* та ін. А скажімо, більш характерний для румунських версій *Маланки* такий персонаж, як *коник*. Спільними є *дід* і *баба*, *наречені*, *циган* і *циганка*, *єврей* і *єврейка*, *коза*, *пані* та ін.

У румунів і молдаван для *Маланки* є характерною єдина змістовна композиція проведення окремих епізодів обряду. У них існує чіткий порядок виконання тих чи інших драматичних вистав-сцен. По черзі виконуються

фрагменти вистави з *ведмедем*, *кони-ком*, *козою* тощо, сигнал про початок та кінець яких дає керівник гурту. Кожен окремий епізод має свої ритуальні слова. Натомість в українців характерне намагання створити свято, на якому панує церемоніальний безлад. Окремі епізоди української *Маланки* відбуваються одночасно та синхронно, розпорошуючи увагу господарів. Якщо в румунів і молдаван головною метою драматичного обряду є побажання господарям добробуту, щастя, врожайности; то, здається, що в українських варіантах перевага надається гумористичним мотивам. Сам персонаж *Маланка* своїм виглядом та діями має показати нехлюйство молодій дівчини, яка робить все недоладно: розкидає подушки, розпліскує воду, мастить глиною лави тощо.

У румуномовних селах вік учасників *Маланки* коливався від 16 до 23 років. Кількість персонажів різнилася залежно від населеного пункту: 6-10 осіб, 12, 15-30 тощо (могло існувати від 1 до 15 гуртів) [1, 35-38, 240-242], [3, 172-179]. У 2009 році у Красноільську нами зафіксовано 6 гуртів із загальною кількістю понад 350 ряджених. Зазвичай навідувались до хат, де були відданиці, до родичів і колег учасників гурту, але заходили і до тих, які запрошували ряджених.

В українців Буковини вік учасників *Маланки*, їх кількість були переважно однакові, як і в східнороманського населення [7, 126-130]. На відміну від румунів і молдаван, у низці українських сіл Буковини зафіксована легенда про *Маланку* та царя *Ірода*. За легендою, *Маланка* – дівчина, яка розвеселяла людей під час жадливого вбивства за наказом царя *Ірода* малолітніх хлопчиків [6-10].

Ритуальні костюми та маски в українських і румуномовних селах Буковини люди купують, але трапляються ще й численні випадки їхнього виготовлення власноруч або на замовлення у народного майстра, а також їх передавання від покоління до покоління. Матеріалом виготовлення костюмів та масок є овеча, заяча або теляча шкури, вовна, кожух, пластилін, гусяче пір'я, ганчір'я, солома, квіти, намистини, дзеркальця, дзвіночки, папір, фарби тощо.

Однією з відмінностей у проведенні українських та румунських варіантів *Маланки* є звичай освячування вогнем та водою учасників і ритуальні костюми ряджених після проведення драматичних дійств. Зафіксовано, що для румуномовних сіл такий звичай не характерний, а в українських – загальнопоширений (Новоселицький, Заставнівський, Вижницький райони) [6, арк. 50-54, 58-62], [8, арк. 59-61], [9, арк. 135-137]. Так, після обходів, маланкарі вранці йшли на роздоріжжя палити *діда*, або *дідуха*. Так називали снопи соломи, що стояли на покуті від святвечора до Нового року. У с. Онут та Боянчук Заставнівського району маланкарі підпалювали на світанку солом'яного *ведмедя* і танцювали довкола ватри.

Наприкінці ритуальних обходів влаштовували колективну трапезу для учасників драматичного обряду. Після її завершення розплачувалися з музикантами, ділили між учасниками гурту зібрані гроші або обговорювали умови влаштування танців. На зібрані гроші день або тиждень потому у центрі села або в Будинку культури організовували танці.

Науковий інтерес викликає стан збереження *Маланки* українською

меншиною Сучавського повіту Румунії. *Маланка* виявлена нами у 7-ми з 8-ми досліджених сіл. Варто зауважити, що це дійство не збереглося у чистому вигляді. Українці Сучавського повіту *Маланкою* називають поєднання в єдине ціле різних українських та румунських персонажів та елементів народних вистав. Водночас, було констатовано стан цілковитої деградації ритуалу у деяких досліджених пунктах. Це стосується, наприклад, села Кліт, у якому остання згадка про ряджених (*Маланку*) належить до 60–70-х рр. ХХ ст. [10, 31-32]. На сучасному етапі, за свідченням респондентів, тут ритуал вже не проводиться, натомість, вистава з цією назвою розігрується у сусідніх румунських селах. У 1970-ті роки зникла *Маланка* й у селах Негостина та Нісіпіту, нині її можна побачити лише на сцені. Разом із тим, існують села, де вона добре збереглася (Молдовиця, Дерменешти) [10]. Тут молодь створює по кілька гуртів *Маланки*, деякі з них організовує сільська рада.

В українців Сучавського повіту спостерігаються випадки виконання тексту *Маланки* румунською мовою. Зокрема, вони зареєстровані нами на сучасному етапі у Молдовиці. Це явище спостерігається на тлі поширеного в українських селах румунсько-українського білінгвізму. Синтезатором міжетнічного спілкування виступає румунська мова. Отже, будучи відірваними від основного українського масиву, у ході свого етнічного розвитку, що тривав у тісній взаємодії з румунською культурою, українське населення Сучавського повіту сформувало відмінні від корінного масиву українців риси традиційно-побутової культури. У більшості випадків їй

притаманна спільність звичаєвої обрядовості із сусідами-румунами.

Отже, побутування обряду Маланка в буковинській етнографічній зоні є лишень часткою величезного ареалу її поширення, яке становить маргінальний простір у смузі етнокультурних контактів і міжетнічного пограниччя українців та східних романців. Наші зональні дослідження підтверджують висновки проф. Олександра Курочкина про те, що консервації давньої обрядовості сприяла історична ізольованість регіону, тривала відірваність українців, румунів і молдаван від земель основного масиву свого народу.

У дослідженому регіоні Маланка збрала справжній конгломерат персонажів, характерних як для українського, так і для румуномовного населення. Українські варіанти щось втратили зі свого репертуару (наприклад, головних персонажів – Маланку та Василя), румунські (молдавські) увібрали вибірково елементи українського обряду. Деякі персонажі мандрували з одного варіанта до іншого. У східних романців під формальною назвою Маланка знайшли прихисток суто румунські обряди коник, весілля та ін. Одночасно сформувалось багато спільного у символіці, віковому складі та етапах проведення ритуалу.

Bibliography and Notes

1. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 1: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів румуномовних сіл Новоселицького району Чернівецької області України (1997-2010 рр.), 380 арк.

2. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 2: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів румуномовних сіл Герцаївського району Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 104 арк.

3. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 3: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів румуномовних сіл Глибоцького району Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 235 арк.

4. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 4: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів румуномовних сіл Сторожинецького та Хотинського (Колінківці) районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 122 арк.

5. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 6: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Кельменецького та Сокирянського районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 155 арк.

6. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 7: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Новоселицького та

Хотинського районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 173 арк.

7. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 8: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Глибоцького та Сторожинецького районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 177 арк.

8. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 9: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Вижницького та Пutilьського районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 152 арк.

9. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 10: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Кіцманського та Заставнівського районів Чернівецької області України (2004-2010 рр.), 243 арк.

10. Науковий архів етнографічного музею факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, Фонд А. Мойсея, Спр. № 13: Матеріали польових етнографічних експедицій з календарної обрядовості, зібрані від жителів українських сіл Сучавського повіту Румунії (2004-2008 рр.), 99 арк.

11. Центральний науковий архів Академії наук Республіки Молдова. – Фонд № 19. Матеріали наукових експедицій, проведених у період 1946-1985 рр. на території Молдавської та України, Спр. № 238: Молдавський фольклор зібраний у селах: Колінківці, Ракитна, Динівці, Шишківці Чернівецької області України

(1971 р.) / Зібрані: І. Чобану, Н. Беєшу, 122 арк.

12. Бостан Г., *Типологическое соотношение и взаимосвязи молдавского, русского и украинского фольклора*, Кишинев: Штиинца 1985.

13. Курочкін Олександр, *Українські новорічні обряди: „Коза” і „Маланка” (з історії народних масок)*, Опішне: Видавництво Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному 1995, 377 с.

14. Ребошарка Іван, *Ой у саду – винограду. Збірка світських величальних пісень*, Бухарест: Критеріон 1971, 287 с.;

15. Спатару Г., *Драма популярэ молдовеняскэ (Антоложие)*, Кишинэу: Штиинца 1976.

16. *Creația populară: Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*, Chișinău 1991.

17. Fochi A., *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București: Minerva 1976, 392 p.

18. Niculiță-Voronca Elena, *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, Iași: Polirom 1998, Vol. I, 496 p.; București: Saeculum I. O. 1998, Vol. II, 495 p.

19. *Noul Atlas lingvistic al României. Moldova și Bucovina. Date despre localități și informatori* / Alcăt. de V. Arvinte, S. Dumitrăcel, I. Florea, I. Nuță, București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române 1987, 420 p.

20. Pamfile Tudor, *Sărbătorile la români: Crăciunul. Studiu etnografic*, București: Librăriile Socec & Comp., C. Sfetea 1914, 249 p.;

21. *Sărbători și obiceiuri. Răspunsurile la chestionarele Atlasului Etnografic Român*, Oltenia-București: Editura enciclopedică 2001, T. I, 399 p.; 2002, T. II, 320 p.; 2003, T. III, 449 p.; 2004, T. IV, 440 p.

22. Sbiera Ion G., *Colinde, cântece de stea și urări la nunți. Din popor luate și poporului date*, Cernăuți: Editura Societății pentru cultura și literatura română în Bucovina 1888, 117 p.

Natalia Kosaniak

**MUSICAL PERFORMANCES OF “FATHER OF POLISH GALICIAN SCENE”
JAN NEPOMUK KAMINSKY THROUGH THE PRISM
OF LVIV PERIODICAL PRESS**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

Abstract: In the article the general critical review of materials is given concerning Lviv musical theater in guidance of J. N. Kaminski which were published in Lviv Polish press. The work of Lviv Theatre was largely covered by the press of XIX century not only from the artistic aspect, but also in view of the closest connection of theatre and political life of the city. J.N. Kaminsky, in spite of incredible difficulties, related to Germanization of cultural life in Lviv during the Austro-Hungarian Empire, created all the conditions for the functioning of Polish national scene in this city. The main critics' attention of Lviv Polish press was concentrated on general subjects and organizational issues. The efforts to describe the repertoire, actor's and director's art, performance accompaniment were found rarer. In spite of the lack of professional singers the opera was very popular among Lviv audience. Actuality of the research is underlined in musical criticism, music perception and musically theatrical performances.

Keywords: musical theater, press reviews, opera and theater review, opera criticism

The Lviv Theatre, which turned to the musical one from the moment of its opening in 1776, during its more than 230-year history is the center of the cultural and artistic life of Western Ukraine. The unique phenomenon of this long period of theatre's existence is the fact, that Austrian, Polish and Ukrainian national collectives, which we associate with hundred events, premiers, names, relationship of workers, contacts, struggle for the right to defend its national art, cooperated here [2, 6, 11-15].

The purpose of the article is to review publications about musical performances of the theatre under the directorate of Jan Nepomuk Kaminsky, which were published in Lviv polish

press, with concentration on historical and critical problematic. After all, it is periodicals yet (except separate manuscripts and book materials) which are «the chronicler» of specific art events, commentator and propagandist of different judgments, contribute to identify main tendencies and regularities of the development of this genre of art. The work of Lviv Theatre was largely covered by the press of XIX century not only from the artistic aspect, but also in view of the closest connection of theatre and political life of the city.

However, the musical, theatre and opera critic and publicism in Galicia have not become yet the object of special research; furthermore the history of musical critic is one of the least stud-

ied topics in modern musicology. Polish researcher Magdalena Dziadek emphasizes the fixed marginal position of the history of musical critic in modern musicology. The author accents on its interpretation not as omnipotent branch of musicology with its own problematic, but as auxiliary source-discipline of the history of music, called to complete or confirm certain scientific opinions or generalizations [8, 3].

Stanislav Peplowski, the chronographer of Polish theatre dates the beginning of functioning of the stationary Polish scene with 1809 year [13, 61]. J. N. Kaminsky returned to Lviv in May of this very year, intending to show the number of his performances [3, 4]. From 1809 until 1824 he had been not only an actor, director and playwright, but first of all an entrepreneur, in other words theatre enterpriser, who had been involved in all theater problems, starting with the selection of repertoire, engagement of actors, designing scenery and ending with funding [3, 129]. J.N. Kaminsky, in spite of incredible difficulties, related to Germanization of cultural life in Lviv during the Austro-Hungarian Empire, created all the conditions for the functioning of Polish national scene in this city. S. Peplovsky confirms this: "The merits of Kaminsky concerning our Lviv Theatre are generally known. It was he who established Polish national scene in Lviv and won its legal existence, prepared whole generation of actors. He made the repertoire of first rate, as for those times, did everything by himself, with his own powers, without any help." [13, 73].

By 1820, the company of Kaminsky reached the highest level of art. During the time of his functioning (1809-

1824) J. N. Kaminsky created about 750 stagings of plays, original texts, translated the works of Shakespeare, Calderon and Schiller. He tried himself in musical and drama genres as librettist, composer, interpreter, and singer. In particular, the number of dramas and operas in the interpretation of Kaminsky were first staged in Lviv. The most successful among them were the operas of Polish authors: *Breakfast* and *Vislichanky* of Jozef Elsner, *Castle in Czorsztyń* of Carol Kurpinsky *Alladin* of Adalbert Zhyrovets and *Martsinova of the Danube* of Joseph Audet. These works were easier for staging, since they were close to the comedy operas by the character and the level of difficulty for the performer.

Musical and theatre works made on libretto of Kaminsky and with the music of Karol Lipinskiy were very popular. Lipinskiy worked with Kaminsky for several years (1810 – 1814) as accompanist, and later as bandmaster (original numbers for both parts of the remake of opera-tale *Siren of the Dniester* on the music of Kauer, vaudeville *Fighting over the dispute* (remake of *Sable coat*, the Russian work of M.N. Kuhushev).

Kaminskiy at the same time introduced the novelties of European music to the inhabitants of Lviv. The recent premiers of *Opera Comique* in Paris, such as *The tinkler, or devil-pager* (first staged in Paris 1817) and *Women trafficking* (first staged in Paris 1819) of Louis Ferdinand Herold, were added to the old repertoire in the poster of 1822. During these years the group of Polish theatre staged the operas of Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Juan*, *The magic flute* in new reading, and for the first time *Titus (La clemenza di*

Tito); *Der Freischütz*, *Oberon*, and once again *Preziosa* by Carl Maria von Weber. The *Porteur d'eau* by Horace Coignet and *Cendrillon* by Nicolas Isourad have got big success.

The theatre troupe of Kaminskiy was not big: 17 actors and 10 actresses. The concordance and coordination of the troupe was ensured by its stability. Kaminskiy did not have separate collective of singers, being restricted with drama actors who had good vocal. Catherine Heblyuvna, Julia Zametska, Theophile Marecki, Anthony Benz, Bohumil Davison, Jan Nepomuk Nowakowski and others played and sang at the same time. Chorus and Orchestra of the German scene represented high level of performance during staging of musical and drama works.

The opera's thought was in close connection with the development of opera life: different public circles expressed their opinions regarding opera and published it in the press. At the same time the press of Lviv was in the process of its formation. [1, 5, 8]. We should mention the fact that periodicals in Lviv before 1848 were published in French, Polish and German, and during 1835-1848 years Kaminskiy was the editor of Lviv journals *Gazeta Lwowska* and *Rozmaitości*.

In Lviv press of the end of XVIII century, up to 1820, the main genre of publications on opera and musical art was the information about accomplished performances, related to theatre. In particular, since 1805 the detailed information regarding the repertoire of Lviv Theatre (separately Polish and German) was provided by printed theatre "annuals" – predecessors of the press specializing on professional profile. We would like to notice, that

Karol Lopushansky, the actor of Polish theatre and translator of drama works, was the publisher of *Rocznika teatru polskiego we Lwowie* during 1815 – 1818 years. In 1823 F.-Ks. Blotnitskiy, also known as an actor of theatre and translator of scenic works continued the publication. Annuals contained only informative material: monthly repertoire, acting troupe, the texts of popular vocal numbers, jokes and anecdotes about the theatre, etc., no critical material was available. The article-comparable about *Critics*, translated from French and placed in Polish annual of 1816, can be considered as an exception. It is worth saying, that the morality of this parable was reduced to the fact, that since certain times the judgment on artistic (literary also) works is made by Evil and Flattery, and honest Critics no longer lives among people.

We can seldom find in Lviv press a review, which has not clear signs of the prevailing critical genre yet. In fact, the local periodicals react to theatre artifacts quite rarely, or respond only to performance, directly related to public or religious celebrations.

Theatre topic in bigger amount appear only in *Gazeta Lwowska* – one of the oldest city daily publications, which has been printed since 1811 under a private concession brothers Cratter [5]. However, during the first 10 years the editorial staff of the newspaper only formulates its own aspect of representation of theatre critics. A separate "theatre" rubric is already arranged for this critic in the journal, it has not regular reviewers yet, and the majority of authors write anonymously.

The newspaper published its first theatre notice in 1812 under the rubric

“Teatr polski we Lwowie”. The notice was regarding the staging on the Polish scene of the tragedy of Collin *Bianca della Porta*, performed by Kaminskiy [16]. Nevertheless, the established tradition to write reviews of theater or opera performances has been forming on the pages of this newspaper (as well as others) rather slowly.

For example, in 1809 – 1820 years, when the troupe of Kaminskiy achieved the highest artistic level and put on the stage the tens operas of European authors, only 5 notices on most popular performances, 3 of them on opera, were published for 5 years of functioning of *Gazeta Lwowska* (1811 – 1816). During next 13 years isolated messages only has been appeared in this newspaper [5]. Despite of this fact, the author one of the notices expressed an approval and support of the editors concerning their attitude to theatre subject and further fostering of theatre critics: “I appreciate, together with many friends from theatre, the desire and readiness of the Editors for publishing of such kind of letters, which are reported to the growth and improvement of theater and its literature in many foreign periodicals...” [18, 135].

The review, placed under the fixed (up to 1830) rubric “Teatr we Lwowie” in *Gazecia Lwowska*, is one of the few examples of first, more detailed informations on musical and theatre subject in Lviv press [17]. From our point of view, this is the first notice on opera, published on the pages of Lviv Polish press. The anonymous reviewer dedicated it to the staging of two musical and drama works on the scene of Polish theatre: the comical opera *Fighting over the dispute* (*Kłótnia przez zakład*) and opera-tale *Siren of the Dniester*,

both with the music of K. Lipinskiy. This publication tends to informative materials by genre. After the information about the creators of the play and its remake takes the main place is taken by the detailed retelling of the content of the performance. The analytical part takes only the last few paragraphs, where above all things the author expresses his admiration of music of K. Lipinskiy, not only his own, but also of the public: “Mister Lipinski, conductor of the theater, who developed extraordinary talent in some of his wonderful compositions in this genre of art, combined pleasant and characteristic music for singing, which caused perfect perception of this comedy-opera, and it was accepted numerous times with loud applauses in the local theatre and could stay there for a long time” [17, 419]. The accentuation of attention of the reviewer on the actor A. Bency’s dramatical performance is clearly seen, and no opinion was expressed concerning musical acting.

In general, the adaptation for stage of both parts of the opera *Siren of the Dniester* also caused good reaction of the reviewer. He praised actors’ play, marking out Starzhevskaja and Kaminsky among them. There is practically no analysis of musical accompaniment of the staging, except of light remarks of the author, caused by the vocal: “...regarding vocal, it is still much to improve, however, Mister Novakovskiy, who is undoubtedly musical person, stands out above all” [17, 419]. At the same time the reviewer paid tribute to the talent of young K. Lipinski, suggesting expectations that he would “become a good composer” one day.

The opera of K. Kurpinskiy *Emperor’s Grace*, firstly performed on Lviv

stage on November 21st 1814 by Kaminsky, received its appraisal on the pages of *Gazeta Lwowska* in the middle February of the next year [18, 136]. Anonymous author of the publication in the form of a letter to the newspaper professionally describes his impressions of the play, demonstrating his competence in subject.

The publication consists of two typical parts, practically equal by volume: the first renders in details the content of play, the second one is “analytical”. Responding favorably on the performance of the opera (which is no wonder, considering the actors: Kaminska, Nowakowski, Bensa, Kaminsky), the author points out among other actors Mrs. Hortsitts, the singer of German opera, giving the highest mark to her performing skills.

At the same time they underline in the article, that “music is the soul of each opera” and the performance owns its success to the talent of the composer Kurpinsky, who “followed the nature and feelings and touched all listeners with his melody” [18, 136]. At the end of the article the author declared for hearing more works of Kurpinsky in the theatre.

It has to be noted, that this publication with the elements of the review is not the only example demonstrating the problem of presence of critic in the press of that period. In the same publication the author has formulated his understanding of the needs and goals of critical interpreting of certain art event.

Taking into account the importance of professional publications on theatre subject on the journal pages, he underlined the good influence of critical thought on the development of the-

atre art: “it would be pleasant and rather important matter, if theatre Friends and Experts pay more attention to the writing of articles about the local theatre in the spirit of unconditional and benevolent critic. This would encourage the actors to improve further their art, to spread the good taste and at the same time, the local inhabitants will become acquainted with this branch of literature, which is practically unfamiliar for us. The writing could also be a cause of desire to translate drama works of famous authors or to write original ones, which are so necessary for local Polish stage” [18, 136].

In spite of the lack of professional singers the opera was very popular among Lviv audience. After several successful operas, especially *Siren of the Dniester* and *Emperor's Grace* the group of Kaminsky became the specialist of such performances. Their number is astonishing, especially in the season of 1816 – 1817 years. The operas *The Breakfast* by Elsner, *Martsinova of the Danube* and *Superstition or Krakivtsi and Highlanders* (*Zabobon, czyli Krakowiaczy i Górale*) were the most successful.

The renewed staging of comedy opera *Superstition or Krakivtsi and Highlanders* has become special event in theatre life of Lviv Polish scene. The premiere in new stage version took place on November 22nd 1816: libretto of V. Boguslavskiy, the text in J. Kaminsky' dialogues has got significant changes, the music of K. Kurpinsky, previous opera was set to music of Jan Stefani. Within few days already, on November 28th, a vast publication of the reviewer Z., dedicated to this performance, appeared on the pages of *Gazeta Lwowska* [21].

Analyzing the publication, issued under the regular heading "Theatre in Lviv" ("Teatr we Lwowie"), we should notice its several essential aspects. This publication by genre, the same as the first review in 1814, is more informative, than analytical. The historical part is the biggest in it, and takes 2/3 of the publication's volume. After the introduction, where the authors and participants of the play were named, the writer put in the main part of the publication the comparative description of the previous version of Opera (Stefani – Boguslavsky) with the new one (Kurpinsky – Kaminski), preferring the latter.

The author gave the majority to the detailed retelling of the play's content (widespread practice at that times), and only the last column is dedicated to its analysis. The author's style of presentation can be revealed particularly in the passage, dedicated to the music. It can be treated as typical example of musical journalism of the period we analyze: "The music is brilliant, and is capable to answer all (but not too harsh or inappropriate) demands of art. In some parts we can hear Mozart's pieces, especially in the first act it is *Le nozze di Figaro* However, this music is not always appropriate – sometimes too respectful or heroic, that is inconsistent with the text, whereas the least satisfying is in mazurka and polonaise, since it has no fire and power, inherent for this genre. In the end, we can only congratulate the Warsaw theatre with such composer as Mr. Kurpinsky, there are reasons to expect from him the finest works of art. The opera was staged well. [...] regarding singing and orchestra, many things could be better". [21, 945].

Since 1818 *Gazeta Lwowska* has been inferior by the information about theatre chronicle to the publication *Pamiętnik Lwowski*, which, thanks to the publisher A. Hlendovsky, came out two years in a row.

In 1819 three operas of Polish authors, completely unknown for audience, appear on the Polish stage: May 23rd – *Vislichanky* of Jozef Elsner; November 8th – *Castle in Czorsztyń* of Carol Kurpinsky, and December 10th – *Alladin* of Adalbert Zhyrovets. The theater critics soon responded to the first two stagings in *Pamiętnik Lwowski*: under the headline "List of works played in the Polish Theatre in Lviv" they published a favorable review of *Vislichanky* of J. Elsner. There is also an interesting estimation of *Superstition or Krakivtsi and Highlanders* in this very edition. [20].

From 1819 the theater subject emerges step by step the block of materials in *Rozmaitosci* which was an annex of *Gazety Lwowskiej* (which published three times a week). It is then; that they began to publish in this annex the materials about Lviv theater and music life the appearance of the first notification about the performance of the Felinsky tragedy *Barbara Radziwillowna* on Lviv stage, and the regular column "Teatr we Lwowie" describing almost all modern performances, especially of Polish theater, appears later. In 1822 this column was renamed to "Kroniku Teatralnu". And it was Stanislav Iashovski, Vatslav Zaleski and even Ian Nepomuk Kaminski who frequently finished it with different cryptonyms. In those columns you can also find the reviews on so-called comic operas which were the most popular genre of music theater at that time.

The thoughts about intellectual capacities of famous opera plays, repertoire theater politics and appreciation of the audience's taste appear in the press together with daily critical materials about the current opera repertoire. In particular, in *Pamiętnik Lwowski* the author using the cryptonym "I..." [10] writes about the repertoire politics of Kaminski who had to neglect his own esthetical principals and please his indiscriminate audience so to increase the performance profitability, he also included elementary works with banal plays of manners to theater performance and they were not of the best quality, of course. The journalist makes the audience responsible and defines it as "As usual it is divided into three parts: the general public, experts and people of good taste. The first go to the theatre for fun, the second for art and why the third one goes to the theatre – it is unknown even for them. Be sure when they give Cornel, Volter or Shiller you can count all the audience with the fingers of one hand but when you see a big playbill announcing *Siren of the Dniester* stay at home theatre hall will be overcrowded. The lack of education is the source of that kind of taste." [10, 42] It caused the critic's desire to change the playbill by improvement of the repertoire. The same opinion is repeated by A. Khlendovsky in his article *About polish theatre in Lviv* which was published in *Pamiętnik Lwowski*: "How the director can achieve the playing improvement while he is convinced that the best tragedy or comedy would not be as profitable as the bold play full of singing or military attacks among artificial explosions and armada noise". [7, 146]. That is why the main critics' attention in Lviv polish press was

concentrated on general subjects and organizational issues and the efforts to describe the repertoire, actor's and director's art, performance accompaniment were found rarer.

Though the response was the easiest way of performance review, it played an important role since it fixed certain facts from Lviv opera culture history. Chronicle information did not leave their readers indifferent, it implanted them appropriate tastes and expanded the intellectual level of their horizon in spite of the opera performance descriptions were far from complete and independent analysis which was necessary for the drama study material of full value. First isolated reviews to opera works or performances appear with the rising of disputes on actual subjects of opera art. The polish regular theatre orientation for "light" music repertoire under the direction of Ian Nepomuk Kaminsky was conditioned by several organizational financial causes and did not facilitate neither the performance of important musical staged plays on polish stage nor the formulation of good music taste among the polish audience, and in the final analysis of the special opera critique. Actually, critical articles and reviews were isolated and it is not possible to speak about any established tradition. However, since the opera theatre has started to develop, the opera thought was raised and generated together with it, and this fact has received its reflection in periodicals.

Bibliography and Notes

1. Мельник Лідія, *Становлення музичної журналістики в добу Романтизму (на прикладі львівської преси першої по-*

- ловини XIX ст.), [у:] *Музичне мистецтво: Збірник наукових статей, Донецьк-Львів : Юго-Восток 2009, Вип. 9, с. 10-17.*
2. Паламарчук Оксана, *Музичні вистави львівських театрів (1776-2001)*, Львів 2007, 448 с.
3. Чарторискі-Шілер Пьотр, *Ян Непомуцен Каміньскі – творець польського театру у Львові*, «Ї» 2008, № 52, с. 128-133.
4. Biernacki Ludwik, *Jan Nepomucen Kamiński (1777-1855): materiały do biografii Kamińskiego i dziejów teatru polskiego we Lwowie*, [w:] *Stulecie Gazety Lwowskiej*, Lwów: Nakładem Redakcji Gazety Lwowskiej 1911, Tom 1, Część 2: *Życiorysy* / Red. W. Bruchnalski, s. 14-70.
5. Bruchnalski Wilhelm, *Czasopiśmiennictwo Galicyjskie 1773-1811* [w:] *Stulecie Gazety Lwowskiej*, Lwów: Nakładem Redakcji Gazety Lwowskiej 1911, Tom 1, Część 1: *Historia Gazety Lwowskiej 1811-1911 na tle czasopiśmiennictwa galicyjskiego 1773-1811*, 117 s.
6. Cepnik Henryk, *Scena Lwowska: (1780-1929)*, Lwów: Nakładem Gminy m. Lwowa 1929, 55 s.
7. Chłędowski Adam Tomasz, *O Teatrze polskim we Lwowie*, [w:] *Pamiętnik Lwowski* 1818, Tom 3 (Październik), s. 143-150.
8. Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914: czasopisma i autorzy*, Katowice 2002, 435 s.
9. Homola Irena, *Prasa galicyjska w latach 1831-1866*, [w:] *Prasa polska w latach 1661-1864*, Warszawa 1976, Tom 1, s. 199-246.
10. i..., *Teatr Lwowski. Wystawienie Alzyry*. (Wyjątek z listu pisanego na wieś), [w:] *Pamiętnik Lwowski* 1818 (Maj), s. 36-44.
11. Lasocka Barbara, *Teatr lwowski w latach 1800-1842*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, 417 s.
12. *Musica Galicana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / Red. L. Mazepa, Rzeszów 2003, Tom 7: *Poświęcony 225-leciu teatru muzycznego we Lwowie (1776-2001)*.
13. Peplowski Stanisław, *Teatr Polski we Lwowie: (1780-1881)*, Lwów 1889, 411 s.
14. Peplowski Stanisław, *Teatr Polski we Lwowie: (1881-1890)*, Lwów 1891, 181 s.
15. *Teatr polski we Lwowie* / Red. Lidia Kuchtówna, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997, 293 s.
16. *Teatr polski we Lwowie*, [w:] *Gazeta Lwowska* 1812 (7 kwietnia), nr 28, s. 20. [Bez podpisu].
17. *Teatr we Lwowie*, [w:] *Gazeta Lwowska* 1814, (14 czerwca), nr 47. [Bez podpisu].
18. *Teatr we Lwowie*, [w:] *Gazeta Lwowska* 1815, (17 lutego), nr 14. [Bez podpisu].
19. *Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie*, [w:] *Pamiętnik Lwowski* 1819 (Czerwiec), s. 551-552.
20. *Wykaz dzieł granych na Teatrze polskim we Lwowie*, [w:] *Pamiętnik Lwowski* 1819 (Luty), s. 170-172.
21. Z..., *Teatr we Lwowie*, [w:] *Gazeta Lwowska* 1816 (30 listopada), nr 192, s. 945.

Oleh Kolubayev

**POLISH CONSTITUENT IN FORMING VARIETY TRADITION
IN LVIV (1ST HALF OF XX CENTURY)**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Oleh Kołubajew

**POLSKI AKCENT W TWORZENIU TRADYCJI ESTRADOWEJ WE LWOWIE
(PIERWSZA POŁOWA XX WIEKU)**

Abstract: The article analyzes Polish constituent of Lviv music variety traditions in the first half of the XXth century as one of the factors that influenced the development of variety art in Western Ukraine.

The Polish layer and the following Ukrainian layer of song-variety art of Lviv and the region have been characterized by expertise and flexibility of approach, understanding practical and cultural needs of the audience that are likely to change under the influence of multicultural tendencies as well as urgency of prosodic and genre store. The stress is made upon the European origin of forming the traditions of song work of region's variety genre.

Keywords: Ukrainian variety, variety traditions, song genres, musical traditions of Lviv

Muzyka rozrywkowa tzw. „lekka” w pierwszej połowie XX wieku na zachodniej Ukrainie od dawna już miała zakorzenioną tradycję. Powstawała na wielokulturowych fundamentach, wzbogacając się o elementy ludowego folkloru oraz wpływy narodowościowe. Obfitowała w stojące na wysokim poziomie artystycznym przykłady licznych utworów, w tym ballad, znanych wykonawców, solistów baletu, aż po spektakle teatralne i koncerty.

W kształtowaniu się tradycji piosenki estradowej rejonu zachodnio-ukraińskiego, jako składowy komponent historyczny ważną rolę odegrały:

- tradycja austriackiego biedermeieru,

- wielonarodowa kultura muzyki salonowej i rozrywkowe funkcje teatralne oraz jej formy (operetka, kabaret, śpiewogra),

- cechy odrębności gatunkowej folkloru ukraińskiego i jej europejskich odmian oraz wpływy regionalnych centrów muzycznych,

- miejska „baciarska” piosenka

- oraz folkloryzowane formy autorskie literackiego pochodzenia powstające na granicy kultur narodowych.

Początek XX wieku w popularnych gatunkach piosenki na obszarze Galicji charakteryzuje się pragnieniem narodowej tożsamości każdej społeczności regionu. Polską twórczość wokalną zapoczątkowaną w 1890 roku, trwająca

aż do czasu międzywojnia, prezentuje Karol Lipiński, Karol Mikuli, Józef Nikorowicz, Rudolf Schwarz, Witold Friemann, Władysław Wszelaczyński, Henryk Jarecki, Stanisław Cetwiński, Władysław Bogdański, Władysław Rzepko, Jan Hall, Seweryn Berson, Franciszek Neuhauser i inni. Na początku XX w dołączają do nich S. Bursa,

A. Stadler, M. Sinio, M. Żukowski.

L. Kijanowska, ukraiński muzykoznawca, identyfikuje generalne ukiepunkowanie tego okresu na „salonowo-romantyczne” z narodowo-patriotyczną linią: „Solowe pieśni dominowały w salonach arystokratycznych, brzmiały w małej przestrzeni kameralnej, w związku z tym znane były w zaciszu domowym, ograniczone intymnością przeżywania” [1, 3-4].

W tym samym czasie, na podstawie dostępnych dokumentów stwierdzono, że na profesjonalizm procesów powstawania ukraińskiej sztuki estradowej wpłynął wysoki poziom artystyczny i popularność sztuki rozrywkowej polskich autorów (kompozytorów i poetów) oraz wykonawców (zespołów i solistów). Jednak jeśli twórczość rozrywkowa ukraińskich mistrzów stopniowo znajduje wyjaśnienie w pracach naukowych, to już czynniki pozanarodowe tego wielokulturowego procesu pozostawiane są na marginesie naukowych analiz. Aktualność podjęcia tego zjawiska wynika z konieczności uświadomienia najistotniejszych nurtów i przybliżenia najwybitniejszych osobowości polskiej pop-kultury tego regionu, które jako komponent tradycji narodowej nadawały wysoki poziom gatunkowi „lekkemu” i prowadziły do poszukiwania własnego, niepowtarzalnego miejsca.

Na rozwój popularnej sfery wokalne we Lwowie szczególny wpływ

miał dyrektor chóru lwowskiego „Echo-Macierz” (1896 – 1912), krytyk muzyczny i wyjątkowo twórczy kompozytor J. Hall (1856 – 1912)¹. Przygotowując repertuar dla chóru amatorskiego, pragnął jednocześnie odpowiedzieć na jego funkcjonalne i socjokulturalne zapotrzebowania. Ułożył śpiewnik *150 pieśni i piosenek* dla męskiego i mieszanego chóru (Lwów 1903), w skład którego weszło ponad pięćdziesiąt opracowań pieśni ukraińskich. Niesłabnącą popularnością cieszą się jego solowe kompozycje na fortepian (ogólnie ponad 400, w tym ironiczne elegie) *Gdybym był młodszy, dziewczyno* (do słów Adama Asnyka i jemu poświęcone) i *Dziewczę z buzią jak malina*, liryczne i nostalgiczne romanse *Czarowna cicha noc majowa, Wracaj* (do tekstu Jacka Malczewskiego), opracowanie kolędy *Mizerna cicha* do słów Teofila Lenartowicza) oraz kompozycje dla zespołów wokalnych (tercetów, kwartetów). Te utwory, demokratyczne w treści i dostępne w bardziej wyrazistej kompozycji, które polscy badacze identyfikują jako pieśni dla chóru, wykazują poetyzację gatunku obyczajowego płynącą z połączenia włoskiego i polskiego brzmienia (mistrzowie nazywali je lwowskim Tosti) oraz będące blisko takiego zjawiska jak miejska subkultura wokalna [8].

O. Charczyszyn na podstawie wieloletnich badań doszedł do wniosku, że

¹ Uczył się u F. Krenna w Wiedniu (komponowanie) i u J. Rajnbergera (komponowanie, dyrygentura) w konserwatoriach monachijskich, brał lekcje śpiewu u F. Lamperti we Włoszech. Dyrygował chórami w Lipsku („Andante” 1882, w Wejmarze (od 1883 r. chórem w operze), gdzie zwrócił na siebie uwagę F. Lista). Od 1884 r. pracował we Lwowie i Lipsku. Od 1888 r. mieszkał w Krakowie, gdzie w latach 1891 – 1895 prowadził klasę śpiewu i teorii muzyki w konserwatorium. W 1895 wykladał w konserwatorium we Wrocławiu.

halicki folklor miejski XX wieku kształtował się na kilku poziomach [3, 146-197]. Jednym z jego przejawów jest powstawanie nowych utworów folkloru miejskiego o liryczno-żartobliwym charakterze, do którego należą humorystyczne kolędy i parodie, w których wyczuwalne są wzajemne polsko-ukraińskie oddziaływania (przykładem jest kolęda *W tej kołodzie kto tam bęndzie*, gdzie humorystycznie odmalowane zostało powitanie niemowlęcia darami przez mieszkańców przedmieścia, a także kolędy, które dotychczas funkcjonują w polskiej i ukraińskiej wersji, z wyraźnie tanecznym początkiem, jak *Chrystus Bóg Przedwieczny, Przyleciały anioły*).

Utwory wokalne, które cieszyły się powodzeniem u słuchaczy, nierzadko funkcjonowały w kilku językowych wariantach (polskim i ukraińskim, polskim i niemieckim), co też stało się stałym zjawiskiem w sferze kameralno-wokalne regionu. Takimi były opracowania ukraińskich folklorystycznych wzorów S. Niewiadomskiego (1859 – 1936) *Stańmy, bracia wkoło, Hej tam na górze*, które weszły do zbioru *Przepiękne tulipany*. Do oryginalnych utworów mistrza należą kompozycje do tekstów Adama Asnyka, Adama Mickiewicza, Marii Konopnickiej, Kornela Makuszyńskiego. Najbardziej znane pieśni S. Niewiadomskiego to *Dwa słowa, Dziewczę z buzią jak malina, Ej dziewczyno, ej niebogo, Kurhanek Maryli*.

Modyfikacją pieśni żartobliwych są uliczne baciarskie pieśni, które ukazują folklorystyczną kulturowość pogranicza ukraińsko-polskiego. Właściwe są im: pozytywne postrzeżenie, dowcip, frywolność, brawura i typowe słownictwo (używanie

specyficznych form, regionalnych toponimów i semiotycznej symboliki miejscowości). Z muzycznego punktu widzenia opierały się one na tanecznych formach z przewagą tonacji majorowej. Szczególnie rozpowszechnione, zgodnie ze współczesnymi warunkami stały się *Oj, tam we Lwowi, na Łyczakowi, Oj,co ja po tym Lwowi nachodził się, Bywaj – my zdrowa, Na ulicy Kopernika, Jestem z Jaworowa, siedem mil od Lwowa* i inne. Otwarcie na nowe wpływy (teksty pieśni oscylowały wokół aktualnych społeczno-politycznych stosunków tak z czasów ukraińsko-polskiej wojny, jak i z czasów okupacji faszystowskiej) przyczyniło się do jej żywotności i poszerzenia tego rodzaju piosenki ulicznej, jako swoistego przeciwstawienia się obcym wpływom okupacyjnych reżimów. Piosenki te parodiowały i nabywały satyryczną obrazowość, uświadamiały bycie pewną regionalną wspólnotą obdarzoną potencjałem twórczego wyrażania się poprzez przynależność do wyraźnie określonych wartości mentalnych.

Zmiany w gatunkach piosenki estradowej w latach 1920 – 1940 uwarunkowane były pojawieniem się dancinów, gdzie grano i śpiewano rytmiczne solowe piosenki z udziałem gościnnie występujących jazzowych grup instrumentalnych. Dominował walc bostoński, fokstrot, charleston, tango. Wśród zapraszanych wykonawców byli „Polski Jazz Band” w składzie Zygmunt Krasiński, Szymon Kataszek i Alfred Melodyst, „Jazz Band Zygmunta Chajmana i Juliana Fronta” (jedna z najlepszych grup Paryża). Miejscowe tradycje wiązały wykonanie solowe z aranżacją na kwartet (rewelersi) a capella lub z towarzyszeniem gitary, fortepianu,

grup instrumentalnych i jazz bandów (składające się z fortepianu, gitary, klarнету, akordeonu, bębnow).

Przykładem piosenki z gatunku walc bostoński – gatunku, który wywodzi się z amerykańskiej tradycji, jest *Piosenka o Lwowie*, którą skomponował Nacio Herb Brown do słów Mariana Hemara w 1926 r. Nagrał ją w studiu „Syrena-Electro” w 1932 r. wybitny lwowski śpiewak Adam Aston przy akompaniamencie gitar hawajskich pod kierownictwem Kazimierza Englarda. Popularny gatunek wokalny – tango prezentuje (*Idź... nie wracaj!*) do muzyki Henryka Warsa, słowa Andrzej Własta. To teatralizowany monolog dramatyczny z odpowiednią dla niego emocjonalną rytmizacją, zmienną sylabiką, określony cezurami.

Najmocniej związana z rozwojem popularnego rodzaju pieśni była rewia estradowa, która rozwijała się nie tylko w licznych antyrepryzach, ale i w wielkich teatrach i operach. Rewia składała się z modnych europejskich szlagierów i kompozycji miejscowych autorów, tańców, scenek, zawodów sportowych, skeczów. Z polskich teatrów przodował tu „Lwowski Gong” z programami *Elektryczna miłość*, *Ostrożnie na zakręcie*, *Kochanie, zdejmij maskę*, *Lwów się bawi*.

Swój wkład w rozwój wokalnego gatunku wniosły studenckie teatry rozrywkowe Uniwersytetu Lwowskiego i Lwowskiej Politechniki. Kierownikiem studenckiego teatru małych form „Nasze Oczko” był student prawa, kompozytor, piosenkarz i autor tekstów Wiktor Budziński. W jego programach baciarski repertuar przenikał do utworów z gatunku fokstrotu i blusa wykonywanych przez kwartet męski Jana Ernsta („Chór Erajna”), który zapoczątkował modę na zespoły wokalne – re-

welersi.

Z ośrodka młodzieży żydowskiej – teatr „Złoty pieprzyk” (założony w 1931 roku), wywodzi się sławny estradowy poeta i piosenkarz Emanuel Szelechter – autor tekstów do najpopularniejszych szlagierów okresu międzywojennego: *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Lwów jest jeden na świecie* i licznych piosenek do muzyki różnych kompozytorów: Brunona Szulca (autor muzyki utworu *Czerwone maki na Monte Cassino*) i Juliusza Habla, który później staje się wiodącym kompozytorem tego gatunku [4, 104-122].

Wielkie zapotrzebowanie na muzykę rozrywkową międzywojnia, rozwój tatrów, małych form teatralnych i kinematografii oraz translacja muzyki estradowej na dobre zadomowiły się w popularnym programie radiowym „Na wesołej lwowskiej fali”. Należy dodać, że lwowska radiostacja miała wyposażenie techniczne o współczynniku mocy wysokim jak na tamte czasy, miała więc daleki zasięg, a audycje muzyczne nadawane były tylko na żywo, co z kolei wymagało najwyższego warsztatu występujących, zwłaszcza wokalistów. Przy Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie powstało studio śpiewu przed mikrofonem, w którym zajęcia prowadzili nauczyciele śpiewu i fachowcy z Lwowskiego Radiokomiteu Polskiego Radia [2, 288]. Popularnymi twórcami tego gatunku byli kompozytorzy H. Wars, J. Petersburski, L. Haber oraz poeci M. Hemar, F. Konarski, P. Grigoriew, K. Tom i inni.

Własnym życiem żyły piosenki z filmów *Jego ekscelencja subiekt* (piosenka *Tyle miłości* H. Warsa i K.Toma), *Piętro wyżej* (1937, piosenka *Umówiłem*

się z nią na dziewiątą), *Włóczęgi* (1939, *Tylko we Lwowie!* H. Warsa i E. Szlechtera), *Paweł i Gawęł* (1934, *Może ty będziesz mą królowną?*) w wykonaniu Eugeniusza Bodo, Tadeusza Olszy, Adama Astona, Alberta Harrisa, zespołu wokalnego „Chór Dana” (np. *Tango Łyczakowskie*, 1930) i licznych innych rewelersów.

Na ten okres przypada działalność znanego muzyka, dyrygenta i kompozytora Grzegorza (Jerzego, Henryka) Warsa (1902 – Warszawa; 1977 – Los Angeles) – absolwenta klasy kompozytorskiej Konserwatorium Warszawskiego. Mistrz stał na czele kilku zespołów (Orkiestra Syrena Rekord, Orkiestra taneczna „Odeon”, „Tea Jazz”, współpracował z utalentowanymi i sławnymi wykonawcami (Renatą Jarosewicz, Eugeniuszem Bodo, Adamem Astonem, po emigracji do USA – z Doris Day, Brendą Lee, Bingiem Crosby, Dianą Schorr, May’ą Thorme). On organizował lwowską orkiestrę „Tea Jazz”, zbliżoną do popularnych zespołów w Europie i Rosji i zorientowaną na estradowe gatunki widowiskowe i elementy teatralizacji (na co wskazuje jego typologiczna nazwa). Do repertuaru ostatniego z zespołów włączał typowe dla orkiestr estradowych tego okresu szlagiery wokально-taneczne aranżowane przez niego oraz swoje własne oryginalne utwory wokalne i kompozycje na orkiestrę. Miał uznany muzycznie skład grup orkiestrowych. Koncertował jeszcze w pierwszych latach władzy radzieckiej (1939 – 1940).

O jakości i mistrzowskim poziomie polskiej muzyki rozrywkowej świadczą sukcesy twórczych poczynań i kariera zagraniczna Marka Webera i Leo Fuksa. Skrzypek, absolwent Konserwatorium Szterna w Berlinie M. Weber kierował

orkiestrą salonową berlińskiego hotelu „Adlon”, jednym z najpopularniejszych w Europie. Dyrygował orkiestrą w Szwajcarii i USA, gdzie uzyskał tytuł „radiowego króla walców”. Repertuar jego orkiestr był charakterystyczny dla tego czasu (polki, walce, tanga, fokstroty); nagrywał w studiach «Parlophon» i «Deutsche Grammophon», a od 1926 roku, wraz z pojawieniem się technologii elektrycznego zapisu, w studiu „Electrola” nagrał legendarną *Rio Rita* oraz inne popularne piosenki: *Cyganie, ukradłeś mi serce, Chińska uliczna serenada, Całuję twoją dłoń, madame, Tango Milonga (To ostatnia niedziela, rosyjskojęzyczna wersja Утомлённое солнце)* itp.

Wywodzący się z rodziny aktorskiej lwowskiego teatru żydowskiego Leo Fuks, nazywany żydowskim Fredem Asterem, był jedną z najjaśniejszych gwiazd żydowskiego wodewilu i teatru w latach 1930 – 1950. Debiutował jako aktor i skrzypek we Lwowie, później występował w Variete w Warszawie. W swoim programie miał śpiew, taniec, gesty, mimikę oraz wirtuozowski numer na skrzypce. Jako kompozytor odwoływał się do gatunku wodewilu, muzyki kina, oprawy muzycznej przedstawień teatralnych. Wg J. Helstona – badacza żydowskiego życia teatralnego tego okresu – osiemdziesiąt procent studyjnych nagrań piosenek żydowskich w przedwojennej Europie stanowiły nagrania lwowskich aktorów, a osiemdziesiąt procent żydowskich aktorów Ameryki – to dawniejsi aktorzy lwowskiego teatru żydowskiego.

Oczywiście polska i polsko-żydowska tradycja muzyki rozrywkowej Lwowa ma tu istotne znaczenie. Polska warstwa, a w ślad za nią – i ukraińska piosenka estradowa pierwszej

połowy XX wieku charakteryzowały się profesjonalnością, elastycznością, zrozumieniem kulturalnych potrzeb użytkowników i oczekiwań publiczności oraz aktualnością brzmieniową i swoistym żartem. Była ona owocem gruntownego fachowego przygotowania i praktycznego doświadczenia autorów, kompozytrów i wykonawców, ich aktywności regionalno-patriotycznej oraz ich umiejętnościom artystycznym wywodzącym się z gruntu zaawansowanych trendów europejskich i światowych.

Bibliography and Notes

1. Кияновська Любов, *Галицький солоспів як образ душі*, «Солоспів» 2011, № 4 (вересень – жовтень), с. 3-4.
2. Мазепа Лешек, Мазепа Тереза, *Шлях до музичної Академії у Львові*, Львів: Сполум 2003, Том 1.
3. Харчишин Ольга, *Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні*

пограниччя, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2011, 268 с.

4. Шидловська Маріоля, *Кабаретовий Львів*, "І" 2004, № 36: *Галичина – країна людей*, с. 104-122.
5. Gold H., Wesby J., Szer-Szeń, *Annabel Lee: slow-fox: wielki sukces E[ugenjusza] Bodo i T[adeusza] Olszy w teatrze „Wesołe Oko” w rewii “Bez paszportów i wiz”*, Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff 1931.
6. Habela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1989, 344 s.
7. Hollanek Adam, *Ja z Łyczakowa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991, 151 s.
8. Lachowicz Stanislaw, *Rzecz o Janie Gallu. 1856-1912*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr. 3, s. 18-19.
9. Michalski Dariusz, Grodzieńska Stefania, *Powróćmy jak za dawnych lat..., czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej: (lata 1900 – 1939)*, Warszawa: Iskry 2007, 827 s.



Vira Prokopiak

**THE ROLE OF THE UKRAINIAN ORGANIZATIONS AND TRADE UNIONS
IN THE NATIONAL PROFESSIONAL THEATRES ACTIVITY IN GALICIA
DURING THE GERMAN OCCUPATION (1941 – 1944)**

The Institute of Art
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Віра Прокоп'як

**РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ФАХОВИХ ОБ'ЄДНАНЬ У
ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ ГАЛИЧИНИ
ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941 – 1944 РР.)**

Abstract: The article analyzes activity of the Ukrainian organizations and trade unions in Galicia in the period of German occupation (1941 – 1944), shows their role in the process of functioning of the Ukrainian professional theatres in Galicia and investigates the ways of theatres development. The author concentrates special attention on the importance of these public institutions in reorganization and development of the Galician national professional theatres during the period of this study. It is proved that with the beginning of the World War II the efforts of teachers, scientists and artists were directed on reconstruction of national and cultural centers, founding in such way the basis of their development, creation of the Ukrainian national unions. In the article it is remarked that professional organizations which had had official status contained all the professional forces of the land, combining the functions of both: public organizations and trade unions. It is proved that thanks to the support of the Ukrainian committees and trade unions theatre troupes in the conditions of German aggression helped with their creativity preserve national self-consciousness of the Galician Ukrainians.

Keywords: professional theatre, trade unions, the Ukrainian Land Committee, Galicia, General Province

Перебуваючи тривалий час в умовах бездержавности, галицькі українці ще до встановлення на землях Східної Галичини “нового німецького порядку” зуміли сформувати та зберегти міцні культурно-просвітницькі й мистецькі сили. З початком німецької окупації повсюдно, де це тільки не заборонялося німецькою адміністрацією, створювалися українські

організації та фахові об'єднання, в структурах яких чинне місце займала організація театральної справи. Роль цих громадських інститутів у функціонуванні національних професійних театрів Галичини періоду німецької окупації (1941 - 1944 рр.) висвітлювалась у дисертаційних дослідженнях історика Н. Антонюк *Українське культурне життя в Генеральній Губернії*

(1939–1944 pp.) [1] та мистецтвознавця В. Гайдабури *Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 pp.)* [5]. Окремі аспекти цієї проблеми розглядалися у наукових публікаціях А. Грицана [6], Л. Ванюги [3], О. Луцького [16], В. Офіцинського [21]. Окрім поданих вище праць та історично-мемуарних матеріалів, джерельною базою нашої розвідки послуговували здебільшого легальні українські періодичні видання, які виходили на терені Генеральної Губернії, і є практично єдиним джерелом дослідження театральних процесів на території Галичини періоду німецької окупації. Водночас аналіз опрацьованих джерел свідчить про те, що постала потреба детального вивчення діяльності громадських організацій і фахових об'єднань та визначення їхньої ролі в реорганізації та розвитку професійних театрів Галичини означеного періоду, що й зумовило актуальність цієї проблеми.

Метою статті є спроба висвітлення ролі українських громадських організацій і фахових об'єднань у діяльності національних професійних театрів Галичини періоду німецької окупації. Згідно з поставленою метою плануємо проаналізувати діяльність українських організацій та фахових об'єднань, визначити їх роль у процесі функціонування українських професійних театрів Галичини, простежити шляхи розвитку театру під впливом легальних українських організацій та професійних спілок.

Після приєднання території Галичини до Генеральної Губернії¹, за згодою німецької адміністрації, на

¹ 1 серпня 1941 року Галичина, як окремий п'ятий дистрикт, була приєднана до створеної на території Польщі Генеральної Губернії (Генерал-Губернаторства).

початку вересня 1941 року у Львові був створений Український Крайовий Комітет (УКК), очолюваний К. Паньківським – аналог Українського Центрального Комітету (УЦК) у Кракові². Зважаючи на те, що всі окружні театри підпорядковувались вищезгаданому комітетові, з метою розуміння значення цієї організації в діяльності професійних театральних колективів Галичини, варто детальніше розглянути її становлення та розвиток. УКК був єдиною на той час організацією, діяльність якої дозволила німецька влада, позаяк Секретаріят Національної Ради, що діяв дотепер, у нових умовах саморозпустився. До складу комітету ввійшли здебільшого колишні діячі українських партій та організацій, які змушені були призупинити свою політичну діяльність. Крайовий Комітет, використовуючи своє легітимне становище, взяв на себе функцію захисту інтересів українського населення в умовах окупації й поширював свій вплив на всю територію Галичини через посередництво Українських Окружних Комітетів (УОК³), місцевих делегатур⁴ та “мужів довір'я”⁵. Питаннями культурної діяльності,

² УЦК – суспільно-громадська установа 1939–1945 рр. для українців у Генеральній Губернії (ГГ), визнана німецькою владою і нею контрольована. На чолі УЦК стояв В. Кубійович.

³ Українські Окружні Комітети почали створюватись на початку жовтня 1941 року. Інша назва – Українські Допомогові Комітети (УДК).

⁴ Кожен УОК організував у містах та волостях свого округу делегатури, на чолі яких стояли делегати, котрі затверджувались місцевим старостою за поданням голови окружного комітету УЦК.

⁵ Мужі довір'я – представники УОК у селах, які займали найнижчий ступінь структури УЦК та підпорядковувались комітету чи його делегатурі.

включаючи проблеми театрів, займалися відділи культурної праці, які діяли при кожному окружному комітеті, дбаючи про розвиток театральних колективів. З березня 1942 року функції УКК перейняв "Діловий осередок" УЦК у Львові під керівництвом К. Паньківського.

Зрозуміло, що надану українським організаціям "легітимність" німецька влада використовувала як своєрідне прикриття для реалізації окупаційної політики в Галичині. У світової громадськості й місцевого населення формувалася хибна думка, що українці самостійно керують громадським життям на своїй території. Насправді ж, комітети мали обмежені права – практично уся влада зосереджувалася в руках німецького генерал-губернатора. За таких умов українські театри у Львові, Станиславові, Коломиї, Тернополі, Дрогобичі, Стрию зіткнулися з обставинами, що об'єктивно ускладнювали їхню повноцінну діяльність. Перш за все, німецька військова адміністрація не потребувала українських професійних театрів у статусі довоєнних, заідеологізованих советською пропагандою, мистецьких установ. У баченні окупаційної влади українські театри представлялися як розважальні заклади для потреб гітлерівської армії. З іншого боку – ситуація ускладнювалась ще й тим, що керівники відділів пропаганди при окружних староствах не мали належних засобів (приміщень, технічного устаткування, коштів) для утримання мистецьких колективів. За таких обставин подальше існування українських театрів опинилось під загрозою.

Дещо кращою судилася доля новоствореному Українському те-

атру міста Львова, який об'єднав акторські сили колишнього театру імені Лесі Українки й Театру опери та балету і підпорядковувався державній німецькій адміністрації. Після включення Галичини до Генерального Губернаторства театр був перейменований на Львівський оперний театр (ЛОТ), що складався з чотирьох відділів – драми, опери, оперети і балету. З початком липня 1941 року управа міста затвердила керівництво театру в складі: директор – А. Петренко, мистецький керівник – В. Блавацький, музичний керівник вистав – Л. Туркевич, літературний референт – Гр. Лужницький, диригенти – Я. Барнич і А. Волощак. Водночас, задля забезпечення контролю над театром, нова влада призначила його директором німця Фріца Вайдліха [24, 42-43]. Після короткої реорганізації 19 липня 1941 року новостворений колектив показав глядачам оперу *Запорожець за Дунаєм*, згодом були поставлені *Маруся Богуславка*, *Наталка Полтавка* та інші. Лише впродовж двох перших років роботи за творами української та світової класики було здійснено 46 постановок, зокрема – 13 оперних, 5 опереткових і 7 балетних. Різноманітні за жанрами і стильовими ознаками вистави театру захоплювали глядачів новаторством режисури та майстерним втіленням образів того чи іншого твору.

Для відродження творчого життя й функціонування всіх інших професійних театральних колективів, діяльність яких, як уже зазначалося, була досить ускладнена, чимало було зроблено зусиллями керівництва "Ділового осередку" УЦК у Львові. Загалом, використовуючи найменші

можливості, в тому числі й різнобій положень статуту УЦК, затвердженого німецькою адміністрацією, у серпні 1942 року влада санкціонувала шість постійних українських театрів у Галичині, а саме: у Львові, Станиславові, Тернополі, Дрогобичі, Стрию, Коломиї [10].

Так, 1 серпня 1942 року за рішенням окружного комітету професійний український театр у Станиславові перейшов у підпорядкування відділу культурної праці Станиславівського УОК на чолі з Антоном Княжицьким. Керівництво відділу, відчуваючи необхідність створення репрезентативної української сцени, відразу взялося за реорганізацію театру [23]. Головою УОК в Станиславові М. Лепким та референтом культурної праці А. Княжицьким було оголошено конкурс на адміністративно-творчий склад театру з метою його оновлення до осені 1942 року [8]. Завдяки допомозі комітету, управи міста, Об'єднання волостей у Станиславові та населення міста, яке щораз більше виявляло зацікавленість у справах театру, настало й покращення його матеріального становища [12]. Вже 26 жовтня 1942 року, після закінчення всіх організаційних робіт, реорганізований Станиславівський окружний український театр імені Івана Франка розпочав сезон постановкою *Степовий гість* Бориса Грінченка [11].

За сприяння Українського Окружного Комітету відновив роботу театр імені Михайла Старицького у Стрию. Проте, брак коштів на його утримання не сприяв творчому процесу в колективі. Передусім, на діяльності театру позначилась відсутність сценічного приміщення, яке згоріло

за большевицької влади. Крім того, як стверджує український педагог-просвітянин, літературний критик і рецензент І. Боднарук, театр втрачав свою значимість серед місцевого населення через виступи професійних театрів зі східних областей України. Згодом один із приїжджих театральних колективів, заслуживши, очевидно, своїм репертуаром симпатію окупаційної влади, заволодів будинком Народного дому, позбавивши місцевий колектив сценічного приміщення [2, 281].

Створення постійного українського професійного театру стало одним з важливих завдань діяльності місцевого осередку Українського окружного комітету в Дрогобичі, оскільки з початком окупації більшість акторів дрогобицької трупи разом із художнім керівником Д. Гольдштейном евакуювались на Схід. Восени 1941 року УОК заснував аматорський драматичний гурток, до якого входили місцеві аматори театральної справи під управлінням П. Крижанівського. Аматорський колектив користувався майном евакуйованого театру і працював у його приміщенні. Незважаючи на брак професійних акторів, оркестру і фахової режисури, УЦК видав постанову щодо створення театру з метою обслуговування мережі населених пунктів Прикарпаття – Дрогобич, Борислав, Трускавець, Стрий, Самбір, Турка, Хирів, Сколе, Верхнє Синьовидне та ін. Виконуючи цю постанову, місцевий УОК сприяв створенню Підкарпатського театру імені Івана Франка в Дрогобичі й зобов'язався щомісячно виділяти субвенцію в сумі 5.000 злотих. Крім того, завдяки зусиллям окружного комітету, 10 ве-

ресня 1942 року до Дрогобича переїхав Юрій (Августин) Шерегії⁶ разом із частиною колективу театру “Студія” і, зайнявши посаду директора, за серпень-вересень 1942 року сформував художньо-керівний склад театру. Адміністративним керівником було призначено досвідченого театрального працівника зі Львова Я. Климовського, музичним директором став Б. П’юрко, режисером – Р. Тимчук [18]. Вже 7 жовтня 1942 року виставою *Сорочинський ярмарок* у приміщенні Народного Дому розпочався І-й театральний сезон Українського Підкарпатського театру імени Івана Франка [20].

Починаючи з травня 1942 року окружний комітет у Тернополі розпочав реорганізацію Українського драматичного театру імени Івана Франка, перейнявши від управи міста опіку над творчим колективом. Комітет, насамперед, намагався забезпечити працівників театру платнею, житлом, можливістю вільно гастролювати. Вдалося підібрати кваліфіковані кадри акторів, режисерів та адміністративного персоналу. Призначений директор театру Б. Сарамага поєднував одночасно функції диригента оркестру й режисера опереткового репертуару, режисуру історично-побутових вистав здійснював М. Комаровський, а обов’язки режисера-адміністратора виконував І. Головка. Чоловічий склад трупі нараховував 26 осіб, а жіночий – 17 [13]. Після нетривалої відпустки у серпні 1942 року Український драматичний театр імени Івана Франка в Тернополі прем’єрою оперети Миколи Аркаса *Катерина* розпочав новий сезон у

відремонтованій, за сприяння місцевого комітету, театральній залі [27].

Завдяки поблажливому ставленню окружного старости в Коломиї, сприянню Об’єднання волостей, піклуванню місцевої інтелігенції, а також старанням директора театру І. Когутяка та режисера П. Миронова (Мироніва) відновив свою діяльність Коломийський Український окружний театр імени Івана Котляревського [9].

З початком Другої світової війни зусилля діячів освіти, науки, літератури і мистецтва спрямовувалися на розбудову осередків національного культурного життя, забезпечуючи таким чином, основу для його розвитку, ставали ґрунтом для створення українських фахових об’єднань у Львові. Професійні організації з офіційним статусом сконцентрували в собі всі фахові сили краю, поєднавши функції як громадсько-політичних організацій, так і професійних спілок.

Зокрема, важливу роль у діяльності театального мистецтва Галичини відіграла Спілка праці українських акторів (“муж довір’я” Володимир Блавацький). Об’єднавши понад 200 діячів сценічного мистецтва, спілка акторів стала найчисельнішою, тоді як, для прикладу, Спілка українських письменників налічувала всього 32 літератори. Члени Спілки українських акторів поставили перед собою завдання щодо створення належних умов для творчості театральних мистців, удосконалення їх професіоналізму, мистецького рівня. Реалізуючи ці завдання, Спілка акторів часто зі Спілкою письменників готувала доповіді та організувала різноманітні форми роботи, що сто-

⁶ З квітня до серпня 1942 року – режисер театру “Студія” створеного при ІНТ у Львові.

сувалися професійного театрального життя. Так, 16 травня 1942 року відбувся виступ колишнього режисера Харківського театру "Березіль" Йосипа Гірняка на тему: *Харківський театр "Березіль" і українська драматургія в роках 1922-1933* [7]. 4 жовтня того ж року письменник Юрій Косач виголосив доповідь *За новий стиль українського театру* [32]. Чималий резонанс серед членів Спілки українських акторів викликала доповідь актриси Ганни Совачевої *Театр в українському житті*, що відбулася 14 червня 1942 року і була побудована на спогадах про співпрацю з талановитим режисером-новатором О. Загаровим у 1920-х роках [26]. Традиційно, наприкінці кожного виступу, доповідачі висловлювали особистий погляд щодо історичного розвитку театру, залучаючи до дискусій глядачів.

У період випробувань, що випали на долю українського народу, Спілка праці українських акторів твердо усвідомлювала необхідність створення постійного зв'язку між театром і глядачами. Важливим кроком на шляху до реалізації поставленої мети була організація не тільки стаціонарних, а й виїзних вистав. Так, 12 жовтня 1942 року в театрі імени Івана Франка в Станиславові, з ініціативи Спілки праці українських акторів при відділі культурної праці УЦК, силами Львівського оперного театру була поставлена драма М. Гальбе *Ріка* [4]. Згодом, 7 грудня того ж року на сцені кінотеатру в Сокалі відбулися дві вистави драми К. Гупала *Тріумф прокурора Дальського у постановці ЛОТу* [28]. Таким способом легальні театри Галичини у період німецької окупації пропагували зі сцени україн-

ське слово й пісню, сприяючи формуванню національної самосвідомості серед галицьких українців, спонукаючи їх до боротьби за свободу і незалежність. Крім того, гастрольні поїздки професійних театрів до малих міст та сіл Галичини стали дієвим засобом утворення широкої мережі аматорських театральних колективів.

Вагомий внесок у розвиток галицького театру зробили зокрема і члени Спілки українських письменників, які брали активну участь у поширенні серед акторів та режисерів нових драматичних творів. Так, 6-го травня 1942 року на засіданні спілки, у присутності запрошених представників від Спілки українських акторів, відбулось читання і обговорення нової п'єси українського письменника Є. Іванцева *Байда Вишневецький* [30]. 22-го травня 1942 року спілки організували творчий вечір, програма якого передбачала читання та обговорення нової п'єси Е. Кузева *Карпо і Марта* [31]. Таким чином присутні ознайомилися з новими надходженнями драматургії для наступного її втілення на сценах театрів.

Для спільної роботи новоутворені мистецькі професійні спілки організували Український літературно-мистецький клуб, діяльність якого базувалась на засадах української культури, національної за формою і змістом. Як мистецька платформа для співробітників відділу культурної праці, Клуб отримав приміщення у центрі Львова, ставши осередком культурно-мистецького життя, місцем проведення творчих засідань та безпосередніх зв'язків мистців із громадськістю. У березні 1942 року вся його діяльність підпоряд-

кувалась “Діловому осередку” УЦК у Львові [29].

З метою розширення професійних знань театральних фахівців та зацікавлення сценічним мистецтвом широкого загалу галицьких українців, співробітники відділу культурної праці на базі Літературно-мистецького клубу організували новітні форми роботи, проводили доповіді на актуальні теми, які, зокрема, стосувались і розвитку театру. Для прикладу, організоване з ініціативи голови Співки українських письменників Гр. Лужницького обговорення постановки вистави *Тріумф прокурора Дальського* за п'єсою К. Гупала проводилося у формі літературного суду. 18 квітня 1942 року на умовну “лаву обвинувачених” потрапив режисер-постановник В. Блавацький. У присутності трибуналу суду, прокурора, адвоката, лави присяжних, суддів, свідків обвинувачення й захисту, можливість висловити свою думку мали не тільки знавці літературного й сценічного мистецтва, а й глядачі, які бачили постановку на сцені ЛОТу. На обговорення імпровізованого “суду” були винесені питання щодо композиційної побудови, сценічності, акторського втілення, художньої та ідейної цінності вистави. На суді лунали як схвальні відгуки, так і критичні зауваження, у яких відобразилися несхожість поглядів і уподобань глядачів. Остаточо, після тривалих обговорень, на основі вердикту суддів, присяжних, режисер В. Блавацький був “виправданий” і “звільнений з-під варті” [15]. Така форма обговорення вистави, використана Гр. Лужницьким, стала новизною для галицького глядача й

сприяла популяризації театральної справи серед громадськості.

Літературно-мистецькому клубу також належить створення у другій половині червня 1942 року, з ініціативи його голови Гр. Лужницького, ще одного театального закладу на зразок англійських і французьких театрів – “Клюбового театру” (“Клюбова сценка”) [19, 64-65]. Мистецьким керівником новоствореного театру був призначений В. Блавацький, літературним – Гр. Лужницький, а малярем – відомий мистець-карикурист Е. Козак. Найчастіше у програмах постановок брали участь актори ЛОТу. Слід зазначити, що задля здобуття практичних навичок роботи на професійній сцені, свої перші кроки в оволодінні професією мали змогу робити також молоді актори [17].

Як уже зазначалося, професійним театрам постійно доводилося долати проблеми, які заважали їх творчому зростанню: низький рівень фаховості мистців, неуконплектованість труп творчими кадрами, недоліки в репертуарній політиці та ін. Тому їхня діяльність потребувала централізації, проведення обліку українських акторів, визначення ступеня їх професійності, підвищення фахової освіти, проведення творчого контролю за підбором репертуару. Подбати про виконання цих завдань повинен був створений Українським Центральним Комітетом окремих підвідділ для справ мистецтва при відділі культурної праці УЦК [14]. Одним із перших заходів для координації українського театального життя в Генеральній Губернії, що його здійснили члени новоутвореного підвідділу, було скликання Театального колегії, яку очолив Й. Стадник. 15

лютого 1943 року відбулось перше засідання підвідділу, на якому було вирішено відрядити до українських театрів Галичини окремих делегатів для збору необхідної інформації щодо особового складу, репертуару, мистецького рівня колективів та ін. Співробітники підвідділу запланували скликати у Львові конференцію директорів, режисерів, кращих акторів усіх окружних театрів Галичини для узгодження їхньої діяльності та сприяння в мистецькій і громадсько-виховній роботі [25].

Уже в перших числах березня 1943 року пляни Театральної колегії були частково виконані. Підвідділ справ мистецтва скликав Першу загальнокрайову конференцію українських професійних театрів. Делегатами конференції були директори театрів з Тернополя, Коломиї, Станиславова, Дрогобича, Перемишля, Холма і Львова, а також режисери, диригенти, представники місцевих театральних комісій, спілок акторів, представники “відносних комітетів” і преси. Відкриваючи конференцію, голова “Ділового осередку” УЦК у Львові К. Паньківський закликав зберігати “світлу традицію українських театрів”, звернувши увагу на важливість їх розбудови та професійного зростання. Він наголосив на необхідності об’єднання існуючих театрів та координації їх діяльності і підпорядкування єдиному керівному центру. Учасники конференції заслухали звіти директорів театрів, які висловлювали стурбованість щодо незадовільного матеріального стану театральних приміщень, нестачі технічного забезпечення, кваліфікованих кадрів, браку репертуару. Водночас вони подяку-

вали керівництву УЦК за надання щомісячних дотацій для підтримки матеріального становища колективів [33]. Наприкінці виступив керівник відділу культурної праці УЦК М. Кушнір, який закликав мистців до “координації українського професійного театрального мистецтва, яке в культурному розвитку нації відіграє першорядну роль” [22].

Членами Першої загальнокрайової конференції було прийнято декілька резолюцій: затверджено проєкт централізації українських професійних театрів Галичини; ухвалено рішення про створення театральної студії для підготовки акторів; прийнято постанову про організацію у структурі Підвідділу для справ мистецтв Реферату для справ Професійного Мистецтва⁷, метою якого була визначена координація роботи українських професійних театрів. Делегати конференції висловили бажання щодо створення при Рефераті репертуарної комісії для керівництва підбором репертуару українськими театрами Генеральної Губернії [33]. Загалом, крайова конференція театральних діячів Галичини сприяла подальшому процесу їх адаптації до нових умов, дала новий поштовх для творчості українських театрів, виробила засади узгодження їх діяльності у відповідності до законів німецької окупаційної адміністрації.

Таким чином, період окупації території Галичини німецькими військами (1941-1944 рр.) став одним із серйозних випробувань в історії галицького театру. Брак належних приміщень, технічного устаткування

⁷ Реферат – частина підвідділу з певними ознаками та напрямом діяльності.

ня, коштів на утримання творчого персоналу ледь не призвели до припинення діяльності українських професійних театрів Галичини. Для відродження мистецького життя і функціонування театральних колективів було чимало зроблено зусиллями українських організацій та фахових об'єднань. Ці громадські інституції ставили перед собою завдання створення належних умов для творчості мистців, удосконалення їх професіоналізму. Всупереч несприятливим умовам, спричиненими війною, їхнє керівництво поступово проводило політику реорганізації галицьких театрів – для їх збереження та підвищення мистецького рівня. Отож, завдяки підтримці українських комітетів і фахових спілок, театральні колективи змогли достойно вистояти, продовжуючи творчу діяльність. Український театр, що в період німецької окупації існував у складних воєнних умовах, посів одне з провідних місць у культурному житті галицької землі.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Наталія, *Українське життя в "Генеральній Губерії" (1939-1944): За матеріалами періодичної преси*, Львів 1997, 232 с.

2. Боднарук Іван, *До історії стрийського театру імені М. Старицького*, [у:] *Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 2-ох томах*, Нью-Йорк-Торонто-Париж-Сідней 1990, Том II, 606 с.

3. Ванюга Людмила, *Друга світова війна та український драматичний театр імені Івана Франка в Тернополі*, [у:] *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира*

Гнатюка, Серія: Мистецтвознавство, № 2, Тернопіль 2012, с. 164-171.

4. *Виступ Оперного театру в Станіславові, "Львівські вісті" 1942, 10 червня*, Ч. 126.

5. Гайдабура Валерій, *Театр зхований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944): Історія, Політика, Документи, Ідеї, Художні реалії, Людські долі*, Київ: Мистецтво 1998, 224 с.

6. Грицан Анатолій, *Театральне життя Станіславівщини періоду німецької окупації (1941-1944 рр.)*, [у:] *Етнос і культура*, Івано-Франківськ 2011-2012, Ч. 8-9, с. 131-139.

7. *Доповідь про "Березіль", "Львівські вісті" 1942, 16 травня*, Ч. 107.

8. *Жива діяльність реферату культурної праці при УОК. Станіславівська округа живе, "Львівські вісті" 1942, 26-27 липня*, Ч. 166.

9. *З життя театру, "Львівські вісті" 1942, 7-8 червня*, Ч. 124.

10. *З театального життя. "Підкарпатський театр" у Дрогобичі, "Краківські вісті" 1942, 16 грудня*, ч.281, с.4

11. *З театру. Відкриття сезону в драматичнім театрі у Станіславові, "Краківські вісті" 1942, 5 листопада*, Ч. 247, с. 4.

12. *З театру. Грінченко і Старицький. З діяльності українського театру в Станіславові, "Львівські вісті" 1942, 28 листопада*, Ч. 272.

13. *З українського життя. Рік праці УОК в Тернополі, "Краківські вісті" 1942, 26 листопада*, Ч. 264, с. 4.

14. *Координація українського мистецького життя. Створення підвідділу для справ мистецтва при УЦК, "Львівські вісті" 1943, 18 лютого*, Ч. 35.

15. *Літературний суд над п'єсою "Тріумф прокурора Дальського", "Краківські вісті" 1942, 24 квітня*, Ч. 84.

16. Луцький Олександр, *Українське культурне життя Галичини під час німецької окупації 1941-1944 рр.* [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*: збірник наукових праць, Вип. 3-4, Львів 1997, с. 194-225.
17. *Мистецький кабаре. Клюбвий театр західно-європейського характеру*, "Львівські вісті" 1942, 8-9 листопада, Ч. 255.
18. Михаць Роман, *Заснування професійного театру у Дрогобичі*, Web. 16.12.2011. <<http://www.theatre-in-drohobych.com.ua/channels/topics?page=8>>.
19. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915-1975*: У 2-ох томах, Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: Об'єднання мистців Української сцени (ОМУС) 1975, Том. I, 847 с.
20. Озерянський В., *Відкриття театру в Дрогобичі*, "Краківські вісті" 1942, 23 жовтня, Ч. 236, с. 4.
21. Офіцинський Василь, *Дистрикт Галичина (1941-1944)*, Ужгород: Гражда 2001, 143 с.
22. *Перша конференція представників українських професійних театрів*, "Львівські вісті" 1943, 4 березня, Ч. 47.
23. *Посилена праця Станиславівщини. Діяльність реферату культурної праці*, "Станиславівське слово" 1942, 2 серпня, Ч. 1.
24. Ревуцький Валеріян, *В орбіті світового театру*, Київ-Харків-Нью-Йорк: М. П. Коць 1995, 243 с.
25. *Театральна колегія у Львові. Скоордикування українського мистецького життя в Г.-Г.*, "Львівські вісті" 1943, 19 лютого, Ч. 36.
26. *Театр в українському житті*, "Львівські вісті" 1942, 13 червня, Ч. 129.
27. *Тернопільщина живе і організовується. Всестороння праця УОК в Тернополі*, "Львівські вісті" 1942, 30 серпня, Ч. 195.
28. *Тріумф прокурора Дальського у Сокалі*, "Львівські вісті" 1942, 5 грудня, Ч. 278.
29. *Український Літературно-мистецький Клуб*, "Дрогобицьке слово" 1942, 11 березня, № 30.
30. *Читання нової п'єси*, "Львівські вісті" 1942, 6 травня, Ч. 98.
31. *Читання нової п'єси*, "Львівські вісті" 1942, 21 травня, Ч. 111.
32. *Юрій Косач про театр. Доповідь письменника в українському Літературно-мистецькому клубі у Львові*, "Львівські вісті" 1942, 6 жовтня, Ч. 226.
33. *І. Загально-краєва конференція українських професійних театрів у Львові*, "Голос Підкарпаття" 1943, 14 березня, Ч. 11, с. 4.

Tetiana Osadczyk

**OPERETTA IN DIRECTOR'S WORKS OF FEDIR STRYHUN:
TRADITIONS AND INNOVATIONS**

The Institute of Art
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Тетяна Осадчук

**ОПЕРЕТА В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА СТРИГУНА:
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

Abstract: In the article there is an investigation of the operettas staging peculiarities in Fedir Stryhun director's works. There is an analysis of his directing peculiarities on *Shariky* and *Hutsulka Ksenia* stagings examples by composer Yaroslav Barnych.

It was investigated the appearance of first Ukrainian operetta in buffo style on the stages of Galicia and the use of the *M. Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre* musical traditions of first permanent theatre. There is an examination of traditional and pioneering director's approaches in form and content manifestations. In the article it was pointed out the contexture features of stagings and utterance means of different kinds of art that the stage-manager used. In all it determined the appearance of unique operettas that have been shown on Zankovetska stage for many years and also confirmed musical-dramatical phenomenon of Fedir Stryhun's directing works.

Keywords: operetta, director, musical-theatrical form, genre canons, utterance means, scene incarnation

Питання жанрових особливостей оперети неодноразово привертало увагу мистецтвознавців. Зокрема проблема становлення, розвитку та загальномистецьких жанрових аспектів оперети ставали об'єктом наукових розвідок А. Владимирської, Л. Жукова, М. Каруліна, Т. Кудінова, А. Орелович, Ю. Станішевського, М. Янковського та ін. Різномасштабне функціонування оперети в контексті української музичної культури (в генетично-історичному ракурсі) висвітлювали Л. Ахрімо-

вич, В. Верховинець, А. Горбенко, О. Єрошенко, О. Лисенко, Г. Фількевич, В. Шпаковська тощо. Однак режисерський почерк в жанрі оперети відомого українського актора й театрального режисера Федора Стригуна залишається недослідженим навіть частково, чим і зумовлена актуальність статті.

Метою нашої наукової розвідки є мистецтвознавчий аналіз сценічного втілення жанру оперети режисером Федором Стригуном. Ми спробуємо дослідити традиційний



Світлина 1. Афіша оперети *Шаріка* у драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Режисер – Федір Стригун.

та новаторський підходи режисера до жанру оперети, з'ясувати її місце в творчому доробку митця та проаналізувати особливості режисури опереткових постановок Федора Стригуна *Шаріка* і *Гуцулка Ксеня* композитора Я. Барнича.

Оперета, яка виникла в 1850-х роках у Франції, є музично-сценічною виставою переважно розважального характеру, де музичні та вокальні партії переплітаються із хореографією [8]. Основоположниками оперети вважаються французькі композитори Ф. Ерве та Ж. Оффенбах, хоча жанрові зародки цього театрального дійства можна простежити ще в античних діонісійських містеріях (еклектика музики, пантоміми, танцю, буфонади, карнавалу і любовної інтриги), давньогрецьких (Арістофан, Менандр та ін.) і давньоримських комедіях (Плавт, Теренцій



Світлина 2. Афіша оперети *Гуцулка Ксеня* у драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Режисер – Федір Стригун.

та ін.). Рисами персонажів-трікстерів оперети наділені й герої середньовічних мораліте, містерій і міраклів. Найближчим за жанровими ознаками до оперети було інтермецо Дж. Перголезі, Ж.-Ж. Руссо, Ж.-Б. Мольєра, Ж.-Б. Люлли та ін.

На українські театральні сцени оперета проникла вже в 1860-х роках переважно як пісенно-розмовне оперне нашарування побутової драми, етнографічних картин і соціальної сатири. Новий театральний жанр відзначався романтичністю, сентименталізмом, нерідко – фантазмагоричністю та гумором.

Постановки французьких і віденських оперет на сценах Галичини у 1860-1872 роках, як підтверджує монографія польського історика австрійського театру у Львові

Ежи Гота [18], а також праці театрознавця Ростислава Пилипчука [12, 3], були явищем звичним і досить поширеним. Проте вважається, що саме українська оперета *Корілла* Станіслава Дунецького в стилі буфу (Львів, 1859 р.), була першою в слов'янському світі [5].

На початку ХХ століття оперета Марка Кропивницького *Вій* за повістю Миколи Гоголя (інструментовка Михайла Коссака) відбулася у Львівському Руському народному театрі “Руська бесіда” під дирекцією Йосифа Стадника [1, 9].

Наслідуючи традиції галицької Мельпомени другої половини ХІХ – початку ХХ ст., Перший стаціонарний український театр М. Садовського використовував у постановках засоби музичного мистецтва, про що свідчать вистави *Лісова квітка* Л. Яновської, *На перші гулі* С. Васильченка, *Осінь* Олександра Олеса, *Огні Іванової ночі* Г. Зудермана та *Зачароване коло* Л. Ріделя (1906 р.). “Музичними мелодрамами”, “історичними драмами зі співами й танцями”, “комедіями зі співами” тощо кишили репертуарні афіші тогочасного театру, що засвідчує підвищений інтерес публіки до театральної атракційності [14].

Як духовий спадкоємець Першого стаціонарного українського театру Національний академічний український драматичний театр імени Марії Заньковецької¹, очоле-

¹ У липні-серпні 1917 року було сформовано трупю Першого державного театру України (згодом у 1922 р. йому надали статус “імени Марії Заньковецької”), у яку ввійшли кращі актори Першого стаціонарного театру Миколи Садовського: М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, О. Полянська, Ф. Левицький, І. Мар'яненко та інші. Оскільки основна частина корифеїв поповнила склад нового театру, тут йде мова про духового спадкоємця.

ний Федором Стригуном у 1987 р., теж звернувся до жанру оперети.

Вшановуючи пам'ять галицьких акторів та композитора Ярослава Барнича, 25 листопада 1995 р. на сцені театру Федір Стригун “оживив героїв” легендарної *Шаріки* [15], показавши новаторські режисерські підходи не тільки у пляні форми, а й змісту. Цією постановкою відкривалися сторінки національної історії, які ще недавно замовчувалися, зокрема – табуйована советською владою тема Січових стрільців. Їхнє життя уперше “постало в ореолі кохання, чарівної музики, вперше вони висловлювали свої почуття по-українськи, по-європейському” [11, 3].

Згідно з лібрето основна дія вистави присвячена побуту українських січових стрільців 1914 – 1915 рр., обрамлена прологом і епілогом. Ці складові експлікації дають змогу глядачам з відстані часу осмислити трагедію почуттів поручника Українських Січових Стрільців (УСС) Степана Балинського (Ярослав Мука) до незабутньої мадярки Шаріки (цю роль зіграла заслужена артистка (з. а.) України Олександра Бонковська). Їх кохання зародилося 15 років тому під час перебування загоно УСС на Закарпатті в маєтку багатого австрійського шляхтича Ференца Деркача (у цій ролі – народний артист України Федір Стригун). Щастю головних героїв, у дусі романтичного сюжету, перешкоджає старий і “грошовитий” полковник Барон Лясло (з. а. України Петро Бенюк), за якого шляхтич усіма силами прагне видати свою доньку.

Душевна відроза Шаріки до старого полковника та наміри батька

викликають у дівчини протест. Степанові друзі всілякими способами допомагають йому боротися за кохання, пробуючи навіть перекопати Деркача в тому, що Степан – багач і власник великої порцелянової фабрики. Однак усе руйнує війна: стрільці змушені вирушати в бій, а героїня залишається чекати коханого. Любовна інтрига буде розв'язана аж у четвертій картині: друзі подарують Степанові на день народження велетенську порцелянову вазу, з якої вийде Шаріка, повідомляючи, що їхній союз приїхав поблагословити батько.

Зберігаючи прийом музичної ретроспекції лібрето композитора Ярослава Барнича, Федір Стригун намагається одночасно зберегти клясичну композицію сценічного твору, увиразненого мелодіями стрілецьких пісень (спогад С. Балинського про події 1914 р., коли після виснажливого бою січових стрільців відправили на перепочинок під Дебречин). За допомогою “пісенної” ретроспекції Федір Стригун посилює саморефлексію персонажа, розмикаючи її від приватного минулого до символічно утіленої історії всього народу. Розширюючи таким чином часопростір оперети, постановник сприяє глибшому та психологічно переконливішому розкриттю характерів центральних персонажів.

Загалом, тема українського січового стрілецтва, піднята Федором Стригуном на сцені Театру імени Марії Заньковецької, резонувала із актуалізацією поступового відновлення національної пам'яті українців, з якої советська влада намагалася стерти будь-які згадки про УСС та січову пісню. Власне поверненню із

забуття музичних традицій січового стрілецтва сприяли уведені Федором Стригуном пісні Я. Барнича, М. Гайворонського, Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка. Знаково, що на тлі національно-стрілецької теми в опереті *Шаріка* розгортається фабула вірного кохання, людської гідності та самопожертви заради Батьківщини.

Дотримуючись жанрових канонів оперети, Федір Стригун не вводить на композиційному рівні сцени бою січового стрілецтва, надаючи перевагу створенню театральної видимості цієї сцени за допомогою таких виражальних засобів, як тривожна стрілецька пісня та світлові ефекти у вигляді жовтогарячих “язиків” полум'я. Згодом тужливу мелодію мистець перериває акордами запального чардашу й виводить на сцену молодих мадярок, які веселяться, очікуючи прибуття героїв.

Цікаво, що режисер не допускає монотонності у постановці, послугуючись прийомом несподіваної зміни сцен і тасуючи символічні музичні деталі. Скажімо, у наступній сцені веселощі персонажів знову перебиває тужлива мелодія, підсилена дівочими голосіннями, – це проводить новобранців на війну. Хоча, згідно з режисерським рішенням, зал не бачить обличчя хлопців у момент їхнього прощання зі своєю юністю та батьківщиною (дія відбувається неначе за кадром), однак глядач, на нашу думку, відчуває, що це проводить, можливо, в останню дорогу.

Особливо майстерно Федір Стригун контрастує фінальну картину повернення Українських Січових Стрільців. Сум Степана через розлуку з коханою змінює вже згаду-

вана сцена її несподіваної появи. Це відбувається завдяки оригінальній режисерській знахідці: порцелянова ваза, яку привезли друзі Степана, раптово розпадається на його очах. Ця картина додає постановці фантазмагоричности, яку посилює ще й оркестрова зміна мелодії скрипки на танго.

Також Ф. Стригун використовує прийом співучасті глядачів у дійстві – через розмикання сценічного простору в зал, що, в свою чергу, досягається художньою гармонією вокальних партій, пісень і запальних танців. Ф. Стригун, разом із музичним керівником В. Льорчаком удосконалили партитуру оперети Я. Барнича, оновивши її новим аранжуванням, завдяки чому “бідний за штатним розкладом оркестр звучав відмінно” [3, 3].

Музичність *Шаріки* Федора Стригуна, вступаючи у діалог із декораціями, створює умовну та метафоричну художню дійсність. Посередині сцени розміщені подібні до античних колони, які, на нашу думку, символізують мужність і незламність січових стрільців. Уквітчаний вінок, підвішений між колонами, є репрезентантом солярної символіки і водночас виступає втіленням юнгіянського архетипу Самости. Окрім того, вінок як головний дівочий убір має важливе обрядове значення. Режисер Федір Стригун та художник Мирон Кипріян створили “ляконічний, витриманий у дусі п’єси і подій, що розгортаються, інтер’єр” [2, 5].

Важливу роль у створенні зорового простору відіграли також світлові ефекти: мерехтливим жовтогарячим світлом підкреслюється неспокій воєнних дій, а яскравим

різнобарвним сяйвом – романтика вітаїзму. До візуальних ефектів *Шаріки* Федора Стригуна можемо віднести і дорогі, ошатні вбрання з оксамиту та шовку, що огортали оголені жіночі плечі [2, 5].

Часопис “Культура і життя” цілком слушно характеризує створену Федором Стригуном музичну виставу як “воскреслий Фенікс істинно української оперети”, побудованої за віденським зразком [3, 3]. Мабуть, саме завдяки своєму високому сценічному рівневі та актуальними національними питаннями оперети *Шаріка* Федора Стригуна, за словами краєзнавця Володимира Полека, стала улюбленою українською виставою і водночас “шкалою національного виховання” [13, 105]. Справді, за п’ятнадцять років на львівській сцені було дві сотні постановок оперети *Шаріка*. Окрім того, у цей період колектив заньківчан відвідав із виставою більшість театрів України, а також – сцени Сполучених Штатів Америки (Чикаго, Рочестер, Бінгемтон, Філадельфію, Нью-Йорк, Йонкерс, Бостон, Гомстед, Детройт, Саут-Баунд-Бруц та Клівленд). Отже, написана ще в 30-х рр. ХХ ст. оперети *Шаріка* за 80 років заборон і переслідувань не тільки не втратила своєї актуальности, а й набула нових історично-національних рис.

Досвід *Шаріки* надихнув Федора Стригуна вдруге звернутися до творчости Ярослава Барнича. У 1997 р. у репертуарній афіші театру імені Марії Заньковецької з’явилася оперета *Гуцулка Ксеня*. П’єса-лібрето була написана в 1937 р. і за настроєм та музично-інтонаційним матеріалом цілком суголосна *Шаріці*. З легким серпанком легенди та ро-

мантичною наївністю *Гуцулка Ксеня* також користувалася неабиякою популярністю.

Захоплюючий сюжет вистави розгортається навколо молодої гуцулки, яка закохалася в американського хлопця Майкла Деделюка, сина бізнесмена з Нью-Йорка. Американська родина українського походження приїхала в гори, щоб виконати заповіт – одружити сина на українській дівчині, а відтак – заволодіти мільйонним статком. На тлі прагматичної матеріальної інтриги зароджується чисте й ніжне кохання.

Для колоритнішого відтворення ситуації Федір Стригун вдало підібрав акторів. Для прикладу, центральний образ – гуцулку Ксеню – зіграла В. Мацялко, акторка з широким діяпазоном голосу. Режисер утілив у образі Ксені риси української дівчини: красу, гордість, духовне багатство. Роль Івана Синиці, директора і власника оселі “Говерля”, виконували народні артисти І. Бернацький та Є. Федорченко, який вразив глядача імпрровізованим “словотвором” [7, 4]. Стару емігрантку з Америки Гелен Зілінську органічно втілила народна артистка України Т. Литвиненко. Роль гуцулки Марічки, у трактуванні режисера, як зляканого, стривоженого дівчиська, колоритно зіграла Н. Лісова. Яскравий характер американського бізнесмена Майкла Деделюка майстерно відтворив народний артист Б. Козак. Режисерський задум в окремому номері-мініатюрі, що за жанровими канонами оперети має певну структурну самостійність, блискуче реалізувала в ролі актриси та жінки-звabниці А. Сотникова [7, 4].

Роль професора біології Зілінського, який безупинно намагається впіймати свого “метелика щастя” і за сюжетом оперети знаходить власну родину, виконував сам Федір Стригун. Власне ця роль засвідчила вміння мистця одночасно виступати в двох іпостасях: актора та режисера – це відкрило йому панораму театрального бачення “ззовні” та “зсередини”. Завдяки майстерності подвійного володіння ситуацією, Федір Стригун наповнив оперету масовими сценами, динамічними мізансценами, створив феєричний колорит, спроєктував ефект безперервності сценічної дії.

Новаторством Федора Стригуна було і введення в оперету максимально несхожого від попередніх символічного образу німого скрипаля, сумні очі якого “захоплювали у полон глядацьке серце” [7, 4]. Цей персонаж підкреслює зв’язок часів минулих та теперішніх і творить “осанну” гуцулці Ксені.

Разом із акторським ансамблем режисер утілив в опереті *Гуцулка Ксеня* правдиві, яскраво народні характери та домігся органічного поєднання дії. Потяг Федора Стригуна до українського фольклору так само вилився в цій опереті в етнографічній сценічній панорамі: гуцульське вбрання (вишивані сорочки, запаски, сподні, киптарі, чільця, капелюхи, онучі та капчурі), запальні танці горян (хореограф – заслужений працівник культури О. Голдріч), гуцульський діалект, колоритні сцени українських залицянь, неповторна гірська атмосфера (художник М. Кипріян створив для вистави конструкцію у вигляді гори). Можна також говорити про спробу відо-

браження у виставі таких рис української ментальності, як надмірна довірливість, наївність чи, образно кажучи, любов до “воріженьків”, що відбилося в дописаній самим Федором Стригуном сцені з Юрком та Марійкою, коли дівчина продає майно, щоб виїхати до Америки.

У плястичних композиціях та мізансценах оперети *Гуцулка Ксеня* щораз оживало мелодійне багатство партитури. Режисер із музичним керівником В. Льорчаком та диригентом Б. Мочурадом по-новому розкрили однойменне з оперетою танго, яке стало лейтмотивом вистави. Завдяки їх спільній роботі легендарна пісня Я. Барнича *Гуцулка Ксеня*, яка є шедевром української естради і впродовж декількох поколінь не втрачає своєї неймовірної енергетики, набула статусу національного музичного скарбу. Музичні керівники вистави разом із режисером збагатили оперету *Гуцулка Ксеня* ще й поліфонічним звучанням оркестру.

Як цілком слушно зауважує театрознавець Оксана Паламарчук, Федір Стригун “здійснив потрійне відкриття” у жанрі оперети: поперше, актуалізував властиві для цієї сценічної форми “закони легкості та пластики”, по-друге, розвинув її “саме на заньківчанській сцені”, по-третє, – повернув із небуття ім’я “автора-композитора Ярослава Барнича” [11, 3].

Проведений аналіз сценічних постановок Федора Стригуна в жанрі оперети (*Шаріка* та *Гуцулка Ксеня* у музичному оформленні Ярослава Барнича) засвідчив, що мистець послідовно продовжує музично-театральні традиції Галичини другої пол. XIX – поч. XX ст. Якщо у *Шаріці*

Федір Стригун не лише сміливо відкрив ще недавно замовчувані сторінки української історії, але й, завдяки вмілому сценічному моделюванню, зумів оживити національну пам’ять про усусусів (Українських Січових Стрільців), то одвічні екзистенційні проблеми, порушені мистцем в опереті *Гуцулка Ксеня*, сягають онтологічних глибин.

Особливістю режисури Федора Стригуна є ретельна робота з усіма доступними виражальними засобами – словом, музикою, танцем, сценографією та ін. Аналіз композиції його опереткових постановок переконує, що режисер не допускає монотонності, послуговуючись прийомом ретроспекції, контрасту, різкої зміни сцен, залучення глядача до дійства, введення символічних і метафоричних образів, сцен-мініатюр, розмикання художнього часопростору. Часто виступаючи водночас в іпостасях і режисера-постановника, й актора-виконавця, Федір Стригун досягнув високого мистецького рівня, завдяки якому його творча діяльність становить особливий інтерес для дослідників та поціновувачів театральної культури.

Активно використовуючи виражальні засоби різних видів мистецтв, Федір Стригун створив унікальні за своїм синтезом оперети *Шаріка* та *Гуцулка Ксеня*, в яких слово й дія акторів органічно переходять у спів. Завдяки гармонійності та злагодженості всіх композиційних, музичних та візуальних компонентів опереткові постановки Федора Стригуна вже багато років не сходять із підмостків заньківчанської сцени, засвідчуючи його музично-драматичний феномен творчості.

Bibliography and Notes

1. Анонс вистав Львівського Руського народного театру "Руська бесіда", «Діло» 1910, 18 жовтня, с. 9.

2. Вдовиченко Галина, *Три перчки за правим вушком*, «Високий замок» 1995, 16 грудня, с. 5.

3. Веселка Світлана, *І зал підспівує акторам...*, «Культура і життя» 1996, № 27, 3 липня, с. 3.

4. Гарбузюк Майя, *І все-таки сезон почався*, «Просвіта» 1995, Ч. 16 (163), 23 вересня, с. 8.

5. Гупало Сергій, *Львів'янин, який випередив Бородіна*, «Дзеркало тижня» 2004, № 12, 27 березня.

6. Заболотна Валентина, *Реінкарнація*: [Вступна стаття до альбому], [у:] *Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко*, Львів 2004, с. 1–6.

7. Канарська Галина, *Гуцулка Ксеня*, «За вільну Україну» 1997, 7 серпня, с. 4.

8. Оперета, Web. 21.11.2013. <<http://uk.wikipedia.org/wiki/Оперета>>.

9. Откидач Володимир, *Музично-театральні жанри розважального спрямування як джерельна база розвитку музичної естради та рок-музики*, [у:] *Культура України: збірник наукових праць* / Ред. В. Шейка, Випуск 33, Харків 2011, с. 268–278.

10. Паламарчук Оксана, *Нова барва театру*, «Український театр» 1996, № 4, с. 11–12.

11. Паламарчук Оксана, *Реабілітація творчої спадщини. Нова барва заньківчан*, «Неділя плюс» 1996, 15 березня, с. 3, 6.

12. Пилипчук Ростислав, *Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.)*, «Просценіум» 2008, № 3 (22), с. 3–17.

13. Полек Володимир, «Шаріка» у кайданах, «Дзвін» 1997, № 3, с. 104–106.

14. *Програмна музика для слухання*, Web: 22.06.2013. <<http://vuzlib.org/books/4951>>.

15. *Романтична оперета (вистава з одним антрактом) "Шаріка"*: Програмка Львівського державного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, Львів 1995, 25 листопада.

16. Фількевич Галина, *Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії*, [у:] *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ред. В. Сидоренко, Київ 2006, с. 83–102.

17. Шпаковська Вікторія, *Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ – початку ХХІ століття*, [у:] *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ред. В. Сидоренко, Київ 2006, с. 827–866.

18. Got Jerzy, *Das osterreichische Theatre in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvolkermonarchi*, Vien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1997, s. 607–682.

Kseniya Boryskina

**SPECIFICS OF THE RE-CONTEXTUALIZATION
OF W. SHAKESPEARE'S ROMAN PLAY *JULIUS CAESAR*
ON THE RUSSIAN STAGE OF THE 20TH CENTURY**

Classic Private University (Zaporizhzhia), Ukraine

Ксенія Борискіна

**СПЕЦИФІКА РЕКОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ
РИМСЬКОЇ П'ЄСИ *ЮЛІЙ ЦЕЗАР* В. ШЕКСПІРА
НА РОСІЙСЬКІЙ СЦЕНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article analyses productions (dir. by V. Niemirovich-Danchienko, J. Platon and L. Prozorovs'kyi, O.Ginsburg, M. Tumanishvili) of the most political W. Shakespeare's play *Julius Caesar* in the Russian totalitarian environment of the 20th century. Diachronic approach to the specifics of theatrical representation of Caesar's murder and its consequences allows defining the core issues in the directors' conceptions and ideological means of their implementation. An obvious shift from monumental historicism to the problem of mass manipulation indicates a close connection of theatrical life with the current political atmosphere. The crowd on stage is no longer seen as mere Roman mob. It is associated with social movements in the USSR and becomes the central protagonist. This kind of re-contextualization of Shakespeare's views on the development of society predominates in the Soviet productions and greatly affects the recipients. The Russian audience is encouraged to sympathize with ordinary people rather than to speculate on the destiny of state and forms of government.

Keywords: Shakespeare, *Julius Caesar*, theatre, production, USSR, totalitarianism, crowd

Театральний елемент є невід'ємним модусом п'єси Вільяма Шекспіра. Проблематика, патос, композиція – все це покликано впливати на реципієнта, викликати відповідну реакцію, спрямовувати його свідомість до катарсису. П'єсу *Юлій Цезар* традиційно вважають найполітичнішим твором Великого Барда. Невипадково саме її обирали та обирають і сьогодні театральні

режисери з явно вираженими симпатіями та антипатіями. Політична прагматика сьогодення фактично вимагає від людей мистецтва активно послуговуватися арсеналом ідеологем, які входять до складу дискурсу влади. Вжиті у відповідному контексті, вони скеровують світогляд аудиторії у визначене ними ціннісно-сміслові лоно, виконуючи таким чином свої ціннісно-орієнта-

ційну та регулятивну функції. Тож, на часі аналіз характеру репрезентації сюжету з античної історії на російській сцені у ХХ столітті.

Кожна епоха по-різному сприймає закладений у цій п'єсі потенціал. Варто відзначити парадоксальний факт: попри те, що саме цей твір з шекспірівського творчого доробку, є чи не найбільш популярним серед театральних та кіно-режисерів Європи та Америки, в Росії кількість вистав за *Юлієм Цезарем* є напрочуд малою, особливо у порівнянні з численними постановками славнозвісних трагедій чи комедій.

Російське театральне мистецтво вперше прийняло до свого лона виставу за мотивами твору Великого Барда лише у середині ХVIII століття (*Гамлет* у вільному перекладі Александра Сумарокова). З цього часу російські режисери досить постійно виявляли інтерес до п'єс геніального англійця. Однак *Юлій Цезар* такою прихильністю навряд чи користувався. На теренах Російської імперії ставити цю “небезпечну” п'єсу було вкрай необачно, особливо якщо взяти до уваги події 1 березня 1881 року, коли відбувся замах на імператора Олександра II.

Вперше російським глядачам випала нагода познайомитися з цим твором із шекспірівського канону у 1897 – 1898 роках, коли ціною неймовірних зусиль П. Гнедичу вдалося “протягнути *Цезаря* крізь цензуру”. Перед комісією він апелював до петербурзьких гастролей мейнінгенської трупи з Німеччини (1890). На такий аргумент він отримав різку відповідь, зумовлену тогочасною політичною ситуацією: “Німецькою це дозволено, а російською царев-

бивство показувати не можна” [6, 233]. Вже тоді стало зрозуміло, що публіка схильна до того, щоб перейнятися загрозливими ідеями та поширювати їх серед суспільних мас з метою пропаганди проти правлячої верхівки. Один зі свідків, приміром, згадує, що під час показу цієї вистави в Києві сцена вбивства давньоримського диктатора супроводжувалася бурхливими оваціями [8, 483].

Серед всіх російських вистав за п'єсою *Юлій Цезар*, найбільш відомою є постановка В. Неміровича-Данченка за участю легендарного реформатора російського театру К. Станіславського (1903), у якій відображено широке тло римського життя. Вона запам'ятовується передусім масштабними сценами за участю великої кількості народних мас (у спектаклі було задіяно понад двісті осіб) і неперевершеною історичною достовірністю декорацій. Відомо, що режисер і маляр навіть здійснили подорож до Італії, щоб відтворити давній Рим на московській сцені з найбільшою правдоподібністю. Загалом, на рівні задуму вистава була тісно пов'язана з традиціями російської класичної літератури ХІХ століття – з її потягом до монументального, епічного показу народних мас.

Попри задоволення глядачів, сам К. Станіславський критично оцінював не лише своє виконання ролі Брута, вважаючи його провальним, але й те, що акторська робота загалом “виявилася слабшою за зовнішню постановку” [20, 262], тобто історико-реконструктивний мейнінгенський стиль затьмарив ефект психоемоційної присутності. Увага

глядачів була сфокусована передусім на побутовому аспекті історичної дійсності, а не на переживаннях героїв. Власне такою була й режисерська установка В. Неміровича-Данченка: “Всю виставу ми сприймали так, ніби вона називалась *Рим в епоху Юлія Цезаря*. Головною дійовою особою був народ” [Цит. за: 5, 89]. Згодом вийшов друком режисерський плян з безліччю побутових подробиць, докладним описом реквізиту та ін. Критик М. Ефрос так описав свої враження від вистави: “Постановка, на яку Художній театр переніс весь центр уваги, насправді грандіозна. Вона залишила позаду все те, що досі бачили російські сцени [...]. Зовнішньому мистецтву сцени – мистецтву інсценування – далі йти нікуди [...]. Натовп вражає різноманітністю. Він сповнений розмаїття й строкатости та водночас охоплений єдністю колориту й масової психіки. Він живе колективною душею, рухомий і мінливий, як хвиля моря [...]. У Шекспіра – чернь – у натяку. У Художньому театрі – у майстерній, детальній картині” [24, 357].

Успіх вистави (84 аншлаги) зазвичай пояснюється її актуальністю е період пожвавлення революційної боротьби у 1905 р. Революційні настрої буквально вирували в суспільстві, тож ідеї, закладені Шекспіром і дещо трансформовані режисером (після вбивства Цезаря змовники розмахували червоним стягом, радіючи падінню тирана), виявилися напрочуд актуальними. За словами критика П. Маркова, “Качалов грав диктатора, відірваного від народу, людини що приховує від всіх свої тривоги та підозри, диктатора, який

робить з себе «напівбога», що замкнувся в своїй самотності, а отже приречений на загибель [14, 112]”. Саме ця віддаленість від народу, занепад монархії як форми правління, засудження тиранії, що криється за зовнішньою розкішшю, стали ключовими ідеями, які наголошувались советською критикою протягом наступного розвитку театрального мистецтва в Советському союзі [11, 729], [17, 25], [2, 614].

Хоча вистава В. Неміровича-Данченка і спричинила потужний резонанс у колах тогочасних критиків, амбівалентність шекспірівської п’єси все ще залишалася не відтвореною на російській сцені, а її трагедійний зміст так і не був переданий глядачам засобами тогочасного мистецтва. Режисери змістили акцент з індивідуального на загальне, з трагедій окремих дійових осіб на трагічний зміст грандіозних історичних подій, чим сприяли рухові російського театру в бік до символічного простору творів Ібсена, Метерлінка, Гамсуна. Ця вистава Московського Художнього театру, яка поглинула значні творчі зусилля, дійсно стала помітною подією в історії театального життя, але не закріпилася в репертуарі.

Після неабиякого успіху *Юлія Цезаря* (в російській інтерпретації якого політичний зміст був представлений рельєфно і масштабно) антимонархічні настрої у російському суспільстві стали лунати все голосніше. Коли постало питання про державну фінансову допомогу театрам, в Думі навіть виникла дискусія, за результатом якої постановили, що кошти мають виділятися виключно на російські національні

вистави, які “повинні вчити не тому, як вбивати царя, а як пожертвувати життям за царя” [Цит. за: 11, 701].

Наступна вистава за *Юлієм Цезарем* В. Шекспіра з’явилася лише через двадцять років. Як і у випадку з постановкою В. Неміровича-Данченка, вистава у Малому театрі (реж. І. Платон і Л. Прозоровський) була представлена на розсуд глядачів саме тоді, коли відбувалися відчутні політичні зміни. П’єса була поставлена 10-11 квітня 1924 року. Як відомо, після смерти Владіміра Леніна у січні цього року владу в Москві перебрав на себе Грігорій Зінов’єв, Лев Каменєв та Іосіф Сталін, утворивши так званий “тріумвірат” (принагідно можна провести паралелі з римським тріумвіратом, що утворився після смерти Цезаря й куди входили Антоній, Лепід та Октавія). Метою цих політичних дій було відсторонення Льва Троцького від керування державою.

Вірогідно, саме політична нестабільність, відсутність одноосібного лідера позначилась на тому, що вистава була позбавлена чіткого ідейного задуму. Режисерам закидали передусім “відсутність глибокого і ясного розуміння трагедії Шекспіра, традиційний і абстрактний підхід до неї” [23], відсутність “складності і багатогранності характеристик” [18, 50].

На думку тогочасних критиків, проблема полягала в тому, що і Брут у виконанні П. Садовського, і Антоній у виконанні А. Остужева, викликали симпатію глядачів. Так, за словами О. Штейна, Антоній був недостатньо підступним, він висловлював щире співчуття Цезарю, буквально палав помстою за друга. Його промова ви-

кликала симпатію глядачів, яка “суперечила п’єсі В. Шекспіра і створила непослідовність і неясність ідей постановки” [23].

Брут у виконанні П. Садовського був представлений як людина, переконана у власній душевній чистоті, моральній величі, сповнена почуття громадянського обов’язку і республіканського патріотизму: “Впевненістю у правоті своєї справи дихали слова Брута, всім серцем відданого народові” [9, 145]. За оцінками деяких критиків, актор, у руслі загального задуму “республіканської трагедії”, створював “характер цілісного і сильного борця за республіканські ідеї” [18, 51].

У той же час Антоній мав постасти як зрадник, який підбиває народ на бунт лише заради власних меркантильних інтересів, як підступний демагог і хитрий “царедворець” (у рецензії відомого критика Ем. Бескіна є відвертий натяк на царську Росію [4, 4]). Однак актор, що грав роль поплічника Цезаря, здебільшого поставав у позитивному навісвітленні й звик наділяти своїх героїв моральними чеснотами, через що стереотипи рецепції впливали на характер репрезентації цієї ролі [9, 146].

Тобто критики ставили акторові в провину його поривчастість, красу голосу й темперамент, що спровокували схилення аксіологічних терезів не на користь республіканців. Вважаємо, таку позицію тогочасних критиків можна пояснити панівною ідеологією, встановленою після поразки монархії. У свідомості пересічних глядачів 1920-их років Цезар все ще мав асоціюватися з царем, тож симпатії до єдиновладдя, а не

до поборників революції, видавалися неприпустимими.

Антиісторичність (у тому сенсі, як її розуміли советські критики) головної ідеї режисерів Малого театру пояснювали їх тісним зв'язком з дореволюційним досвідом інсценування з акцентом на морально-етичних проблемах, на “вічних, безумовних істинах – правди, добра і краси, [...] їх більше хвилювали не ті республіканські ідеї народного блага, якими керувався Брут, коли він заніс свій кинджал над другом – Цезарем, а сам факт [...] зради дружбі та обов'язкові” [22, 345].

Ще одним прорахунком, за оцінками тогочасних критиків, стало недоопрацювання сцен за участю народних мас [12, 138], [22, 344]. “Манекени, що безцільно і безглуздо тинялися сценою”, не передавали “складної діалектики поведінки натовпу під впливом маніпуляторів” [9, 145]. Більшість масових сцен мали досить таки умовне значення, тоді як для тогочасного советського глядача вкрай необхідно було відчутти співпричетність до подій, що розгорталися на театральних підмостках. Тож, публіка, як і критика, сприйняла виставу прохолодно.

Наступна театральна версія *Юлія Цезаря* з'явилася лише через понад тридцять років. У 1958 році режисер А. Гінзбург поставив п'єсу на сцені Узбецького театру драми імені Хамзи. Згодом вона була представлена московським глядачам у 1964 – під час гастролей з нагоди святкування 400-річного ювілею В. Шекспіра.

За словами режисера, трагедія, яка так довго не ставилася у Росії, привернула його увагу своєю грома-

дянськістю: “Великий громадянин Брут – такий наш задум” [10, 27]. Цікаво, що у першій версії вистави роль Цезаря була блискучо відтворена на сцені Кудратом Ходжаєвим, який постав як деспот і справжній узурпатор влади. У виконанні Аліма Ходжаєва характер Цезаря було дещо пом'якшено, що, за оцінками шекспірознавця А. Анікста, “заважало глядачеві зрозуміти, що Брут та інші республіканці праві у своїй боротьбі з тиранією” [1, 2].

Вистава була сприйнята досить неоднозначно. Зокрема, одні критики відзначили жвавість і динамічність масових сцен, які надали виставі величного характеру [1, 2], тоді як інші зауважили, що масові сцени не були ретельно продумані, тому й багато втратили [7, 30]. Гра Ш. Бурханова у ролі лідера змовників також була сприйнята по-різному: його внутрішню силу та темперамент то підкреслювали [13, 119], то заперечували [7, 30]. Так само неоднозначно був сприйнятий і характер цього протагоніста. Наприклад, в одній із рецензій стверджувалось, що Брут потайки мріє про своє блискуче сходження на верхівку тими сходами, які були центральним елементом театального реквізиту постановки [16, 40]. Абсолютно протилежну оцінку зустрічаємо в монументальній *Історії советського драматичного театру*: “Образ Брута – насправді героїчний, монументальний, але й глибоко трагічний” [19, 344]. Як нам видається, у цій суперечності оцінок криється підсвідоме розуміння принципової амбівалентности шекспірівського твору. Однак на цьому етапі розвитку театрознавства критики радше

дотримувалися полярних поглядів у своїх оцінках цієї узбецької вистави.

Як і раніше, провідною ідеєю вистави була віддаленість диктатора від народу, що призвела до його фатальної поразки. Загибель Брута також безпосередньо пов'язували з народом: "Брут абсолютно не намагається дізнатися, чи повірив йому народ, – думка народу йому глибоко байдужа... У цій байдужості до думки народу – трагічна провина Брута. Він говорить з натовпом м'яко, доброзичливо, а водночас ми бачимо, що він йому взагалі не потрібен" [13, 119].

Найбільш достовірною (з перспективи зображення народних мас) була вистава (1973) у театрі імені Ш. Руставелі (Тбілісі) під керівництвом М. Туманішвілі. Режисер обрав для себе чітку стратегію візуалізації шекспірівського твору. Згідно з його ідейним задумом, на сцені мало бути відтворено той епізод з римської історії, коли купка політиків втягнула народ у вирву кривавих чвар заради особистих вигод. На думку постановника, всі змовники, окрім "донкіхота" Брута, керувалися корисливими мотивами і переконували й себе, і народ у тому, що роблять суспільно корисну справу [21, 123] Режисер обрав позицію, суголосну зі словами М. Монтеня: "Хто жадає лише усунути те, що йому допікає, тому це вийде боком; благо не обов'язково йде слідом за злом; за ним може наступити і нове зло, та ще й гірше. Так сталося з убивцями Цезаря, які ввергли республіку у таку біду, що довелося їм жалкувати за скоєне ними. Багатьом особам згодом, аж до наших часів, сталося те саме" [15, 190].

Дія вистави розпочинається з того моменту, коли робітники сцени поступово входять до складу римського плебсу, перетворюючись зі сторонніх глядачів на безпосередніх учасників подій. Такий плавний перехід допоміг режисерові підсилити ефект співпричетності і змусити глядачів подумати не лише про вкорінений в минулому сюжет, але й про свою сучасність.

М. Туманішвілі майстерно розставив діючих осіб на сцені-шахівниці. Орієнтуючись на "народний" струм репрезентації шекспірівського доробку на советській сцені, він зобразив перехід настроїв натовпу, вистроївши своєрідний зв'язний ланцюг з їх емоцій, спровокованих подіями довкола. На початку ми бачимо радісний натовп, що із захватом зустрічає триумф Цезаря. Далі режисер вводить до традиційної сюжетної схеми новаторський прийом – розпочинається дощ і перед нами натовп безтурботний, який й гадки не має про те, які карколомні події наближаються. Поки народ спить, політикани формують змову. Втім, поступово ширяться чутки про негаразди у верхівці влади, і тут натовп уже стривожений і схвильований. У той момент, коли життєвий шлях Цезаря переривають кинджали змовників, натовп знаходиться у передчутті, вичікуючи, що ж буде далі. Він настільки звик до одноосібного правителя, що почергово спонукає Брута та Антонія замінити Цезаря.

Далі бунтівний натовп, спровокований Антонієм, постає як натовп, розіп'ятий на хрестах за той самий бунт. А надалі за сюжетом натовп переходить до активних дій – він

мобілізований, його муштрують, готуючи до бою. Поруч із ними жінки й матері, що проводжають чоловіків на війну. Кульмінацією емоційної напруги є п'ятихвилинна "м'ясорубка", в якій озвірілий натовп змитає все на своєму шляху, втягнутий у жахіття і безглуздість війни. Після бою натовп оплакує загиблих, та, стомлений і виснажений, мовчить [21, 124-126].

У фокусі уваги цього спектаклю – розроблене до найменших подробиць життя народу, представлене у розвитку, який передають точно відпрацьовані окремі епізоди. Характерно, що в тексті твору натовп зникає після сцени на Форумі. За задумом М. Туманішвілі, простий народ є центральним протагоністом, який присутній від початку до розв'язки історичної колізії.

Режисер переконливо демонструє, що шекспірівський натовп лише здається мінливим, насправді він досить послідовний у своєму бажанні отримати нового Цезаря. Якщо у п'єсі В. Шекспіра сакраментальну фразу "Let him be Caesar" промовляє одна особа, то у постановці ці слова скандує численний натовп. За словами театрознавця А. Бартошевіча, "римські громадяни, які колись були ревними прихильниками республіканської свободи, нині охоплені добровільним рабством" [3, 10]. Провідна ідея вистави – продемонструвати трагедію ошуканої довіри. При цьому ошуканим виявився не лише народ, але й Брут, який вибрав боротьбу, усвідомлюючи, що не зможе виправити час, "що вийшов із уторів".

Надалі на сценах республік СРСР майже не знайшлося місця для полі-

тичної римської п'єси Вільяма Шекспіра. Ця відсутність не лише свідчить про особисті вподобання режисерів, але й про те, що *Юлій Цезар* є твором складним, суперечливим, політично амбівалентним. У Росії (з її імпліцитним потягом до одноосібного правління) такі твори могли спричинити гучний суспільний резонанс, вплинути на свідомість людей. Тож відсутність такого популярного на Заході твору в репертуарах російських театрів є знаковою.

Творчість В. Шекспіра є надбанням не лише англійців. Подолавши кордони однієї країни, вона стала невід'ємною часткою театральних репертуарів по всьому світу. Втім, на перешкоді аксіологічному впливу драматургії стояла, й подекуди досі стоїть, непримирима цензура. Саме так історично склалося в Росії, про що свідчить і обмежена кількість вистав, і переакцентування провідних ідей та ціннісних імплікацій твору ренесансного драматурга.

Великий Бард запрошує режисерів до інсценування п'єси, а вони беруться за справу з огляду на політичний контекст сучасності. При цьому варто відзначити, що театр виконує функцію так званого "дзеркала" життя, яке відображає найбільш гостроактуальні теми та проблеми. Варто погодитися з думкою А. Анікста про те, що "кожний час мав свого Шекспіра", однак, попри всі трансформації, інтерес мистців привертала гуманістичні підвалини його творів [2, 632].

Критичний струмінь рецензій на всі згадані постановки п'єси *Юлій Цезар* йде у лоні проблематики "Шекспір і народ", безпосередньо пов'язуючи ренесансно-давньорим-

ську дійсність з подіями в політичному житті царської Росії, а згодом і наступної імперії – Советського союзу.

Bibliography and Notes

1. Аникст Александр, *На пути к большой трагедии. Юлий Цезарь в театре имени Хамзы*, «Литературная газета», 21 февраля 1959, № 23 (3989), с. 2.

2. Аникст Александр, *Сценическая история драматургии Вильяма Шекспира*, [в:] Шекспир Уильям, *Полное собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1960, Том 8, с. 597-632.

3. Бартошевич Алексей, *Римская трагедия Шекспира*, [в:] *Театр* 1974, № 5, с. 8-14.

4. Бескин Эммануил, *Юлий Цезарь и Малый театр*, [в:] *Новый зритель* 1924, № 14, с. 4.

5. Верцман Израиль, *Исторические драмы Шекспира*, [в:] *Шекспировский сборник*, Москва: Всероссийское театральное общество 1958, с. 78-122.

6. Гнедич П. П., *Книга жизни*, Москва: Аграф 2000, 368 с.

7. Григорьев М., *Сумевшие заново*, [в:] *Театральная жизнь* 1964, № 13, с. 29-30.

8. Данилов С. С., *Очерки по истории русского драматического театра*, Москва: Искусство 1948, 587 с.

9. Дмитриев Ю. А., *Зарубежная драматургия*, [в:] *Idem, Государственный академический Малый театр*, Москва: РОССПЭН 2011, с. 192-201.

10. Зилов М., *Великий гражданин Брут*, «Огонек» 1964, № 17, с. 27.

11. Зиннер Э. П., *На рубеже веков*, [в:] *Шекспир и русская культура*, Москва: Наука 1965, с. 699-733.

12. Золотницкий Д. И., *Академические театры на путях Октября*, Ленинград: Искусство 1982, 343 с.

13. Илялова И., *И его учитель...*, «Театр» 1964, № 5, с. 117-119.

14. Марков Павел, *Театральные портреты*, Москва: Искусство 1939, 231 с.

15. Монтень Мишель, *Проби*: У 3 книгах, Київ: Дух і літера 2007, Книга 3, 383 с.

16. Мягкова Ирина, *Кто ищет...*, «Театр» 1964, № 9, с. 39-43.

17. Нельс Софья, *Шекспир на советской сцене*, Москва: Искусство 1960, 507 с.

18. Ростоцкий Болеслав, *Малый театр в советские годы*, [в:] *Малый театр. 1917-1974*: В 2-х томах, Москва 1983, Том 2, с. 9-204.

19. Рыбник А., *Узбекский театр*, [в:] *История советского драматического театра*: У 6 томах, Москва: Наука 1971, Том 6, с. 324-348.

20. Станиславский К. С., *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1954, Том 1: *Моя жизнь в искусстве*, 516 с.

21. Туманишвили М. И., *Введение в режиссуру (Пока не началась репетиция)*, Москва 2003, 269 с.

22. Ходорковская Л., А. А. *Остужев – актер Шекспира*, [в:] *Шекспировский сборник*, Москва 1958, с. 313-365.

23. Штейн Абрам, *Малый театр играет Шекспира (статья вторая)*, Web. 08.04.2013. <http://lib.ru/SHAKESPEARE/sh_ch78.txt Piece100.04>.

24. Эфрос Николай, *Юлий Цезарь в Художественном Театре. (Письмо из Москвы)*, [в:] *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898 – 1905*, Москва: Артист. Режиссер. Театр 2005, с. 357-359.

Victoria Kukhar

THE PROSPECTS OF INFORMAL SUBCULTURES IN UKRAINE

National Research Institute
of Ukrainian Studies and World History, Ukraine

Вікторія Кухар

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ НЕФОРМАЛЬНИХ СУБКУЛЬТУР В УКРАЇНІ

Abstract: This paper examines the prospects for the development of informal subcultures in Ukraine, it has also clarifies the essence of the term “informal subculture” which is a component of “subculture”. In this article the main attention is focused on the three most popular informal subcultures in Ukraine (hippie, punks, goths) in order to determine the further development of this phenomenon. The performed analysis shows that the subcultural system inherent for Ukraine is modifying and has not been explored yet so it must be taken into account as an important part of social and cultural transformation. Thus, the further development of society and the rapid development of cultural and public life confronts us with the necessity of a more detailed investigation of such phenomenon as “informal subculture” and its possible future prospects.

Keywords: subculture, informal subculture, informal people, hippie, punks, goths

Культура – історично визначений ступінь розвитку суспільства та людини, який відображається у результатах матеріальної та духової діяльності. У другій половині ХХ століття на базі поняття “культура” з’явився новий термін – “субкультура” (підкультура), – який отримав широке застосування в сучасній науці та який характеризує культуру групи або класу, що відрізняється від панівної культури або протистоїть їй. Субкультури виникали у процесі становлення кожного молодого покоління, починаючи з тих часів, коли молодь сформувалася в окрему соціально-демографічну групу в рамках суспільної структури. Ці соціаль-

но-демографічні групи виявляли прагнення індивіда до об’єднання з іншими, творення стійких форм взаємодії з ними. Найважливіша причина вступу до такої групи – бажання належати до певної спільноти, де можна отримати взаємодопомогу, взаємозахист і тісне спілкування за спільними інтересами.

Поряд із цим, формування різноманітних субкультур зумовлене історично, адже у різні періоди існування людства маємо можливість простежити виникнення й становлення особливих суспільних об’єднань за спільними інтересами, ідеями тощо.

Важливою складовою “субкультури” є поняття “неформальна субкульту-

тура”, що характеризує соціально-демографічні групи, своєрідно організовані й поширені, передусім у молодіжному середовищі.

Актуальність теми полягає в тому, що явище неформальних субкультур у сучасній науці є недостатньо вивченим. Не існує науково обґрунтованого визначення зазначеного поняття. Окресливши характерні особливості неформальних субкультур, ми спробуємо визначити перспективи розвитку цих специфічних угруповань у світі і в Україні.

Метою цієї статті є визначення перспектив розвитку неформальних субкультур в Україні. Поставлена мета передбачає такі завдання: визначити сутність поняття “неформальна субкультура” як підсистема субкультури; з’ясувати на прикладі кількох неформальних субкультур (гіпі, панки, готи) перспективи подальшого їхнього розвитку в Україні. Об’єктом статті є сучасні українські неформальні субкультури другої половини ХХ – ХХІ ст., їхні уподобання та ментальність; предметом – перспективи розвитку неформальних субкультур в Україні у Третьюму тисячолітті.

Явище субкультури привернуло увагу науковців починаючи з 1930-х років ХХ ст. У другій половині ХХ віку на базі поняття субкультура виникає феномен неформальної субкультури. На сьогодні існує чимало теоретичних праць, присвячених цій проблематиці, але досліджень про перспективи розвитку неформальних субкультур практично немає. Дослідженням субкультури займалися такі вчені, як: М. Соколов, О. Глушкова, Т. Щепанська, К. Мюллер та ін. [26], [4], [30], [18]. В Україні це явище вивчали М. Закович, Н. Слюсаревський,

О. Божок, О. Білецька, В. Радзієвський [7], [25], [3], [2], [23]. Тут варто зазначити, що поняття “неформальна субкультура” окремо не вивчалось, а лише в контексті субкультури. Те саме стосується і досліджень щодо перспектив подальшого розвитку неформальних субкультур, хіба що можна відмітити В. Семьонову, А. Громова, В. Кузіна, В. Левічеву [24], [5], [14], які частково займалися цим питанням. Інформація з приводу розвитку неформальних субкультур міститься в світовій мережі, але вона є не завжди достовірною і її авторство часто неможливо визначити. Враховуючи це, матеріяли з інтернету необхідно використовувати обережно, максимально їх перевіряючи.

Перед тим, як з’ясувати сутність поняття “неформальна субкультура”, спробуємо обґрунтувати визначення “субкультура”. Субкультурою називають підпорядковану, неосновну культуру, або, іншими словами, культурну підсистему всередині системи базової, основної культури суспільства. Субкультура є частиною всієї культури суспільства, або “культурою у культурі”; це внутрішня культура певної групи людей, яка визначає їхній особливий стиль життя, ціннісну ієрархію, менталітет тощо. Ця група людей може відрізнитися від решти членів суспільства за професійними, віковими або навіть етико-правовими ознаками. Оскільки субкультури існують на межах і перехрестях соціальних відносин і областей, то модернізаційні зміни у системі культури і перехід від одного типу культури до іншого приводять в рух всю субкультурну підсистему, все більше її диференціюють. “Субкультура” характеризується оперативністю і динаміч-

ністю реагування на широкий спектр змін соціально-культурного, політичного та економічного життя, а тому є важливою підсистемою забезпечення розвитку культури в умовах недостатньої визначеності її парадигм [1].

Поняття “субкультура” має безліч нечітких визначень, і тому стає досить неоднозначним, будучи ще не до кінця сформованим й надалі зазнаватиме змін. Сам термін та його змістове наповнення визначатимуться тим, як розвиватимуться субкультури. Ці зміни будуть пов’язані не тільки з розширенням поняття, але і з розвитком культури та медіапростору, в якому ці субкультури знаходяться і розвиваються, також з трансформацією суспільства, що йде по шляху дроблення одного великого культурного простору на безліч дрібних [4].

Оскільки субкультура охоплює досить широке коло різних об’єднань, що ускладнює окреслення перспектив їхнього подальшого розвитку, ми у своєму дослідженні розглянемо поняття «неформальна субкультура», яка є складовою субкультури.

Насамперед зауважимо, що наукового обґрунтування поняття “неформальна субкультура” немає. Вважається, що термін “неформал” (як представник неформальної субкультури) з’явився приблизно в 80-90-х рр. ХХ ст., і так називали представників таких груп, як: гіпі, панки, готи, металісти тощо, що сформувалися у той час і протистояли “формальним” організаціям. На користь таких аргументів у словнику сленгу зустрічаємо наступні визначення поняття “неформали”: “1) молоді люди, що відрізняються нестандартними одягом, зачіскою, сленгом, уподобаннями в музиці, манерами поведінки тощо; узагаль-

нена назва членів будь-яких молодіжних неформальних спільнот; не всі неформали мають свій «прикид», деякі не виділяються зовнішнім виглядом; 2) узагальнена назва будь-яких молодіжних неформальних спільнот (тобто не окремих людей, а груп, течій, рухів, неформальних організацій тощо)” [19]. У цьому ж словнику наведено багато цікавих реплік різних людей про т. зв. “неформалів”: “Хіба що всякі готи, емо, гіпі [...] неформали, коротше; ми з цікавістю спостерігали, як веселі панки-неформали оперативно окупували звичайний приміський поїзд; неформали мого міста; тут кожен день тусуються неформали; неформали – загальна назва для представників різних молодіжних рухів; неформали – металісти (я, до речі, – сам старий металіст)” [19]. Також існує багато форумів в інтернеті, де на запитання, “хто такі неформали?”, багато відвідувачів відповідають, що це металісти, готи, панки, гіпі, емо та ін. [16], [28], [29].

Виходячи з вищесказаного та зважаючи на обсяг статті, ми заявлену в дослідженні тему розглянемо на прикладі найбільш популярних неформальних субкультур в Україні, а саме: гіпі, панків і готів. З’ясувавши їхню культурну своєрідність та історію становлення, ми спробуємо окреслити подальші перспективи розвитку цих неформальних субкультур.

Найдавнішою і найвідомішою із зазначених є неформальна субкультура гіпі (*hippie*), яка має власну історію й була важливим політичним, соціокультурним явищем, як у Америці та Європі, так і в Україні, з’явившись на теренах останньої ще у 1960-х роках. Вважається, що наразі ця субкультура вже не має свого первинного значення

і втрачає своїх прибічників. Проте повністю вона не зникла. Сьогоднішнє покоління гіпі вже далеке від духових засад своїх попередників, воно є своєрідним клубом за інтересами, де переважає потяг до клясичної рок-музики. Важливо те, що завдяки субкультурі гіпі з'явилися нові найрізноманітніші неформальні субкультури (панки, металісти, байкери тощо), які продовжують розвиватися і набувати популярності серед молоді.

Цікаво, що неформальна субкультура гіпі у 1960-х рр., одночасно з США, набула значного поширення і в СРСР, хоча у кожній із цих країн мала свою специфіку: "Різниця між американськими «дітьми квітів» (гіпі) і советськими була очевидна. В СРСР вони вели власну боротьбу – не з війною, як їх американські «колеги», а з комуністичною репресивною системою. І на протигагу владі вони теж називали себе Системою (так раніше іменовували себе гіпі). Особливе місце в цій Системі зайняла Україна" [6]. Основним осередком зібрань гіпі в Україні був Львів. Д. Громов зазначає: "Центр Західної України завжди пишався своєю близькістю з вільними країнами, його населенню був притаманний волелюбний дух. Зрівнятися зі Львовом, на думку людини Системи, могли тільки столиці советських прибалтійських республік (Рига, Таллін, Вільнюс), а також Москва і Ленінград. А ось Київ розташовувався в цьому умовному списку набагато нижче. А ще Львів став однією з колисок гіпізму в Союзі" [6].

Пізніше, після розпаду СРСР, гіпі продовжували існувати і влаштовувати зібрання. У 1993 році біля водоспаду Шипіт у Карпатах зібралися гіпі з Ужгорода, Львова, Москви та інших

міст колишнього СРСР. Відтоді існує щорічне неформальне зібрання гіпі, де зустрічаються і представники інших субкультур. Не лише українці, а й поляки, росіяни, білоруси, чехи, німці та інші гості приїжджають до водоспаду. Зібрання традиційно влаштовують на початку липня, кульмінацією його є свято Івана Купала – 7 липня [15].

Наразі виділяють два типи "гіпі": так звана "стара система" ("олдові гіпі" від англійського *old*, тобто старий, "справжні гіпі", "мамонти") та "нова система". "Стара система" складається з людей старшого віку (навіть до 50-ти років), для яких "гіпізм" – це все їхнє життя. Найчастіше ці люди не мають ані постійної роботи, ані постійної сім'ї. "Нова система" об'єднує в собі молодь віком від 14-ти до 20-ти років, які поєднують свій "гіпізм" із навчанням у престижних закладах і не завжди дотримуються найважливішої заповіді, яку визначили ідеологи руху – незалежність від соціуму. Натомість молодь робить основний акцент на атрибутиці, перебираючи на себе сленг, манеру одягатися, прикраси та ін. Через це існує непорозуміння між поколіннями, яке, щоправда, не заважає існувати жодній зі сторін [10].

Отже, бачимо, що субкультура гіпі, яка утворилася давно, досі має своїх послідовників, як у світі, так і в Україні. Вважається, що зараз представників цієї субкультури дуже мало, а ті, які зуть себе гіпі, не є справжніми послідовниками і не несуть тієї ідеології, яка була раніше. Хоча не можна говорити, що вони повністю втратили свою філософію й погляди на життя. "Молоді" гіпі продовжують поширювати просте послання лю-

бови та миру. Як і ті гіпі, що були до них, вони прагнуть жити общинами; щоб знайти общину, вони покидають дім і сім'ю. Багато "молодих" гіпі шукають комуні, створюють сайти, подорожують по країні і всьому світові у пошуках свободи й братерства. На нашу думку, можна вести мову про перспективи розвитку субкультури гіпі в Україні, адже й досі є безліч її прихильників і не лише серед молоді. Найпопулярнішим місцем серед українських гіпі був і залишається Львів, хоча не менш популярним місцем із 1993 р. став і водоспад Шипіт на Закарпатті. Також зазначимо, що ця неформальна субкультура є досить важливою, адже породила багато нових і специфічних послідовників.

Наприкінці 1960-х років виникла субкультура панків. Таку назву ця субкультура отримала від журналістів, які вважали, що таким принизливим словом відіб'ють популярність цього руху (в сучасній англійській мові "punk" означає "гниле дерево", "гниль", "непотріб" тощо) [20]. Але такий хід себе не виправдав і слово прижилося у тогочасній лексиці. В одній із більш легендарних версій розповідається про те, що "панками стали гіпі, які розчарувалися в ідеї загальної любови. Можливо, це так і є, тим більше, що ідеологія оригінального панку полягає у невизнанні будь-якого насильства" [21].

На території України неформальна субкультура панків з'явилася приблизно у середині 1980-х років і продовжує розвиватися, знаходячи все більше прибічників. "Панки" у світі і в Україні в процесі становлення мали практично однакову ідеологію, цінності, зовнішній вигляд. Лише з плином часу "панки" України набули

більше національних особливостей. Аби дізнатися, чи є перспективи розвитку у цієї неформальної субкультури в Україні, насамперед розглянемо детально це явище.

У статті під назвою *Історія субкультури панків* поняття «панк» характеризується з різних перспектив: "...Це купка молодих людей з дивними зачісками, що говорять про псевдополітичну нісенітницю і «виштовхують» з себе ліберальні філософські теорії, про які вони майже нічого або зовсім нічого не знають. Панк – це внутрішній бунт і прагнення до змін. Панк – це грізний голос опору" [8]. У статті погляди панків подаються у формі прямої мови представників цієї групи: "Ми створили свою власну музику, свій спосіб життя, своє співтовариство і свою культуру... Ми створюємо рух на основі любови, діючи з надією на те, що одного разу, врешті-решт, на Землі буде досягнуто миру. Ми можемо оступатися, але ми будемо продовжувати боротися. Свобода – це те, що ми створюємо кожен день, і від нас залежить, чи збудеться вона" [8]. Далі автор підсумовує: "друге висловлювання виглядає ідеалістичним щодо першого, перша думка зазвичай подається пресою. Це найменш точний, але найбільш популярний образ панка" [8].

Справді, висловлювання є досить суперечливими. Проте у висловлюванні "ми створюємо рух на основі любови" досить сильно відчувається вплив попередньої неформальної субкультури – гіпі. Це дає підстави стверджувати, що субкультура панків насправді є відгалуженням "гіпізму". Щодо того, що "панк – це внутрішній бунт і прагнення до змін", ми вважаємо, що це можна пояснити,

звернувшись до історії становлення цієї неформальної субкультури. Уже у 1970-ті роки панки видозмінюють свою ідеологію і приходять з гаслом “Я ненавиджу” – на протигагу гіпівському “Я люблю”. Ненавиділи все: суспільство, батьків, будь-які цінності. Себе величали квітами в смітнику, біле називали чорним, погане – хорошим, чисте – брудним, протиставляли співу – крики, розуму – безумство, життю – смерть. Головними принципами справжніх панків були: “Майбутнього немає”, “Живи швидко, помри молодим” [27]. Вважається, що так званий “бунт” виник з трансформованого конфлікту “батьків та дітей”. Філософія панків стала філософією “втраченого покоління”. [12]. Існувало чимало факторів, що впливали на протест і агресію панків, але заакцентуємо на основному, а саме: панки походять від субкультури гіпі, вони теж, як і гіпі, зазнали трансформацій і продовжують знаходити своїх прихильників.

На сьогодні в Україні існує численна група людей, яка сповідує ці ідеї. Найбільше це проявляється в творах українського панк-року, особливістю якого є звернення до української історії чи культури. У стилі українського панк-рокера часто можна бачити синьо-жовті, або червоно-чорні стрічки, можна зустріти такими ж кольорами пофарбовані кінчики волосся, що ставляться у “шипи” або “ірокез”.

В. Карп’як вважає, що панки “не мають серйозного впливу на культурну ситуацію” [9]. Також він зазначає: “З найвідоміших груп, які працюють з панк-музикою чи якимось чином використовують її здобутки у своїй творчості, можна назвати *Воплі Відоплясова* (панк-рок), *Щастя*

(панк), дуже ранній Скрябін (панк)” [9].

Розглядаючи зв’язок субкультури панків і націоналізму, дослідник П. Кобзар акцентує увагу на протиріччях: “Основним проявом панкоти у націоналістичному русі є т. зв. «автономний спротив». Мати – анархія, батько – Махно. Це чудово, але пам’ятаймо, що навіть за автономности у методах є недопустимим анархізм. Адже метою українського націоналізму є сильна Українська держава, тоді як ідеалом державного устрою для панка є Гуляй-Поле. Тож так звані автономі або не до кінця панки, або не до кінця націоналісти. Тут необхідно обирати” [11].

Усе ж у тому чи іншому вигляді неформальна субкультура панків притаманна Україні й, імовірно, ще досить довго знаходитиме своїх прихильників, особливо серед молоді. Звісно, ця субкультура буде видозмінюватися, набуватиме певних етнічних особливостей.

Виникнення субкультури готів було тісно пов’язане з музичною сценою і почало зароджуватися у самому кінці 1970-х років у Англії, коли стала затихати панк-хвиля. В Україні це явище набуло поширення у 1980-х роках, як вважається, з появою музичних гуртів, які грали похмуру музику з філософськими текстами.

Насамперед з’ясуємо причини виникнення цієї неформальної субкультури. С. Левікова зазначає: “Початок молодіжної субкультури готів поклали представники шоу-бізнесу там мас-медій, які у кінці 70-х рр. XX ст. відчули, що панк і в музиці, і в епатажному зовнішньому вигляді, й у нігілістській ідеології почав втрачати колишню привабливість для молодих

людей і перестав лякати їх батьків: ірокези різних кольорів вже нікого не шокували, а в музичному пляні чітка лінія на шаблонність і всезростаючу холодність не обіцяла успіху. Панк вмирав, а на зміну йому було потрібно щось нове. Але так як тоді нічого кращого не було, а панк мав і «готові» музичні групи, і свою аудиторію, і традиції, і клуби і т. п., то було вирішено «відкрити» другий подих саме йому» [13, 80].

Зрозуміло, що готи походять від панку, на той час навіть з'являється поняття «пост-панк» (а точніше протоготи), який не ставив перед собою ніяких завдань і цілей, просто частина панк-груп змінила своє звучання на більш депресивне, й імідж – на більш декадентський. У статті під назвою *Молодіжна субкультура в соціологічному вимірі* йдеться про те, що «протоготи тих часів досить сильно відрізнялися іміджем від сучасних готів, хоча й зараз існують готи, для яких часи пізніх 1970-х – початку 1980-х є ідеалом. Вони були близькі по ідеології зі своїми прямими попередниками – панками, тільки тотальний нігілізм панків був трохи зм'якшений і придбав більше декадентські риси, на прямий зв'язок указує хоча б те, що дотепер використовуваний девіз готів (що прийшов до нас із далеких 80-х) «Goth's Undead» прямо перегукується з девізом панків «Punks Not Dead». Їх імідж був теж трансформований з панківського – «на головах залишилися ірокези (виголені скроні дотепер помітна ознака готів), однак які набули насичених чорних кольорів, хоча іноді вже не ставилися сторчма (цікавий факт – ірокези «радикально чорних кольорів» часто ставилися за допомогою взуттєвого гуталіну), а за-

чісувалися назад, збираючись у хвіст, або на одну зі сторін (ось причина існуючої дотепер основної зачіски готів). Також широко поширена була зачіска типу «вибух на макаронній фабриці», що наразі мало використовується. Одяг теж радикально змістився у бік чорних кольорів, хоча і з деякими досить сильними змінами – найбільші зміни торкнулися осіб чоловічої статі, хоча варто відзначити і чималу кількість андрогінів (людей, наділених зовнішніми ознаками обох статей)» [17].

Знову ж простежуємо, як одна субкультура (готи) походить від іншої (панки), набуваючи своїх особливих рис і, більше того, надалі має безліч своїх розгалужень (кібер-готи, готиромантики, готи-фетишисти, готиязичники та багато інших).

На початку 1980-х років в Україні з'явилася готична субкультура, а у 1990-х роках готи вже були і у Львові, хоча мало. Але на зламі тисячоліть спостерігається різке збільшення представників цієї субкультури. Популярним місцем для готів стає Личаківський цвинтар, що нагадує про смерть та творить сумну атмосферу [22]. Деякі інтернет-джерела свідчать, що готика з'явилася в Україні на початку 90-х з появою гурту *Кому Вниз*, музика якого має специфічні українські риси: зв'язок з українською історією, фольклором, демонологією й т. ін. Національна атрибутика відрізняє українську готику від інших, зокрема від російської, де існує копіювання західних зразків. Сьогодні українські готи спілкуються за допомогою інтернету, головне місце в Україні займає *Український готичний портал*. Також у великих містах влаштовуються готичні вечірки, виступи різних гуртів.

У провінційних містах і містечках спостерігається тенденція до розвитку цієї субкультури, особливо серед підлітків, які часто несвідомо використовують атрибутику готів [17].

В Україні практично немає готів з 10-літнім стажем, як, наприклад, гіпі або панків. Ця субкультура лише набирає обертів, готична символіка лише починає вкорінюватися на українських просторах.

Отже, неформальна субкультура готів утворилася від субкультури панків, коли друга почала видозмінюватися, а подекуди занепадати. Оскільки субкультура готів на сьогодні ще є “новою” і “модною”, гадаємо, вона довго буде популярною, як у світі, так і в Україні.

Виходячи з поставлених завдань, ми з'ясували, що неформальна субкультура як складова субкультури отримала назву через свою відмінність від “формальної” (оформленої структурно, офіційно) субкультури. Поряд з цим це поняття не має чітко окреслених характеристик. Дослідники цього поняття вказують, що неформали (представники неформальної субкультури) – це молоді люди, що вирізняються нестандартними одягом, зачіскою, сленгом, уподобаннями в музиці, манерами поведінки тощо, представниками неформальних субкультур називають об'єднання гіпі, панків, готів, металістів, емо та ін. Визначення дослідників дали нам підстави на прикладі кількох неформальних субкультур спроектувати перспективи подальшого розвитку цих явищ в Україні.

Охарактеризувавши неформальні субкультури гіпі, панків і готів, висновоюємо, що такі специфічні об'єднання як у світі, так і на українських тере-

нах завжди знаходитимуть своїх прихильників, особливо серед молоді. З плином часу вони можуть трансформуватися, набувати етнічних і національних ознак, проте залишатимуться актуальними. Як зазначає В. Левічева: “Самодіяльні неформальні об'єднання – це надовго і всерйоз. Існують вони в умовах прямої перевірки на ефективність, доцільність, гуманістичність і демократизм. Саме тому в ході подальшого розвитку нашого суспільства в цьому середовищі будуть визрівати нові типи соціальних зв'язків, орієнтованих на особистість і багатоманітність суспільного життя” [14, 63].

Таким чином, подальше становлення українського суспільства та швидкий розвиток культурного й громадського життя змушує до більш детального і глибокого дослідження такого явища як «неформальна субкультура» і можливі перспективи її розвитку в майбутньому.

Bibliography and Notes

1. *Антикультура, контркультура, субкультура*, Web.19.03.2014. <<http://www.allians-yug.com.ua/Antikultura-kontrkultura-subkultura.html>>.

2. Білецька О., *Трансформаційні процеси української молодіжної субкультури наприкінці ХХ – ХХІ ст.*, [у:] *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: Збірник наукових праць, Київ 2010, Випуск 24, с. 139-144.

3. Божок О., *Феномен субкультури в багатогранності буття культури*, [у:] *Вісник Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут”*: збірник наукових праць, Київ 2009, с. 17-21.

4. Глушкова Ольга, *Теоретические аспекты анализа субкультуры*, Web. 19.03.2014. <http://archvuz.ru/2009_22/35>.

5. Громов А. В., Кузин О. С., *Неформалы: кто есть кто?*, Москва: Мысль 1990, 269 с.

6. Громов Дмитрий, *Хиппи советской Украины*, Web. 19.03.2014. <<http://www.hippy.ru/lvivponaduse3.html>>.

7. Закович М., *"Субкультура" та її функції*, [у:] *Культурологія: українська та зарубіжна культура*, Київ: Знання 2007.

8. *История субкультуры панков*, Web.19.03.2014. <http://hazzen.com/publications/articles/istorija_subkultury_pankov>.

9. Карп'як Вадим, *Молодіжні субкультури*, [у:] *Спілка української молоді*, Web.16.09.2012 <<http://www.cym.org/ua/content/subcult1.asp>>.

10. Карп'як Вадим, *Хіпі – як хіпі*, Web.18.12.2012. <<http://www.cym.org/ua/content/subcult2.asp>>.

11. Кобзар Павло, *Український націоналізм і субкультури*, Web.19.06.2014. <<http://politiko.ua/blogpost6842>>.

12. Кокарев Андрей, *Панк-рок от А до Я*, Web.19.06.2014. <<http://bookre.org/reader?file=84575>>.

13. Левикова С. И., *Готика как она есть, или о старой-новой молодежной субкультуре*, «Философские науки» 2006, № 7, С. 79-92.

14. Левичева В. Ф., *Неформальные самодетельные объединения. Социологический очерк*, Москва: Знание 1989, 64 с.

15. Лісовець О., *Класифікації неформальних груп і об'єднань*, [у:] *Теорія і методика роботи з дитячими та молодіжними організаціями України*, Web.19.03.2014. <http://pidruchniki.ws/17080807/sotsiologiya/klasifikatsiyi_neformalnih_grup_obyednan>.

16. Львівський Форум, *Неформали (наша сторінка)*, Web.19.03.2014. <<http://forum.lvivport.com/archive/index.php/t-23405.html>>.

17. *Молодіжна субкультура в соціологічному вимірі*, Web.16.09.2012. <http://revolution.allbest.ru/sociology/00239899_2.html>.

18. Мюллер Кай, *Молодіжні субкультури* / Перекл. С. Онуфрив, «І», Число 24, 2002, Web. 11.11.2013. <<http://www.azh.com.ua/lib/molodizhni-subkultury>>.

19. *Неформалы. Словарь молодежного сленга*, Web.12.03.2014. <<http://teenslang.su/id/6601>>.

20. *Поняття субкультури, Молодіжні субкультури*, Web.19.03.2014. <<http://www.refine.org.ua/pageid-5286-2.html>>.

21. *Поняття субкультури, Молодіжні субкультури*, Web.11.03.2014. <<http://www.refine.org.ua/pageid-5286-3.html>>.

22. *Про історію нашої субкультури*, Web.21.02.2014. <<http://skit.org.ua/news/137/>>.

23. Радзівеський В., *Кримінальна субкультура молоді як соціокультурне явище*, Web. 19.06.2014. <http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_3/41.pdf>.

24. Семенова В. В., *Истоки неформального движения. Неформальные объединения молодежи вчера, сегодня... А завтра?*, Москва, 1988, 67 с.

25. Слюсаревський Н.М. *Субкультура як об'єкт дослідження*, [у:] *Соціологія: теорія, методи, маркетинг* 2002, № 3, с.117-127.

26. Соколов М., *Субкультурное измерение социальных движений: когнитивный поход*, Web. 04.04.2014. <<http://subculture.narod.ru/texts/book2/sokolov.htm>>.

27. Стромская О. П., *Панк как субкультура*, Web.10.02.2014. <<http://www.bestreferat.ru/referat-43911.html>>.

28. Форум. *Тема: Неформалы*, Web.02.04.2014. <<http://1nsk.ru/forum/threads/4167-Неформалы>>.

29. Форум. *Хто такі "неформали"?*, Web. 03.04.2014 <<http://domivka.net/khto-taki-neformaly-3313/page2>>.

30. Щепанская Татьяна, *Теорія субкультур* / Перекл. Л. Ліщак, «І» 2005, № 38, Web.13.01.2014. <<http://www.ji.lviv.ua/n38texts/schepanskaja.htm>>.

Anastasiya Nechyporenko

SOCIOCULTURAL MNEMOTECHNICS OF FASHION

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Анастасія Нечипоренко

СОЦІОКУЛЬТУРНІ МНЕМОТЕХНІКИ МОДИ

Abstract: The article is devoted to the interdisciplinary analysis of fashion in terms of social and cultural memory. Appealing to the works by P. Connerton and A. Assmann the author of the article describes the way how the semiotic mechanisms of sociocultural memory functions within fashion on the one hand, and how the past is represented and manifested through fashion and its practice in society on the other. Fashion is considering as a specific form of cultural dynamics, form of revitalization of the past and cultural heritage, modulating sets of memories.

Keywords: memory, mnemonic mechanism, past, fashion, semiotics, sign, identity

Мода як чинник культурної динаміки завжди існує у зустрічі пам'яті та забуття, ніби «втягуючи» минуле у сьогодення, актуалізуючи, адаптуючи та відтворюючи його. Але в проекції досліджень пам'яті культури та соціальної пам'яті феномен моди ще не розглядали. Натомість існують доволі ґрунтовні розробки теорії моди в галузях історії, соціології, психології, культурології, семіотики тощо.

Сьогодні *Cultural Memory Studies* як напрямок антропологічних досліджень відіграє важливу інноваційну роль в гуманітарних науках. Якщо світова інтелектуальна спільнота, зацікавлена феноменом пам'яті, постійно розширює горизонти досліджень, впроваджуючи нові мнемонічні поняття – «спогад», «архів», «місця пам'яті», «довговічність»,

«руйнація», «накопичувачі», «амнезія», то в Україні з часів здобуття незалежності найбільш уважно розробляється поки лише концепт «історичної пам'яті» переважно в контексті питань національної самосвідомості. У широкому розумінні концепт пам'яті розглядається як фундамент національної ідентичності (Л. Яковенко), як зафіксована у формі знань, культурних стереотипів, символів і мітів унікальна сукупність уявлень національної спільноти про своє минуле (Ю. Зерній), як угода (культурна, ідеологічна) між різними варіантами локальних моделей пам'яті (В. Артюх). А. Киридон, М. Козловець, Л. Нагорна описують феномен історичної пам'яті, місце й роль у системі цінностей, а також механізми трансляції історичного досвіду та актуалізації ми-

нулого в пізнавальному процесі та ідентифікаційних практиках.

Поступово з'являється все більше фундаментальних оглядів студій пам'яті, які стають основою формування дослідницького поля інтелектуальної історії [5], захищається ряд дисертацій (О. Волянчук, Ю. Зерній, Л. Стародубцева, О. Фостачук та ін.) у галузях філософії, соціології, культурології та політології. Необхідно відзначити, що особливо важливим для нас виявляються теоретичні розвідки Л. Стародубцевої щодо розкриття світоглядних основ функціонування пам'яті та забуття в культурі, а також у виявленні їх значення в архаїчних обрядах, ритуалах, культах і у процесі десакралізації світу від «архаїчного» до сучасного світогляду [11].

Щодо концепту пам'яті в контексті розуміння когнітивної здатності людини, то вихідною позицією психологів є твердження про те, що людське сприйняття теперішнього великою мірою залежить від знання про минуле, з одного боку, й епістемологічної парадигми мислення про саме знання – з іншого. Людина сприймає світ, що її оточує, відповідно до подій та об'єктів, з якими не має безпосереднього контакту на теперішній момент (який може виглядати по-різному залежно від різних версій минулого). Водночас зміна панівної схеми мислення значно ускладнює «екстрагування» минулого з теперішнього. Ці фундаментальні процеси стосуються найнезначніших деталей людського повсякдення.

Патріархом досліджень соціальних структур колективної пам'яті вважається француз Морис Аль-

ббакс, якого цікавило передусім, як «простір», «час» та «колективна пам'ять» соціокультурно обумовлюють індивідуальну пам'ять. Утім, конститутивною рисою культурної пам'яті стало пряме подолання сформульованої Альббаксом бінарної опозиції між індивідуальним та колективним пригадуванням/пам'ятанням. Це стало можливим завдяки перенесенню пізнавальних акцентів з їх протиставлення на вивчення того культурного підґрунтя, що впливає на формування цих двох видів пам'яті.

Щодо визначення терміну «культурна пам'ять», то ми спираємось на *Довідник студій культурної пам'яті*, де у вступній статті німецька дослідниця Астрід Ерл обґрунтувала тезу про розуміння культурної пам'яті як *взаємодії сучасного з минулим у певних соціокультурних контекстах*. Таке широке тлумачення розкриває великий спектр можливостей розглядати пам'ять на різних семіотичних рівнях й у різних контекстуальних вимірах. А. Ерл пропонує застосовувати антропологічно-семіотичний інструментарій розуміння культури, що охоплює соціальні (взаємини, інституції), матеріальні (артефакти, медіа) та ментальні (культурно визначені шляхи мислення) аспекти [14, 2-7]. Так, поняття культурної пам'яті містить у собі соціальний, матеріальний і ментальний (когнітивний) виміри пам'яті й, водночас, поєднує два рівні – індивідуальний та колективний, де перший пов'язаний соціально зумовленою біографічною пам'яттю, а другий – з символічним порядком, інституціями і практиками.

Об'єктом пропонованої статті є соціокультурний контекст моди в контексті взаємодії минулого і теперішнього. Мода розглядається як полівалентна соціальна практика. Ключове питання, яке ми ставимо у запропонованій статті, можна сформулювати наступним чином: у який спосіб символічні механізми культурної пам'яті функціонують всередині феномену моди, або, іншими словами, як минуле репрезентується та проявляється через моду та її практики. Отже, предмет, на якому ми зосереджуємо увагу у пошуках тенденцій і закономірностей, це мода як осмислений та відрефлексований процес, в основі якого лежить зміна форм одягу та практик одягання/переодягання взагалі, та на властивості моди в сенсі пам'ятання та забуття, накопичення та відтворення значень зокрема.

Далі ми розглянемо моду як механізм пам'яті (мнемотехніку) культури, який утворюється у контексті змін форм одягу й практики одягання та декорування людського тіла в певних соціокультурних контекстах. Відповідно, з метою аналітичної чіткості варто розмежувати визначення моди, які відсилають до моральної поведінки (історично перші тлумачення, зокрема І. Канта), соціальної стратифікації (Г. Тарда, Г. Спенсера, Г. Зімеля, В. Зомбарта, Т. Веблена, Г. Блумера) та від актуального нині контексту суспільства споживання (П. Бурдьє, Ж. Бодріяр, Ж. Ліповецький).

Зауважимо, що сучасна філософська позиція щодо моди притримується постмодерністської перспективи Ж. Бодріяра, який позиціонує феномен моди як симулякр четвер-

того порядку [3]. Ця лінія тлумачення веде свій початок з часів лінгвістичного повороту в розвитку філософської думки й пов'язана з іменем Ф. де Соссюра [6]. Об'єктом його студій була мова, її структура та функціонування, а результати і надбання пізніше екстрапольовані структуралістами та постструктуралістами на широке коло явищ культури, серед яких опинилась і мода (Ролян Барт, *Система моди*). Зокрема, людське тіло, наприклад, може включатися у «предметну сферу» лише як визначене у формі носія лінгвістичних значень або ж текстів, структурованих подібно до мови. Так, постмодерністський філософський дискурс дематеріалізує і розриває реальність явищ культури і подає їх у ракурсах ефемерності та ілюзорності. Відповідно, мода вважається своєрідною «офіційною емблемою» цих процесів.

Якщо ми розглянемо моду як чотирирівнісну систему координат (час, простір, індивід, маса), то отримаємо об'ємну картину формування певних цінностей, заснованих на трьох визначальних ідеях: пріоритет естетичного (краса як недосяжне бажане), розширення теперішнього (актуалізація буття через адаптацію минулого та втілення уявлень про майбутнє, про нове), самоідентифікація людини в контексті смислових полів тимчасовості та вічності, масовості та унікальності. Це основоположні категорії сучасних дискусій про моду.

Розгляд моди як інноваційного інституту можливий лише в понятійних рамках Західної культури і не може бути екстрапольований на традиційні («холодні» за антропо-

логічним визначенням Кльода Леві-Строса) суспільства. Слід зазначити, що мода в ході розвитку «гарячих» суспільств з'являється як історична інновація на місці архаїчних механізмів регуляції – звичаїв, ритуалів.

Мода, найширшому трактуванні, завжди легітимізує минуле, адже мода – це спільне поле дієздатності актуального, крізь яке можна розглядати певні версії минулого та зазирати в уявне майбутнє. На рівні тілесних практик (які, варто зазначити, структуровані соціально) мода інтеріоризується через пам'ять, стаючи основою соціо-культурного несвідомого. Саме тілесні практики, зокрема практики одягання, переодягання та декорування тіла, латентно структурують наш соціальний і культурний досвід.

Водночас, як зауважує дослідник соціальної пам'яті Пол Коннертон, минуле так само легітимізує сучасне: «Це діє як неписане правило – всі «учасники» (і суб'єкти, і об'єкти) будь-якого соціального ладу мусять мати спільну пам'ять» [7,18]. Йдеться про зв'язки та розриви між поколіннями та утворення певного смислового поля і спільних кодів інтерпретації для того, щоб уможливити міжособистісну комунікацію. Різні матриці спогадів [*sets of memories*] часто як фонові наративи виступають рушійною силою змін зразків моди, тобто в інноваційному оновленні.

Німецька дослідниця феномену культурної пам'яті Аляйда Ассман намагається продуктивно пов'язати і виявити аналітичну корисність протиставлення концептів «історії» та «пам'яті» через поняття «спогаду». Вона пропонує розглядати їх як

два комплементарні модуси спогаду: накопичувальну та функціональну пам'ять [1, 145]. Перша вимагає об'єктивності й нейтральності історичної науки та утворює великий контейнер минулого, з якого при бажанні можна відтворити окремі елементи. Друга містить оціночні судження, вибірковість спогадів про минуле, доступ до якого вважається обмеженим, а подекуди й закритим, тому вона має силу дії конструювання. Запропоновані види мнемонічних технік розрізняють як «ars» і «vis».

Таку модель індивідуальної функціональної пам'яті та спільної накопичувальної можна простежити також у концепції П. Коннертона у книжці про минуле *Як суспільства пам'ятають*. «Пильніше розглядаючи те, як пам'ять «осідає» чи накопичується в нашому тілі» [1, 115], автор спеціально виокремлює два принципово відмінні типи соціальних практик: записування (*inscribing practices*) та інкорпорування/втілення (*incorporating practices*). П. Коннертон наголошував на перформативності пам'яті, тож і для нас важливо в цій статті побіжно засвідчити певну ритуалізованість феномену моди, що прослідковується у щоденних практиках одягання/переодягання та у процесі подійної демонстрації нових колекцій, у проведенні певних символічних, зокрема медійних, маніпуляцій з речами – у той час як вони набувають популярності і отримують символічне значення «модности». Отже, згідно з ідеями Коннертона, практики записування продукують накопичувальну пам'ять, а практики інкорпорування – функціональну.

«Пам'ять продукує смисл, тоді як смисл стабілізує пам'ять», – зауважує А. Ассман [1, 147]. Накопичувальна пам'ять утворює простір невикористаних, неамальгованих спогадів, який оточує функціональну пам'ять. Ця модель переднього та заднього тла знімає проблему бінарної опозиції: з дуалістичної та взаємовиключної, вона перетворюється на двоперспективну. А. Ассман пише: «У цій взаємопов'язаності ховається можливість того, що свідомість пам'ять здатна до змін, що конфігурації можуть розпастися і бути наново зібраними, що актуальні елементи стають неважливими, тоді як латентні – спливають на поверхню й вступають одне з одним у нові зв'язки» [1, 147].

Функціонування моди в сучасному суспільстві, розглянуте у перспективі двох типів пам'яти, демонструє багатий матеріал для виявлення домінантних семіотичних механізмів пам'ятування, забування та пригадування. Акумулюючи досвід форм речей минулого, мода водночас вибірково легітимізує певні наративи і патерни, й тим заперечує інші, дійсні у минулому. Це створює витіснений резервуар символічних значень, який, як діючий вулкан, тимчасово перебуває у пасивному стані з потенціалом перманентного повернення у формі *нового*. Цей дискурс легітимізації завжди має ретроспективну природу, хоча намагається узурпувати й майбутнє.

Мода ХХ віку представляє собою серію змін (кожної декади), ґрунтованих на постійному скерованому забуванні та відновленні минулого або теперішнього у пошуках і стрім-

кому прагненні новизни. Мода авторизується лідером-творцем, авторитет і «диктат» якого детермінує зміну «нових» стилів. Мода втілює собою саму ідею нового, програмно постулює цінність сучасного як відмежовування від традиційного, старого світу. Але слід враховувати, що будь-яке заперечення минулого, все одно відштовхується від нього. Таким чином початок віку є актом символічного повернення до ідеалів Античності як до «першопочатку естетичного»; така ж тенденція спостерігалась і на початку віку ХІХ. Наприклад, сукня «Делфос» (1907) італійського інженера й винахідника в сфері моделювання костюма Маріано Фортуні [12, 288] відтворювала крій давньогрецького хітона з прямокутного полотна дрібно плісированого шовку. Воно м'яко обтікало жіноче тіло без жодної виточки, зборки або конструктивних хитрощів, що було можливим завдяки використанню модерних технологій у виробництві й декоруванні тканин. Світ моди отримує свою поліфонічність у ретроспективній інноваційності, важливою соціокультурною функцією чого стає емансиповане звільнення від обтяжливих та ригідних форм соціальної стратифікації та ідеології.

Фридрих Ніцше підкреслював, що мода – це характерний елемент сучасного (європейського), тому що вона є індикатором звільнення від впливу авторитетів, запереченням соціальної, національної, стратифікаційної та індивідуальної виключності [9]. Ролян Барт наголошує, що «будь-яка нова мода – це відмова від спадщини, звільнення з-під влади минулої моди» [2, 38]. З іншого боку,

будь-який акт вивільнення завжди передбачає елемент насильства, а вибір однієї з форм самореалізації веде до відмови від іншої. У цьому аспекті особливо цікавим було б простежити нюансування моди з огляду на формування двох різних інтелектуальних контекстів щодо традиційного розуміння «самореалізації» людини та сучасного «самоздійснення» людини. Тут принаймні може йтися про знаково-символічне неявне увиразнення двох інтелектуально-культурних тенденцій, сучасна з яких є зовсім не винятково інтелектуально-рефлексивною, опертою на первинність так званих «чистих духових» пошуків. Натомість, йдеться про те, що у сучасній моді, як і раніше, також проявляється інтелектуальне новаторство. Проте, воно обумовлюється не просто «тілом», але передусім «утіленим розумом», тобто розумом, який не протистоїть тілу й перебуває на «небесах» як частина душі в призмі класичного картезіанського дуалізму душі й тіла й традиційного повсякденного поділу світу на духовий і матеріальний.

Важливо зауважити, що у кожному випадку емансипованої зміни в моді відбувається заміна однієї домінуючої сили на іншу, стверджується новий мета-імператив: необхідно обов'язково бути сучасним. Дослідниця онтологічного статусу моди Галина Куц [8] говорить про моду як особливий стан (модус) людського існування, який забезпечує динаміку культури, різноманіття культурних форм. А людину, що перебуває в цьому стані, вона називає «людиною сьогочасною», тобто такою, яка через моду відчуває всю повноту те-

перішнього, співзвучність сучасного моменту.

Перманентна вимога оригінальності, характерна для сучасного розуміння моди, була визначною і для культурного авангарду. Мода, як і мистецтво модерну, знаходились під впливом однієї культурної тенденції, відчували на собі й реалізували водночас в соціумі «інноваційний тиск». Витіснення традиції та постійне заперечення вже досягнутого – швидше було невідхильним правилом, ніж вільним вибором. Філософ і теоретик мистецтва Боріс Гройс пише: «Прагнення новизни демонструє реальність нашої культури саме тому, що воно позбавлено будь-яких ідеологічних мотивацій та виправдань, а відмінності між справжнім, автентичним нововведенням або ілюзорним до уваги не беруться» [4, 12]. Новизна, мінливість, сучасність стають визначними цінностями моди в рамках процесів модернізації Західної цивілізації протягом ХХ століття.

Однак тимчасове досягнення будь-якої оригінальності завжди вписано в безмежний контекст повторень. Таким чином, відмінність між принципом авангарду і принципом моди полягає в тому, що перший має на меті остаточне утвердження Нового, а мода завжди виходить з позиції нескінченної перспективи Нового.

Безумовно, справедливе твердження Вальтера Беньяміна про моду як «вічне повернення нового» вказує на активний модус взаємодії моди з минулим. Адже мода завжди містить елемент циклічності: вже у XV столітті копіювали (чи відтворювали, чи продовжували, чи наслі-

дували) стиль попереднього століття. Дослідник моди Ларс Свендсен констатує: «Раніше цикли розвитку моди були більш тривалими, від чого створювалося враження послідовного розвитку моди, натомість зараз розвиток уявляється цілком і повністю спіралеподіним» [10, 43]. Те, що нідерландський філософ називає «розвитком» позначає лише зміну, функціональність й еволюційність якої завжди «приписана» контекстом певної епохи і може бути піддана сумніву у системі координат дискурсу моди, де кожна зміна відбувається заради самої зміни. Будь-яке «твердження моди» відбувається на підґрунті попередніх преференцій моди: і якщо в одному сезоні спідниці довшають, то це не означає, що суспільство стало більш пуританським, це відбувається тому, що раніше вони були коротшими.

Явища, які спостерігаються протягом другої половини ХХ століття, явно демонструють збільшення рівня свободи в інтерпретації старих форм. Не має більш або менш сучасної моди, адже всі вони можуть бути історично співставленими. Отже, ціль моди – бути потенційно нескінченною, постійно створювати все нові варіації формотворення та формоповторення. Після прямих ліній і аскетизму одягу доби 1920 – 1930 років, приходить повоєнний стиль «New look» (1950-ті), створений домом моди «Christian Dior». Характерним для цього стилю є різноманіття фарб і тканин; він символізує повернення до «буржуазної» моди з її традиційними уявленнями про гендерні відмінності. Стиль, що став радикальним оновленням візуального оформлення тіла і водночас

був ретро-моду, дуже актуальний і тепер.

Так, мода поступово руйнувала бар'єри, ставала все більш тотальною і монолітною, допоки у революційних 1960-х не вибухнула субкультурним різноманіттям. Революційність полягала в тому, що механізм моди на синхронному рівні перевернув схему наслідування модного взірця з вертикальної площини в горизонтальну. Повоєнне суспільство отримало нову генерацію молодих людей, які радикально заперечували уявлення старого світу про моральні цінності та соціальні статуси. «Якщо попередня генерація робила вибір на користь елітного індивідуального пошиву, то нова – голосувала за виробництво готового плаття, яке зглажувало соціальні відмінності» [12, 315]. Тому цей переломний момент зафіксував нову точку відліку, новий першопочаток світу. Мода перетворилася на індустрію, а в суспільстві утворилися нові антагоністичні сили: «молодь», що асоціюється із авангардом (ювеналізація стилю), і «консерватори». Ця поляризація визначала динаміку трансформацій моди, рушійною силою якої відтепер була культурна відмінність індивідуального смаку. Саме в цей час мода «вийшла» на вулицю.

Сутність моди – у її непостійності, джерелом якої стає нескінченний діалог з минулим. Починаючи з 1990-х років процес модних змін якісно трансформується: новизна полягає у все нових рекомбінаціях, вже існуючих у резервуарі історії та культурної спадщини варіантів, гра форм у неочікуваних поєднаннях та альянсах. Демонструється підкреслена взаємодія з минулим: мода під-

тримує процес вічного повернення. На думку Бодріяра, мода під гаслом «нового» здійснює довільні взаємоперестановки всіх знаків з повною комбінаторною свободою фабрики «те, що вже було». Бельгійський дизайнер Мартін Маржела (Martin Margiela) проілюстрував цю ідею своїми колекціями 1990-х років, в яких він повністю відтворив деякі свої минулі колекції, і цим актом протиставляючи себе вимогам «новизни». У 1997 році в Музеї Бойманс ван Бенінген у Роттердамі він представив «новий» тип одягу, взявши по одній моделі з 18 своїх старих колекцій та обробивши їх спеціальним розчином, бактеріями та пліснявим грибом [13, 36].

Зміни моди ХХ століття наочно демонструють порядок заміщення одного легітимного взірця іншим. Свендсен підкреслює, що мода постійно відновлює свої минуле задля його перманентного циркулювання і постійно забуває, що воно насправді вже було [10, 43]. Цілеспрямоване забування, своєрідна амнезія, є свідомим витісненням та затемненням окремих сегментів минулого. Як стверджує А. Ассман, боротьба спогадів є боротьбою за тлумачення дійсності: мистецтво пам'ятати й запам'ятовувати завжди наштовхується на вірулентність спогадів як двигун самовитлумачення. Подібне вироблення й відкриття культурного матеріалу є роботою з конструювання, що лежить в основі всього культурного [10, 91-92].

Висновки Ларса Свендсена щодо функціонування моди у системі знаків можна відчитати в твердженні: «Завдяки постійному прискоренню рециркуляції [моди], ми досягнули

такої точки, в якій мода, повною мірою реалізувала свій потенціал, відмовилась від своєї логіки» [10, 44]. Якщо «традиційна» логіка моди – це логіка заміщення/витіснення, то від 1960-х складається і розвивається новий принцип – принцип доповнення/інтегрування. Змінюється сам *modus operandi* моди у фундаментально важливих для культури дихотоміях «минуле – майбутнє» і «старе – нове». Отже, аналіз логіки моди в термінах соціальної пам'яті демонструє нові форми ритуалізованої рельєфності повсякденного життя людини. Культура після постмодерну дає нам можливість розглядати логіку моди не як руйнівну і негативну, натомість як таку, що накопичує, інтегрує і транслює досвід минулого, втілює соціальні гештальти і культурні архетипи. Погляд же на моду дає змогу твердити про трансформації форм соціокультурної пам'яті.

Отже, сучасна ситуація моди характеризується одночасним співіснуванням всіх стилів, відповідно, є поліморфічною, проте вона має тенденцію, що маніфестується в сучасному соціокультурному контексті, який виникає як здійснювання «утіленого розуму» в добу глобалізації.

Bibliography and Notes

1. Ассман Аляйда, *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*, Київ: Ніка-Центр 2012, 440 с. (Серія «Зміна парадигми», Випуск 15).
2. Барт Ролан, *Система Моди. Статті по семиотике культуры*, Москва 2004, 512 с.
3. Бодріяр Жан, *Символічний обмін і смерть*, Львів: Кальварія 2004, 376 с.
4. Гройс Борис, *Утопия и обмен*, Москва 1993, 374 с.

5. Зашкільняк Леонід, *Історична пам'ять та історіографія як дослідницьке поле для інтелектуальної історії*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Випуск 15, Київ 2006-2007, с. 855-862.

6. Де Соссюр Фердинад, *Курс общей лингвистики* / Редакция Ш. Балли и А. Сеше, Екатеринбург: Издательство Уральского университета 1999, 432 с.

7. Коннертон Пол, *Як суспільства пам'ятають*, Київ: Ніка-Центр 2004, 184 с. (Серія «Зміна парадигми», Випуск 7).

8. Куц Галина, *Феномен моди: онтологічний статус і філософсько-антропологічні засади*: автореферат дисертації ... кандидата філософських наук, 09.00.04. «Філософська антропологія, філософія культури», Харків 2003, 20 с.

9. Ницше Фридрих, *Странник и его тень*, [в:] *Idem*, Сочинения: В 3-х томах, Том 2, Москва 1994, 215 с.

10. Свендсен Ларс, *Философия моды*, Москва: Прогресс-Традиция 2007, 256с.

11. Стародубцева Лідія, *Пам'ять і забуття в історії ідей: мнемонічна герменевтика культури*: дисертація ... доктора філософських наук, 09.00.04. «Філософська антропологія, філософія культури», Харків 2004, 477 с.

12. Шевнюк О., *Історія костюма*, Київ: Знання 2008, 375 с.

13. Evans Carolin, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press 2003, 331 pp.

14. *Culture Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / Ed. by A. Erll, A. Nunning, Berlin-New York: Walter de Gruyter & Co 2007, 441 pp.



Tetiana Bilenko

MEMORIA: ASPECTS OF STATICS AND DYNAMICS

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Тетяна Біленко

MEMORIA: АСПЕКТИ СТАТИКИ ТА ДИНАМІКИ

Abstract: In the article there is researched the process of memory realization as civil heritage of the humanity, and peculiarities of its functioning under the conditions of certain chronotope. On the samples of real life, scientific, folklore, artistic and publicistic there are illustrated features of memory statics and dynamics. It has been stressed that memory cannot be dead; otherwise it does not completely exist. The process of memory destroying is characterized as anti-humanity, vandalism.

Keywords: statics, dynamics, memory, chronotope specifics, the past

Життя суспільства становить нерозривний ланцюг минулого, сьогодення й у перспективі – майбуття, у ньому накопичуються факти, події, мрії, осмислюється реальне та віртуальне. Усі наступні процеси неодмінно мають ознаки минулих подій, адже останні значною мірою збереглися у матеріальному чи духовому явленні. Згаданий історичний ланцюг функціонує у просторово-часовому вимірі, має специфічні риси хронотопу і постійно зазнає змін. Пам'ять – це таке надбання людства, що завжди живить нащадків невичерпними реальними багатствами і незліченними трансформаційними можливостями.

Дбайливе ставлення до пам'яті є непроминущим завданням і конкретного суспільства, і всього людства. Утім добре відомо, що багато

подій минулого нащадки забули; щось із того забутого може пригадатись за певних обставин, але дещо може бути втрачено назавжди. Чому таке трапляється? Спробуємо подивитися уважно.

Пам'ять досліджують різні науки, вона дає їм такі можливості. Слово *memoria* вбирає в себе багато перспектив вияву, має розмаїте лексичне та ідейне навантаження, незліченні зв'язки з різними науками та характеризується нероздільною цілокупністю з усією специфікою і проявами духового буття суспільства. Оскільки не можна відірвати духове від матеріального, тож пам'ять зосереджена і в ньому. Чи годиться тут слово "зосереджена"? Чому ж ні! Не сприймаймо його як *дещо*, механічно вкладене до фізичного вмістилища, а беремо до ува-

ги ті емоції та почуття, породжені свого часу тим *чимось* і збережені у вчинках (також у словах) сучасників та нащадків. *Зосереджена в чомусь пам'ять* – це той концентрований продукт невинних духових пошуків, які постійно рвуться до незнамого, прагнучи оволодіти ним, але наснагу для цього здобувають від переосмислення минулого, *знаного, свого*. Саме там зберігаються корені теперішнього та прийдешнього. Воно постійно поповнюється тим, що *триває тепер* і згодом стане минулим, відійде до пам'яті.

Аналіз публікацій за обраною темою переконує, що проблема вербальної комунікації – одна з найважливіших у суспільстві, зокрема у навчально-виховному процесі, де їй належить виняткова роль для правильного функціонування викладача та учнів (професора і студентів) у теоретичній та практичній взаємодії; такою ж важливою вона є для плідної діяльності соціально-культурної цілокупної громади. Постійно обмінюючись думками, партнери повинні уважно пильнувати за тим, щоби правильно сформулювати думку і коректно її викласти, не порушуючи ні логіки, ні морально-етичних засад спілкування. Багатовікова риторична спадщина практично невичерпна, її теоретичні засади і масив текстів треба активно використовувати для розширення інтелектуального потенціалу та ерудиції сучасників. Недбалство у мові та мовленні стало таким поширеним, що вже часто сприймається як норма, суржик заповонив практично весь простір наших теренів спілкування, а це свідчить про безпринципність і байдужість до збере-

ження питомих національних скарбів.

Культуролог світової ваги Юрій Лотман слушно твердив: “Людська думка може в об'єктивному світі все розділити навпіл: природу і культуру. Саме потреба творення, початок якому поклато перебудовання найближчих довколишніх предметів, сприяла тому, що людина виникла й утвердилась, віднайшла своє місце у світі. Історія та культура багато в чому тотожні поняття, хоч по-різному фіксують досвід поколінь. У активному і напруженому взаємопроникненні їх об'єднує пам'ять. Історія – це життя людей, яке проминає у невинному двобої з недобррозичливим довкіллям. Культура – це постійні матеріальні та духові креативні надбання, без яких неможливе життя суспільства. пам'ять охороняє та оберігає найцінніше надбання людства – досвід” [4, 201].

Сучасний український філософ Петро Йолон розглядає пам'ять у контексті теорії пізнання як одну з пізнавальних здатностей, що полягає у мимовільному закріпленні, збереженні й відтворенні у свідомості суб'єкта здобутих у процесі пізнавальної діяльності відомостей про суб'єктивний та об'єктивний світи, результати їх творчої переробки, умов і способів відображення. Завдяки пам'яті суб'єкт спроможний примножувати свій досвід, нагромаджувати знання та оперувати в уяві й мисленні образами – заміниками реальних об'єктів, поняттями та уявленнями. Треба розрізняти тісно пов'язані пам'ять індивідуальну і колективну (соціальну). Вони у своїй єдності забезпечують безпе-

рервність і спадкоємність процесу пізнання [3, 463].

Не можна оминати думку знаного психолога Вільяма Джеймса, котрий при аналізі явищ пам'яті дійшов висновку, що у власному сенсі слова вона є "знанням про минулий душевний стан після того, як він уже перестав безпосередньо усвідомлюватись нами, або, точніше, вона є знання про подію чи факт, про який ми в цю мить не думали, і який, окрім того, усвідомлюється нами тепер як явище, що мало місце в нашому минулому" [2, 200]. Він погоджувався з іншими дослідниками, що спогад про минулу подію зводиться до простого оживлення у свідомості його копії, але при цьому наголошував, що це лише дублювання першої події, яка подібна до нього.

А як загалом можна думати про минуле? Джеймс пояснював, що для цього треба в уяві викликати символічну дату у вигляді, наприклад, слова чи цифри, або уявити події, що відбулися в той проміжок часу, і цілковито з ним асоціювалися. У праці *Психологія* В. Джеймс наголошує, що для повноти спогадів про минуле "треба мислити і те, й інше – і символічну дату, і відповідні минулі події. «Віднести» відомий факт до минулого часу означає мислити його у зв'язку з іменами та подіями, що характеризують його дату, тобто мислити про нього як про члена складного комплексу елементів асоціації. Пам'ять – це дещо значно більше у порівнянні зі звичним віднесенням факту до відомого моменту минулого. Тобто, людина повинна думати, що це саме їй трапилось пережити *оце щось*. Цей факт має бути забарвлений у те відчуття «теплоти» та

«інтимности» стосовно особистости людини, що становить характерну рису всіх явищ, які ввійшли до складу індивідуального досвіду саме цієї людини [2, 188].

Метою статті є показати безупинну трансформацію статички та динаміки пам'яті в контексті людської екзистенції. Те, що постійно триває у свідомості людини попри реально наявні об'єкти матеріальної культури, покликані увічнити спогади про якісь події близьких чи далеких часів, не завжди збігається з реальними образами. Кожна душа зберігає *своє, свій досвід*, і сукупна пам'ять групи чи колективу не може бути *сумою* тих поодиноких унікальних душевних здобутків. Євангелісти оповідають про Ісусову науку: "Не те, що входить до уст, людину сквернить, а те, що виходить із уст, те людину сквернить... Що виходить із уст, те виходить із серця, і воно споганює людину. Бо з серця виходять лихі думки, душегубства, перелюби, розпушта, крадіж, неправдиві засвідчення, богозневаги. Оце те, що людину опоганює" (Мт. 15 : 11, 17–20). Те, що виходить із серця, завжди мінливе, адже серце не є ізольованим, автономним людським органом, його функціонування невіддільне від життєдіяльності всього організму

Розмаїті явлення пам'яті невіддільні від екзистенції особистости, бо остання формує своє буття на тому досвіді, який нагромадила, живучи в суспільстві, в оточенні *різних* людей. Не можна плутати пам'ять загалу та окремої особистости, які різняться масштабами, наповненістю й екзистенційною неповторністю. Пам'ять дорослої людини збе-

рігає здобутий у дитинстві досвід, який часто базувався на творах художньої літератури. Відомий французький історик Моріс Гальббакс захоплює переповідає почуття і стан душі дорослої людини, коли їй до рук потрапляє улюблена в дитинстві книжка, з якою не було зустрічі від тієї давньої пори. Відчувається розрив між невиразним нинішнім спогадом і враженнями дитинства, яке – як нам відомо – було яскравим, точним і сильним. Тому, перечитуючи книжку, нинішній читач сподівається доповнити спогади і оживити враження.

Але найчастіше трапляється інакше: читачеві здається, що в його руках якась нова книжка, або принаймні переписана заново. В ній неначе відсутні багато сторінок, фрагментів, деталей, які були раніше, і водночас є зовсім нові, про які зараз доросла людина думає, що в дитинстві вона була нездатна їх зауважити. “Звісно, по мірі читання наша пам’ять знову здобуває значну частину, здавалося б, безповоротно втраченого, але здобуває в якійсь новій формі. Все відбувається так, ніби ми бачимо предмет під іншим кутом зору або в іншому освітленні [...] ми хоча пізнаємо предмети, але не можемо сказати, що вони залишились тодішніми” [7, 120].

Отже, коли перед нашими очима і в нашій свідомості проходять надруковані слова та безпосередньо викликані ними уявлення, то пережити заново колись відбиті в нас почуття нам більш за все заважає сукупність наших нинішніх ідей, особливо стосовно суспільства, але також і факторів природи.

Із пам’яттю постійно відбуваються незбагненні метаморфози. Візьмемо літопис, тобто первинну хроніку. Там описані якісь події, що трапилися *давно* чи *дуже давно*. Ці записи нічого не варті без людини. Вони виникли завдяки діям людини – вона (якась, будь-яка – людина) зробила той запис, але на цьому її дія завершилась, сталося *відчуження* людської здатності писати, тепер вони розірвані, існують нарізно – людина (автор? літописець? хроніст?) і результат її дії. Для того, щоб написане ожило, потрібна *людина*, бо лише вона може прочитати написане нею або іншою *людиною*.

Те саме трапляється (не від випадку до випадку, а постійно, тобто *триває*) з пам’ятними спорудами – палацами, арками, скульптурними групами, меморіальними ансамблями та іншими об’єктами, збудованими на згадку про якусь подію чи видатну людину. Коли довкола нема людей, усі ці споруди нічого не сповіщають, бо *нікому* сприйняти їхні звістки: вони мають інформацію, та *нікому* її прийняти. Для цього конче потрібен людський дух, який може розшифрувати ідеї чи помисли, закладені в матеріальних об’єктах пам’яток або в графічно зафіксованих словах.

Усе це залишається в свідомості як невербалізована реальність – слова, образи предметів, символи, суб’єктивні людські відчуття матеріальних речей, станів, духових процесів. Коли людина активізує свою предметно-чуттєву діяльність, все матеріальне докілья актуалізується і діє через посередництво духової маніфестації.

Незабутній Іван Франко ретельно аналізував, “Як багато важить слово!..” Залежно від контексту воно відкриває неоднаковий зміст, розмаїту наповненість, різну силу, вибирає собі до пари іноді цілком неждані варіанти вербальної явленості, – і все це дедалі більше наповнює невичерпну скарбницю мови (бази) й мовлення (акції).

Хоч би як прагнула людина виокремитись від суспільства, ізолювати себе від усіх, це їй вдається лише тимчасово, тому що її свідомість є продукт соціальний, вона діє за законами спільноти. Можливо, єдиний виняток становить практика ісихастів, коли людське в людині витісняється наполегливим прагненням злитися душею з Богом, розчиняючись у Ньому і творячи *молитву розуму* без слів. Психіка людини зберігає всі події, які з нею трапилися (звісно, ті сліди різної інтенсивності, якості, емоційної напруги) і за певних обставин можуть актуалізуватись.

Необхідно наголосити існування різноманітних форм пам’яті. Так, зокрема, наші спогади формуються не лише самим фактом участі індивідуальної думки у колективній свідомості. Конкретно це полягає у наданні нам часових і просторових меж пам’яті, у викликанні спогадів крізь призму теперішності суспільної групи і в щоразовій інтервенції суспільства в діяльність пам’яті, коли від забування нас оберігає пам’ять інших особистостей чи пам’ять груп, до яких ми належимо. Колективна пам’ять групи містить усі події з минулого, якщо існування групи не було перерване. Деякі події поступово переходять на задній план,

але завжди можуть бути пригадані. Якби існувала якась суспільна група, що охоплює всіх людей, можна було б говорити про щось на кшталт тотальної колективної пам’яті. Хоча спогади завжди мають колективний характер, із точки зору *особистості* вони входять до складу індивідуальної чи автобіографічної пам’яті, спогади з точки зору *групи* належать до пам’яті групової у вужчому сенсі слова.

Те, що зберігається у пам’яті людства або окремої групи – формальної чи неформальної, – в ідеалі є набутком усіх без винятку людей, але реальність вельми далека від ідеалу. Незліченні різновиди соціальної напруги зумовили появу величезної кількості обмежень, заброн, жорстких табу на той чи той аспект знання; верхам це було вигідно, адже володіння пам’яттю, закритою для низів, давало їм значні переваги. Не занурюючись до первіснообщинних стосунків, нагадаймо лише про витоки формування соціальної пам’яті. Коли то почалося? Тоді, коли почала функціонувати пам’ять як суспільний новотвір, коли люди почали оберігати свої духово-практичні досягнення, які містилися в свідомості (ще й слів не було таких – пам’ять, свідомість, внутрішній духовий світ, але вже були *реалії*, то й слова-назви для тих реалій було чекати недовго). Давні наші предки уже мали справу з двома різновидами реалій: тих, у яких вони *тепер* є, і тих, що вже *минули*, але збереглися в пам’яті. Був ще шар (чи світ?) реалій, які поставали візією завтрашнього майбуття, тож природно виник ланцюжок: минуле – теперішнє – майбутнє.

Наша пам'ять базується не на вивченій історії, а на історії переживань. Стосовно історії, яку пригадуємо у споминах, ми займаємо позицію учасників або свідків, навіть якщо та участь була опосередкована й справляє на нас вплив через сукупну пам'ять групи. Різниця між пам'яттю груповою та пам'яттю історичною не може зводитись до умови участі, адже тоді опосередкована, непрямая участь знову знівелює її. Групова (сукупна) пам'ять не ототожнюється з історією, а вираз *історична пам'ять* об'єднує два терміни, протилежні в багатьох аспектах: чи ж може історія бути пам'яттю, якщо вона є перервою в тривалості між суспільством, *яке читає ту історію*, і суспільними групами, *які беруть участь у ній* чи колись до неї приглядалися. Історія одна, а групових пам'ятей є стільки, скільки є суспільних груп, і зрештою історична пам'ять не розглядає минулі події крізь призму теперішності. Отже, історична пам'ять – то картина подій, а групова пам'ять – це вогнище традиції. Групова пам'ять робить можливим культивування традиції, і хоч її межі не перевершують тривалості людського життя, безупинність наступництва поколінь сприяє безупинності традиції. Групова пам'ять невпинно здійснює вибір з огляду на теперішність: сукупна свідомість групи складається з сукупної пам'яті та ідеї, звичай, інших сукупних уявлень, що формуються у поточний момент. У цьому сенсі суспільство завжди є традиціональним. Більше того, його здоров'я потребує опертя на традицію, яка виконує роль гаранта і є умовою екзистенції групової свідомості. Зіткнення між тиском нових ідей та

силою традицій, наявної у сукупній пам'яті, зазвичай закінчується компромісом. Традиція привласнюється, а для ідеї шукаються – більш чи менш успішно – подібні випадки у минулому. *Конфлікт настає лише тоді, коли ті випадки з минулого наявні в пам'яті тільки незначної кількості груп, а решта суспільства мусить всупереч перебігу подій опирати свою сукупну пам'ять на історію вивченій, а не на історію пережитій, історії власній.*

Французький культуролог П'єр Нора, аналізуючи взаємопов'язаність пам'яті та історії, доводить: пам'ять – це життя, носіями якого завжди є живі соціальні групи, і в цьому сенсі вона постійно перебуває у процесі невпинної еволюції, вона відкрита для діалектики запам'ятовування та амнезії, не усвідомлює своїх послідовних деформацій, підвладна всім використанням і маніпуляціям, здатна на тривалі *приховані* періоди та раптові *пожвавлення*. Історія – це завжди проблематична і неповна реконструкція того, чого вже немає. Пам'ять – це завжди актуальний феномен, переживання зв'язку з вічним нинішнім. Історія – це репрезентація минулого, яке значною мірою залежить від суб'єктивного вибору [5].

Пам'ять силою своєї чуттєвої і магічної природи уживається лише з тими деталями, які їй зручні. Вона живиться туманними, багатопляновими, глобальними і плинними, частковими чи символічними спогадами, вона чутлива до всіх трансферів, зображень, заборон чи проєкцій. Історія як інтелектуальна і світська операція волає до аналізу та критичного дискурсу. Пам'ять вміщує

спогад у священне, історія його зводити жене, робить його прозаїчним. Пам'ять породжується тією соціальною групою, яку вона згуртовує, це повертає нас до того, що, за словами М. Гальббакса, існує стільки ж пам'ятей, скільки й соціальних груп, до ідеї про те, що пам'ять за своєю природою множинна і неподільна, колективна та індивідуальна. Натомість історія належить усім і нікому, що робить універсальність її покликанням. Пам'ять укорінена у конкретному, у просторі, жесті, образі та об'єкті. Історія не прикріплена ні до чого, окрім тимчасових протяжностей, еволюції та зв'язків речей.

Погодимось зі слухним твердженням Г. Середи, що "пам'ять змістовно може бути визначена як психологічний механізм системної організації індивідуального досвіду і є необхідною умовою здійснення прийдешньої діяльності" [6, 37]. Для того, щоб спроектувати перспективу і плянувати подальші дії, необхідно спиратися на досвід, для збереження якого потрібна надійна пам'ять. "Пам'ять покладається на моделі, у рамках яких постійно здійснюється її асиміляція актуальними стереотипами та потребами, – читаємо у П. Гірі. – У міру віддалення минулого пам'ять про нього реорганізується і сходить нанівець. Почасти це процес ненавмисний, почасти являв необхідне завдання розмежування *memoranda* від *memorabilia*. У будь-якому разі минуле пам'ятали не заради нього самого". Гірі посилається на твердження ченця XI ст., який наполягав, що новому годиться замінити старе: якщо старе у розгардіяші, його треба цілковито відкинути, якщо ж воно відповідає

належному стану речей, але користі від нього мало, – шанобливо поховати [1, 347].

Важливо наголосити, що соціальну пам'ять можна досліджувати за філософськими категоріями загального та одиничного. Кожна особистість має *свою* соціальну пам'ять, *свій* особистий здобуток того, що належить (*може* належати) всім. Суспільство не дозує його, не визначає, кому з людей яка частка того вселюдського надбання дістанеться. Ота *частка* є продуктом обставин і суб'єктивного пошуку [суб'єктивної активності] у практиці екзистенції.

Наскільки органічним є зв'язок минулого – теперішнього – майбутнього в *особистій екзистенції суб'єкта* можна ілюструвати таким прикладом.

Привселюдно відомо, що Тарас Шевченко заповів: "Як умру, то поховайте / Мене на могилі / Серед степу широкого / На Україні милій, // Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі / Було видно, було чути, / Як реве ревучий...". Наголошую відоме, що це давній український звичай: над загиблими в бою козаками насипали великий курган, видиму здалеку могилу як символ пам'яті й шани за героїчну боротьбу на благо рідної землі, пам'яті про тих щирих дітей, кому не однаково, "як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її, окраденую, збудять..." [8, 256, 273].

У *соціальній пам'яті* поета зафіксовано його розуміння власної долі і ролі в історії рідного народу, України. Він знав про народну любов до нього, тому очікував, що сповниться його прагнення. Але і в *Заповіті*, і в інших творах він невіддільний від свого народу і його по-

невірянь. Його пам'ять і пам'ять про нього взаємозумовлені.

У підсумку наголошу, що *пам'ять як абсолют* завжди наявна у житті й суспільства загалом, і конкретної людини зокрема. Всю незліченну масу індивідуальних "пам'ятей" не можна цілокупно підсумувати, вона триває безупинно у діалектиці суспільної актуалізації чи амнезії, зумовленої соціальними процесами. Важливою рисою пам'яті є невпинні її варіації, залежні від спонтанної активності суб'єктів екзистенційної реальності. Прагнучи увічнити пам'ять про якусь подію, люди здавна насипали величезні кургани, оголошували дерева чи гаї священними, оточували їх глибоким шануванням, переповідали про них міти й легенди, оспівували в думах, сагах та балядах, малювали в уяві варіанти зв'язків не лише зі світом померлих, але й зі світом небесним. На основі минулого, збереженого пам'яттю, вони часто прогнозують своє майбуття у світі небесному. За взірцець їм править те, що було пережите на землі. Як бачимо, пам'ять проникає навіть у майбуття... І кожне нове покоління, переосмислюючи одержане

у спадок, множило пам'ять своїми переспівами минулого і додавало до загального скарбу власні здобутки, подаровані сучасністю. Залишене на згадку у камені не залишається у статиці, дух збуджує його і трансформує в динаміку: *діалектика триває безупинно*.

Bibliography and Notes

1. Гири П., *Память*, [в:] *Словарь средневековой культуры*, Москва 2003, с. 342-348.
2. Джемс У., *Психология*, Москва: Педагогика 1991, 368 с.
3. Йолон Петро, *Пам'ять*, [у:] *Філософський енциклопедичний словник*, Київ: Абрис 2002, с. 463.
4. Лотман Ю. М., *Память в культурологическом освещении*, [в:] *Idem, Избранные статьи*, Том 1, Таллин 1992, с. 200-202.
5. Нора Пьер, *Проблематика мест памяти*, [в:] Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М., *Франция-память*, Санкт-Петербург 1999, с. 17-50.
6. Середа Г., *Что такое память?* «Психологический журнал» 1985, № 6, с. 41-48.
7. Хальбвакс Морис, *Социальные рамки памяти*, Москва 2007, 348 с.
8. Шевченко Тарас, *Кобзар*, Київ: Дніпро 1989.

Politology

Hanna Hekalo

EUROPEAN REVOLUTION AS A WILL TO CHANGE LIFE AND TO RESTORE JUSTICE IN UKRAINE

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Abstract: The article is devoted to the political conflicts in Ukraine. The author focuses on the consideration of the so-called European revolution or Revolution of 2013 – 2014 years. This contradiction within the state is an important step of Ukrainian people to improve their lives. The main cause of political protest was a requirement for closer European integration. But many protesters joined because of the violent dispersal of students, and against widespread government corruption, abuse of power, and violation of human rights in Ukraine.

The article deals with the underlying causes of the conflict, the nature and features of this contradiction, the stages of revolutionary events and consequences of conflict. The author tried to generalize the main points of the confrontation and distinguish the main opinions of Ukrainian people regarding Ukraine's European integration and the perception of the conflict in the country. Also the author tried to describe the situation in Ukraine, which led to the escalating of conflict and to describe the position of Ukrainians, who could no longer tolerate injustice and lawlessness. The author tried to prove that European revolution in Ukraine had become a crucial step against the mindset and legacy of the Soviet empire and against an old Ukraine, for a new democratic Ukraine.

Keywords: Euromaydan, Ukrainian Revolution, European integration, conflict, protests

Twenty-three years ago Ukraine became independent without a fight. Instead of modernizing the country and building institutions, its elites looted its resources, leaving the country vulnerable to outside pressure. Now a new generation of Ukrainians, who feel European, is fighting to change the entire political system and shake off the post-Soviet legacy. The European Revolution in Ukraine is a striking example of this.

In this study we would like to explore a European revolution in terms of what it is the first important step to improve the lives of Ukrainians, to increase the level of democracy, to restore justice. This is the main goal of our research.

Ukrainians made the difficult way to gaining their independence. The history of our country has experience of contradictions, revolutions, conflicts. And after getting independence, we

were unable to raise the level of the state to the level of a stability and development. Ukrainian struggle for dignified life goes on for a long time. A revolutionary events of recent days is a clear proof of its. That is why this topic of research is very relevant at the moment, because it affects the interests of every Ukrainian man. And the course of events will affect the future of our country.

The object of the study is the crisis events in Ukraine as Ukrainian desire to express the opinion of the people and to show its position. The subject of the study are the changes to which have led pro-European rallies in Ukraine.

There were a number of research works that describe the conflicts on the territory of Ukraine. A lot of political scientists paid their attention to this theme. The most known of them are V. Burdiak, M. Hordienko, E. Yenin, L. Kochubej, S. Savoyska, M. Tomenko, I. Cherinko and others. Information about the Revolution in Ukraine was illuminated by a lot of journalists, political scientists, officials or government representatives. This topic is quite relevant in social networks and the Internet. However, the number of scientific papers on the subject is not great.

Speaking about the history of Ukrainian state, we should say that our country and Ukrainians are permanently in revolt and confrontations. For many years Ukraine has been a constituent republic of the Soviet Union and only in 1991 it coming into being as an independent nation. The lands of Ukraine had previously been divided between Russia, the Austro-Hungary empire, Poland, the Duchy of Lithuania and the Crimean Khanate. And during all this time Ukrainians fight for their

independence and autonomy. After creation of independent state problems and confrontations do not leave our country. But its confrontations had domestic nature. Corruption, injustice, fraud, dodgy elections, oligarch-dominated politics, the incompatibility of the interests and needs of the Ukrainian people, the desire for power of corrupt business elite – is a partial list of problems that could not leave Ukraine. A protest against the government of Leonid Kuchma, the Orange Revolution, Revolution 2013 – 2014 years are a clear expression of the most urgent problems of Ukrainians.

So Ukraine is a complex, even fragile country. But for all that, the basic cause of its periodic revolutions is simpler: corruption and bad government. That Ukraine has been badly run in its two decades of independence is beyond dispute. The OSCE and other reputable observers have repeatedly been critical of the conduct of Ukrainian elections. European officials have lambasted the country's judicial system. Transparency International, a watchdog, says corruption in Ukraine is bad and deteriorating, because of "protectionism and the fusion of political and business interests". It ranks Ukraine 144th in cleanliness out of the 177 countries it surveys. The economy is in a parlous condition, and urgently in need of loans from the International Monetary Fund or others. The Rada, Ukraine's parliament, is a zoo of cat-calling and fisticuffs. The current uprising seems inspired by affection for the EU, but only because, to the protesters, it represents the goal of sounder government. These problems – corruption, oligarch-dominated politics and business, dodgy elections – suggest a fam-

ily resemblance between Ukraine and other post-Soviet states [3]. Thus, in a way, Ukrainians can no longer tolerate injustice and Ukraine's revolutions should probably be seen as a bid to shake off the mindset and legacy of the Soviet empire.

European Revolution or Euro-maydan is a wave of demonstrations, civil unrest and revolution in Ukraine, which began on the night of 21 November 2013 with public protests demanding closer European integration. The scope of the protests expanded, with many calls for the resignation of President Viktor Yanukovich and his government. Many protesters joined because of the violent dispersal of protesters on 30 November and "a will to change life in Ukraine". By 25 January 2014, the protests had been fueled by the perception of widespread government corruption, abuse of power, and violation of human rights in Ukraine [4].

The Association Agreement would have seen Ukraine take a historic step closer to the West and away from Russia. It was due to be signed at a crucial summit in Vilnius, but the Ukraine backed out at the last minute after what EU leaders described as "Russian pressure". Mr. Yanukovich's U-turn has highlighted an old East-West tug-of-war over Ukraine, which shares borders and ethnic ties with Russia and four EU countries [13].

Starting small in Kyiv on 21 November 2013, the demonstrations continued for three months. The first escalation was at the end of November, on the 30th, when police tried to clear demonstrators out of Independence Square, brutally beating people. This provoked a massive public reac-

tion that brought hundreds of thousands into the streets, and saw the establishment of a massive camp in central Kyiv.

The next peak came after the government did a deal with Russia to get \$15 billion dollars in aid and for cheap gas, which the opposition saw as moving closer to Russia [11].

This culminated in a series of anti-protest laws by the government on 16 January 2014, and further rioting on Hrushevskoho Street. On 22 January, more violence erupted in Kyiv. This resulted in 8-9 people dead.

The protests reached a climax during mid-February. On 18 February, the worst clashes of Euromaydan broke out after the parliament had failed to rollback of the Constitution of Ukraine to its pre-2004 form, which would lessen presidential power and bring more balance to the government. Police and protesters fired guns, with both live and rubber ammunition, in multiple locations in Kyiv. The riot police advanced towards Maydan later in the day and clashed with the protesters and did not fully occupy it. The fights continued through the following days, in which the vast majority of casualties took place. On the night of 21 February, Maydan vowed to go into armed conflict if Yanukovich did not resign by 10:00. Subsequently, the riot police drew back and vanished and Yanukovich and many other high government officials fled the country. Protesters gained control of the presidential administration and Yanukovich's private estate. The next day, the parliament impeached Yanukovich, replaced the government with a pro-European one, and released Yulia Tymoshenko from prison [4].

The main demands of protesters included the following:

Form a co-ordinating committee to communicate with the European community.

To state that the president, parliament and the Cabinet of Ministers aren't capable of carrying out a geopolitically strategic course of development for the state and to call for Yanukovych's resignation.

Demand the cessation of political repressions against EuroMaydan activists, students, civil activists and opposition leaders [5].

The Ukrainian revolution is:

– a democratic revolution against the authoritarianism and nepotism of president Viktor Yanukovych and Mykola Azarov's government;

– a protest against the government's U-turn on the EU, and an outcry against Yanukovych's perceived plans to integrate Ukraine in the Customs Union of Russia, Belarus, and Kazakhstan;

– a student revolution against the government which is stealing their dreams and hopes – and a parents' revolution against the government which is stealing their children's future;

– a rebellion against the police who beat up, torture, rape and murder Ukrainian citizens;

– a revolt of the educated class against the conceited ignorance of the ruling elites;

– a nationalist uprising against Russia's destructive influence on Ukraine and a national revolution against the Kremlin's imperialism;

– a revolution of independent businessmen against the voracious omnipotence of president Yanukovych's business "Family" and his oligarchs;

– a revolution against the persistent spirit of Sovietism;

– and a revolution against an old Ukraine, for a new Ukraine [12].

According to journalist Lesia Bushak, "EuroMaydan has grown into something far bigger than just an angry response to the fallen-through EU deal. It's now about ousting Yanukovych and his corrupt government; guiding Ukraine away from its 200-year-long, deeply intertwined and painful relationship with Russia; and standing up for basic human rights to protest, speak and think freely and to act peacefully without the threat of punishment" [1].

The current protests are in many ways quite similar to the Orange Revolution – in the use of the term "revolution" or "euro-revolution", for example. But, like its Orange predecessor, today's protest movement will probably not manage to achieve fundamental revolutionary change in Ukraine, nor EU membership. In the unlikely event that the protests result in a change of heart for Yanukovych and he, or an opposition government, signs the Association Agreement, the prospects for Ukraine joining the European Union would still be dubious. This is because the Agreement refuses to recognize Ukraine's potential right to join the EU. The key difference is that, as distinct from the peaceful Orange Revolution, this time first the Yanukovych government, and then a radical wing of the opposition protesters, have resorted to violence. This development could set a potentially dangerous precedent for Ukrainian politics, which, unlike most other post-Soviet countries, such as Russia, Armenia, Georgia, Kyrgyzstan, Moldova, Tajikistan, and Uzbekistan,

has so far managed to avoid violent internal conflict [7].

According to the A. Shekhovtsov “The «Orange revolution» in 2004 was not a revolution, but a successful mass protest against electoral fraud. But then Ukrainian people idealized, and put too much trust in, president Viktor Yushchenko, who eventually failed to deliver on his promises. The internal conflicts within the “Orange” governing coalition contributed to the failure of the national project, which barely emerged during the peaceful, carnivalesque “Orange revolution”. Not only did the failure of Yushchenko result in the election of president Viktor Yanukovich in 2010, but it also had a profoundly negative effect on the willingness of the Ukrainian people to mobilize for any political cause. The opposition did organize rallies, meetings and protests, but they had no significant popular support. Civil society seemed to have withdrawn into itself; many embarked upon an inner emigration or left the country [12].

Paul Robert Magocsi illustrated situation in Ukraine in 2013, saying “The revolution wasn’t a revolution of the streets or a revolution of (political) elections; it was a revolution of the minds of people, in the sense that for the first time in a long time, Ukrainians and people living in territorial Ukraine saw the opportunity to protest and change their situation. It was a profound change in the character of the population of the former Soviet Union” [9].

Historian Yaroslav Hrytsak in his interview made an attempt to characterize the events on Euromaidan. He said it was a revolution of young people who have education but

have not future. It was a rebellion of people who would have to live like the middle class, but most of them lived like the proletariat. And the only way to solve this problem is do not change the politicians but change the country and create a new state [15].

It is hundreds of thousands of protesters who give the Ukrainian revolution its meaning and significance. The power of the current social protests is indeed fascinating. People self-organize via social networking websites and offline; they cook food and make hot drinks, provide other protesters with warm clothes, accommodation, medical assistance and legal advice, read academic lectures on streets, build barricades, ensure safety of the protests, put up prayer tents, clean up the occupied public spaces. They display almost a perfect case of horizontal forms of organization and leaderless resistance to the ruling elites. The lesson drawn from the failure of the “Orange revolution” tells people not to rely too much on politicians, not to put too much trust in them, like they did with Viktor Yushchenko, who failed them. That this lesson has been learnt is one reason why civil society is now so strong. Today, it is the Ukrainian pro-European civil society that confers power on the political opposition. Otherwise, the political opposition would now have no power in the Ukrainian political sphere at all. A conciliatory deal struck between the opposition and the ruling elites would not satisfy Ukrainian civil society, and if civil society sees that the opposition is simply using hundreds of thousands of protesters to secure its own bargaining power, it will withdraw its support [12].

It is worth noting that, according to December 2013 polls (by three different pollsters) between 45% and 50% of Ukrainians supported Euromaydan, while between 42% and 50% opposed it. The biggest support for the protest can be found in Kyiv (about 75%) and western Ukraine (more than 80%). Among Euromaydan protesters, 55% are from the west of the country, with 24% from central Ukraine and 21% from the east [4].

The main reason Ukrainians massed in Kyiv's Independence Square, was the violent police dispersal of a peaceful pro-EU demo and brutal beatings handed out on November 30. An Ilko Kucheriv Democratic Initiatives Foundation survey of protesters conducted 7 and 8 December 2013 found that 92% of those who came to Kyiv from across Ukraine came on their own initiative, 6.3% was organized by a public movement, and 1.8% were organised by a party. 70% said they came to protest the police brutality of 30 November, and 54% to protest in support of the European Union Association Agreement signing. Among their demands, 82% wanted detained protesters freed, 80% wanted the government to resign, and 75% want president Yanukovych to resign and for snap elections [10], [14].

According to the public opinion poll by the Kyiv International Institute of Sociology, only 5.4 per cent of the protesters were mobilized by the opposition parties; the rest were driven by their own conscience. Even if the pro-European protesters are ready to give the opposition a chance at early or regular elections, civil society needs solid guarantees that Ukraine will be "rebooted" and that the people will

have a strong say in the process of Ukraine's development after the opposition – sooner or later – takes power [12].

The international community has turned its focus on the crisis in Ukraine. International response to events in Kyiv was different. European organizations, the U.S. and NATO supported democratic change of Ukraine and protesters on the Maydan. While Russia has been a supporter of policy of the President Yanukovych and tried to bring Ukraine to joins Russia's Customs Union. The EU ambassador and nine ambassadors from EU countries (notably, Poland, the Netherlands, the Czech Republic, Sweden, and Finland) joined the demonstration, clearly on orders from their capitals. The United States, the European Union, and various EU countries have condemned the violent action against peaceful and legal demonstrators.

Enlargement Commissioner Shtefan Fule stated on 26 November 2013 "I am happy that democracy in Ukraine has reached the moment where the people are free to assemble and express their opinion, particular on the issue which is so relevant for their own future, the future of Ukraine"

Guy Verhofstadt, leader of the Alliance of Liberals and Democrats for Europe Group in the European Parliament, claimed January 2014 that Euromaydan "is the largest pro-European demonstration in the history of the European Union" [6].

Western governments should use assistance as leverage to constrain extreme actions and ensure fair elections that bring to power a legitimate president and a representative parliament, regardless of geopolitical loyalties.

That scenario, which might just keep Ukraine whole and free, would benefit the EU, the United States, and Russia together. It is the only truly European course [2].

Speaking about the casualties of Euromaydan there are currently over 110 identified victims. Almost all of them were conflict participants. In addition, 16 police officers were also killed while on duty during the conflict. The list of people killed during Euromaydan events taking place in the fall and winter of 2013 – 2014, also referred to as “Heavenly Hundred” [8].

In summary, we should say that the European revolution in Ukraine was an important step of the nation to achieve their goals and to express their interests. This crisis is often compared with the Georgian revolution or Color revolutions. However, there is a large and significant difference. Ukrainian revolution of 2013 – 2014, is a revolution against authoritarianism of power, against corruption, against the abuse of senior officials etc., but in a democratic state. Ukraine proclaimed its independence and took a course on democratization. But any democracy we had not. It is nonsense that in democratic state somebody was fired from their jobs for the political direction or peaceful meetings and demonstrations were disperse. Is this democracy? And justice? Is it in our country? The pension of old woman for a month is equal to the price of one bouquet of flowers for officials. or the price of the official's car is equal to 1 million pensions of Ukrainian citizens. Is this fair?

Ukrainians are no longer were able to endure it. They rebelled. And they rebelled not against an external enemy, but against internal injustice. The

reason for this was European integration. Therefore, most people consider themselves Europeans and want to live like Europeans. But the main reason of the revolutionary events in the country was a will to change life of Ukrainians. First of all, our people want to be necessary for their country, but also they want that their rights and interests were respected. Civil society wants a truly independent Ukrainian and European nation. And Ukrainians understand that, in order to achieve this independence, they need to completely overhaul the political system.

Bibliography and Notes

1. Bushak L., *Kyiv's Minstrel of the Street Revolution*, Web. 18.02.2014. <<http://www.newsweek.com/2014/02/21/kyivs-minstrel-street-revolution-245532.html>>.
2. Darden K., *Ukraine's Crisis of Legitimacy*, “Foreign Affairs”, Web. 03.03.2014. <<http://www.foreignaffairs.com/articles/140987/keith-darden/ukraines-crisis-of-legitimacy>>.
3. *Economist: Why does Ukraine have so many revolutions?* “Kyiv Post”, Web. 16.12.2013. <<https://www.kyivpost.com/content/ukraine-abroad/economist-why-does-ukraine-have-so-many-revolutions-333743.html>>.
4. *Euromaydan*, Web. 04.04.2014. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Euromaidan>>.
5. *EuroMaydan rallies in Ukraine – Nov. 29 coverage*, “Kyiv Post”, Web. 01.12.2013. <<http://www.kyivpost.com/content/ukraine/euromaidan-rallies-in-ukraine-nov-29-coverage-332729.html>>.
6. *International reactions to the Euromaydan*, Web. 04.04.2014. <http://en.wikipedia.org/wiki/International_reactions_to_the_Euromaidan#Supranational_organisations>.
7. Katchanovski I., *Sizing up Ukraine's Euromaidan*, “Democratic wealth”, Web.

03.12.2013. <<http://www.opendemocracy.net/od-russia/ivan-katchanovski/sizing-up-ukraines-euromaidan>>.

8. *List of people killed during Euromaidan*, Web. 04.04.2014. <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_people_killed_during_Euromaidan>.

9. Magocsi P. R., *EuroMaidan vs. Orange Revolution*, [in:] *PR Magocsi (ЄвроМайдан)*, Web. 6.12.2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=owr9a-Vo5qk>>.

10. *Poll: Over 70 percent of Euro-maidan participants are ready to protest for as long as is needed*, "Kyiv Post", Web. 13.12.2013. <<http://www.kyivpost.com/content/ukraine/poll-over-70-percent-of-euromaidan-participants-are-ready-to-protest-for-as-long-as-is-needed-333573.html>>.

11. Stephens A., *Ukraine: a people's revolution?*, "Counterfire", Web. 25.02.2014. <<http://www.counterfire.org/index.php/>

[articles/analysis/17013-ukraine-a-peoples-revolution](http://www.counterfire.org/index.php/articles/analysis/17013-ukraine-a-peoples-revolution)>.

12. Shekhovtsov A., *The Ukrainian revolution is European and national*, "Eurozine", Web. 13.12.2013. <<http://www.eurozine.com/articles/2013-12-13-shekhovtsov-en.html>>.

13. Tucker M., *Ukraine pro-EU protests: "It's not a rally, it's a revolution"*, "The Independent", Web. 01.12.2013. <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/ukraine-proeu-protests-police-forced-to-flee-as-demonstrators-take-over-central-kyiv-8975954.html>>.

14. *Ukrainian opposition uses polls to bolster cause*, [w:] *Euronews*, Web. 13.12.13. <<http://www.euronews.com/2013/12/13/ukrainian-opposition-uses-polls-to-bolster-cause/>>.

15. Ярослав Грицак: *різниця між революціями 2004 і 2013 рр.*, Web. 27.02.2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=FQNFzpFatUM>>.



Oleh Bodnarchuk

A ROLE OF SOCIAL NETWORKS IN POLITICAL SELF-ORGANIZATION OF UKRAINIAN CITIZENS

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Олег Боднарчук

РОЛЬ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ У ПОЛІТИЧНІЙ САМООРГАНІЗАЦІЇ ГРОМАДЯН УКРАЇНИ

Abstract: The article is sanctified to the social networks as structural component of the system of facilities of mass communication that actively participates in new models of informative consumption forming, social and political activity of citizens of Ukraine. It is shown that social networks became an effective ground that allows not only to distribute information, but also influence the offline world. In particular the political citizen organization. The author substantiates the idea that social networks play an important role in Ukrainian events. Their active use rather is the work of concerned citizens and less the result of coordinated action by representatives of political parties or government. The analysis shows that in today's world social networking can be quite effective platform that allows you to not only disseminate information, but also to influence the off-line world, including the political self-organization of citizens.

Keywords: social network, virtual social capital, political communication, informatively-communicative technologies, political organization of citizens, Euromaidan

Сучасні комунікації, особливо мережевого типу, на взірець інтернету, відіграють значну роль у формуванні інформаційного суспільства, яке ґрунтується на горизонтальних соціальних зв'язках. В умовах розвитку інформаційного суспільства поступово зростає кількість людей, які мають змогу брати участь у напрацюванні й прийнятті політичних рішень, відкриваються реальні передумови зменшення нерівності політичних можливостей громадян. В Україні стрімко формується масова інтернет-аудиторія та специфічне мережеве

соціокультурне середовище, конструюються нові моделі інформаційного споживання, соціальної та політичної активності тощо. Метою нашої статті є визначення впливу соціальних мереж на політичну самоорганізацію громадян України. Для досягнення мети потрібно, по-перше, з'ясувати, чим є соціальні мережі; по-друге, виявити роль комунікаційних процесів у політичній активності громадян.

Означена проблематика розглядається у працях Д. Белла, Ж. Бодрійяра, П. Бурд'є, Ю. Габермаса, М. Кастельса, Дж. Кіна, Г. Маклюена, Ф. Вебстера.

Проблема соціальних мереж розробляється й у українському науковому дискурсі, зокрема, у дослідженнях В. Бебика, М. Головатого, Ю. Левенця, О. Молодцова, Г. Почепцова, М. Примуша, А. Романюка, О. Токовенка, Ю. Шве-ди.

Терміном *соціальна мережа*, який запропонував англійський соціолог Джеймс Барнс у 1954 р., ще донедавна послуговувалося лише вузьке коло науковців. Останнім часом це поняття стало одним із найбільш поширених і використовуваних інтернет-термінів. Саме як інтернет-термін соціальна мережа означає платформу, онлайн сервіс або веб-сайт, призначені для побудови, відображення та організації соціальних взаємовідносин. У руслі понятійного апарату соціології соціальну мережу можна визначити як соціальну структуру, яка складається з групи вузлів, тобто соціальних об'єктів, і зв'язків між ними (соціальних взаємовідносин). У будь-якій соціальній мережі відбувається безперервний обмін матеріальними, інформаційними та емоційними ресурсами, що дозволяє її учасникам накопичувати віртуальний соціальний капітал. Р. Патнем вважає, що «за аналогією з фізичним і людським капіталом, втіленим у знаряддях праці та навчанні, які підвищують індивідуальну продуктивність, «соціальний капітал» утримується в таких елементах громадської організації, як соціальні мережі, соціальні норми й довіра (networks, norms and trust), що створює умови для координації й кооперації заради взаємної вигоди» [3, 189].

Соціальна мережа спрямована на побудову спільнот в інтернеті з людей зі схожими інтересами та / або діяль-

ністю. Зв'язок здійснюється за допомогою сервісу внутрішньої пошти або миттєвого обміну повідомленнями. Варто відзначити, що соціальна мережа часто протиставляється структурованій організації, в якій панують формальні відносини.

Соціальні мережі складно організовані, незавершені і нетотожні самим собі. У зв'язку з цим до них можна застосувати теорію «аутопоезисної організації» У. Матурані та Ф. Варелі. Нагадаємо, що термін «аутопоезис» з латинської означає процес самовідтворення системи, або відтворення її на власній основі. Цей термін вказує на те, що система сама, на основі замкнених усередині процесів виробництва, трансформації і деконструкції, творить свою структуру. Тому важливою складовою аутопоезису є самовідокремлення системи від зовнішнього середовища. Тобто, визначаючи свої межі й виокремлюючи себе з оточення, система починає акт самовідтворення. Система не зможе підійти до побудови чи відтворення власної складної структури, якщо буде постійно змішуватися з оточуючим середовищем. Хоча, безумовно, ресурси для збільшення своєї складності чи зміни своєї якості вона бере ззовні. Таким чином, необхідною умовою аутопоезису системи є її оперативна замкненість – адже жодна система, за Н. Луманом, не може оперувати поза своїми межами.

Згідно з висновками чилійських учених, організаційно замкнений продуктивний процес «самопородження – самобудування – самовідтворення» виражає сутність живого організму як специфічної динамічної автономії. Іншими словами, усі живі істоти здатні самовідтворюватися, «будувати»

самих себе, створюючи власні компоненти. Аутопоезисні системи представляють собою мережі відтворення компонентів, які здійснюють її генерацію, розширюючи межі цих мереж у просторі. Аналогічно відбувається зміна структури соціальних мереж за рахунок багатоканальної інформаційної взаємодії їх розробників і користувачів, а також користувачів між собою. Як зазначає Є. Лавренчук, кожний з учасників комунікації з соціальною мережею окремо не володіє вичерпним знанням про мережу загалом, тоді як сукупна комунікативна взаємодія всіх агентів, що беруть участь у змінах структури мереж, утворює операціонально замкнену техносотціальну єдність [2, 63-71].

Соціальні мережі виконують одну з найважливіших для соціуму функцій – комунікативну. Прагнення до спілкування консолідує широку аудиторію на певному ресурсі. У зв'язку з великою кількістю залучених користувачів можна вважати це середовище досить потужним інструментом для досягнення різних цілей і просування інтересів, дії на свідомість молоді, що істотно змінилася під впливом сучасних інформаційно-комунікативних технологій і медіа-засобів.

Визначення ролі комунікаційних процесів у політичній активності громадян потребує детальнішого розгляду політичної комунікації. У *Політологічному енциклопедичному словнику* політична комунікація визначається як «процес передачі, обміну політичною інформацією, який структурує політичну діяльність і надає їй нового значення, формує громадську думку і політичну соціалізацію громадян з урахуванням їхніх потреб та інтересів» [4, 269]. Засновниками загальної

теорії політичної комунікації прийнято вважати представників двох американських наукових шкіл: кібернетичного напрямку в аналізі соціальних систем (К. Дойч та ін.) і структурно-функціонального підходу до вивчення політики (Г. Алмонд та ін.). К. Дойч назвав політичну комунікацію «нервовою системою державного управління» і вважав політичні повідомлення фактором політичної поведінки [7, 69]. Прихильники другого підходу розглядають політичну комунікацію як одну із функцій політичних систем.

Згодом ці ідеї розвинули і доповнили Ж. Дюран, Ж.-М. Коттре, Ю. Маккуел, М. Шарло, Р.-Ж. Шварценберг та ін. Зокрема останній визначає політичну комунікацію як «процес передачі політичної інформації, за посередництвом якого інформація циркулює між різними елементами політичної системи, а також між політичною й соціальною системою. Відбувається неперервний процес обміну інформацією між індивідами і групами на всіх рівнях» [6, 174]. Дослідник виокремив три основні способи політичної комунікації: 1) комунікація за допомогою мас-медій, в тому числі друкованих (преса, книги, афіші), й електронних (радіо, телебачення і т. д.); 2) комунікація за посередництва організацій, зокрема політичних партій і груп тиску; 3) комунікація через неформальні контакти з використанням особистих зв'язків [6, 190]. До цих способів впливу відносять також особливі комунікативні ситуації або дії, наприклад, вибори, референдуми та ін.

У політології вирізняють два види політичної комунікації: 1) вертикальний, коли комунікації встановлюються між різними ієрархічними рівнями макрополітичної структури (при-

міром, між урядом й електоратом); 2) горизонтальний, коли комунікації здійснюються між інституціями або агентами впливу, які розміщені на одному рівні (приміром, всередині елітних угруповань або в тих чи інших групах громадян). Вертикальний вид політичної комунікації характеризується поширенням інформації з центру одночасно багатьом абонентам на периферію та відносно малою можливістю особистого зворотного зв'язку (телебачення, радіо, преса), тобто це типова одностороння комунікація, яка на сьогодні домінує в мас-медіях.

Деякі моделі політичної комунікації спрямовані на посилення впливу правлячої еліти не безпосередньо, а через такі інститути, як бюрократичний апарат і засоби масової інформації. Так, згідно з моделлю К. Сайне, між елітою, бюрократією і масами як елементами політичної системи відбувається безперервний інформаційний обмін, причому еліти завжди конструюють і передають «вниз» інформацію, яка сприяє зміцненню їх власної легітимності [9]. Так Л. Пай звертає увагу на те, що «політична комунікація передбачає не однібічну спрямованість сигналів від еліт до маси, а весь діпазон неформальних комунікаційних процесів у суспільстві, які здійснюють різноманітний вплив на політику» [8, 442]. У демократичному суспільстві все більше значення набуває горизонтальний рівень обміну потоками політичної інформації, який формується на більш широкій соціальной базі, зокрема й за рахунок соціальной мереж.

Велика кількість громадян створює свої аккаунти в соціальной мережах, іноді й по декілька під вигаданими іменами, щоб висловити свою громадянську позицію. Користувачі

можуть відмітити як «подобається» будь-яку інформацію, прокоментувати її, у тому числі використовуючи посилання на інші інтернет-джерела, «розповісти про неї» або «поділитися» зі своїми онлайн-друзями. Отож, соціальной мережі характеризуються широкою інформативністю, нерідко вони містять інформацію, на яку не звертають уваги традиційні мас-медіи, при цьому не відкидають деталі й не нехтують неперевіреною інформацією.

Телебачення, радіо, газети і журнали працюють переважно в режимі інформаційного монологу (односторонньої комунікації), за допомогою якої відповідні структури впливають на політичну свідомість і підтримують контроль над підвладними суб'єктами. Інтернет-простір відкрив можливість багатосторонньої комунікації і стає вагомим джерелом політичної інформації. Глобальная мережа дозволяє забезпечити постійний суспільно-політичний диспут з можливістю електронного зворотного зв'язку в реальному часі між владою і громадянами. Відтак залежність громадян від інституціональних посередників, партійних організацій і груп інтересів може суттєво зменшитися.

Користувачі не лише коментують інформацію, але й викладають відео на Youtube, які стають свідченнями політичних скандалів, корупції, жорстокости представників правоохоронних органів під час масових акцій та ін. Таким чином, доступ до будь-якої інформації, невідфільтрованої рекламодавцями, акціонерами, редакційними радами, моделює політичну комунікацію, в якій кожен стає небайдужим і здатним оцінити те, що відбувається навколо. Соціальной мережі наділяють

користувачів головною перевагою: можливістю вступу в процес політичної комунікації на національному або локальному рівні з вираженням своїх вимог, які найчастіше торкаються поліпшення якості й рівня життя населення. У соціальних мережах досить зручно об'єднуватися в групи однодумців, вести дебати і відстоювати свої позиції і права.

Нині соціальні мережі – не лише майданчик для спілкування, а й засіб політичної самоорганізації громадян. Події в Україні кінця 2013 – початку 2014 рр. переконують, що кіберпростір став не лише засобом оперативного інформування, але й інструментом погодження дій протестантів, основою самоорганізації громадян в різноманітні за завданнями і кількістю учасників групи. Нагадаємо, що вперше люди вийшли на Майдан 21 листопада 2013 р. одночасно в Києві й у Львові після появи в *Facebook* заклику висловити протест кардинальною зміною політики українського уряду й відмови від євроінтеграції.

Практично відразу ж після перших протестних акцій в соціальній мережі *Facebook* були створені групи, в яких оперативно публікувалися новини Євромайдану. Офіційна сторінка Євромайдану за перші 8 днів отримала 76 тис. передплатників, за 10 днів це число досягло 117 тис. На початок лютого кількість прихильників цієї сторінки перевищила 214 тис. осіб, а число обговорень – 111 тис. Завдяки цьому сторінка Євромайдану стала найпопулярнішою і найбільш відвідваною в українському сегменті інтернет. Прихильники Євромайдану використовують для комунікації й іншу популярну сторінку *Євромайдан SOS*, основним призначенням якої є по-

ширення інформації про зниклих під час протистояння людей. Аналогічна сторінка створена і в *ВКонтакті*, а вся інформація про пошук зниклих агрегована на спеціальному сайті.

Хоча Євромайдан і називають революцією середньої класи, який, згідно з існуючою думкою, користується переважно *Facebook*, соціальна мережа *ВКонтакті* не відстає по активності від продукту Марка Цукерберга. Наприклад, сторінка *Українська революція Євромайдан* навіть обігнала найпопулярнішу *Facebook*-сторінку про Євромайдан: число її передплатників перевищило 280 тис. осіб. Це можна пояснити тим, що спочатку Євромайдан був студентським протестом, а *ВКонтакті* є найпопулярнішим соціальним майданчиком для української молоді.

Використання *Twitter* в українських подіях не так активно, як в арабських протестах, особливо в Ірані в 2009 р., завдяки чому іранські події називали *Twitter*-революцією. Проте, *Twitter*-стрічка і в Україні залишалася оперативним джерелом інформації про події. Так, в перший тиждень протестів, з 21 по 28 листопада, найпопулярнішим хештегом серед українських користувачів сервісу мікроблогів був хештег #євромайдан, він згадувався в середньому від 1,5 до 3 тис. разів на годину.

Найпопулярніше політичне онлайн-медіа «Українська правда» з початку подій на Майдані усі більш-менш значимі новини, що публікувалися не лише на своєму сайті, але й на інших ресурсах, в соцмережах або в аккаунтах політиків, транслювала у своєму *Twitter*. А коли ресурс кілька разів опинявся під DDos-атакою, *Twitter* і *Facebook Української правди* залишалися головними рупорами подій.

Після першого розгону студентського майдану (в ніч на 30 листопада 2013 р.) українські онлайн-медія зафіксували рекордний трафік, отриманий із сторінок соціальних мереж: кількість переходів із соцмереж на шпальти медія виросла в 7-10 разів [8].

Природно, що такий потік інформації від прихильників Євромайдану викликав протидію. Є співтовариства і сторінки, присвячені так званому Антимайдану в *Facebook*. Значно більше таких груп і співтовариств у *ВКонтакте*. Зауважимо, що адміністрація соціальної мережі *ВКонтакте* попередила, що заблокує співтовариства, які змінили свою спрямованість і стали писати про Євромайдан. Ще однією прикметою часу стало використання соціальних мереж для «зливу» персональних даних, як супротивниками, так і прихильниками Євромайдану. У мережі публікувалися персональні дані співробітників *Беркуту*, списки активістів Автомайдану (рухи автомобілів, що підтримують Євромайдан) з номерами їх автомобілів і домашніми адресами, що привело до масових підпалів машин на вулицях Києва. Інтернет і соціальні мережі у цьому випадку перетворилися на платформу для розміщення компромату для обох сторін протистояння. У деяких групах *ВКонтакте* навіть розміщувалися фотографії і посилання на профайли прихильників Євромайдану.

Є всі підстави стверджувати, що сучасні онлайн-комунікації не лише надають нові можливості для суспільства та влади, але й породжують нові загрози і виклики, надаючи серйозні потенційні можливості для маніпулювання громадською думкою і впливу на сучасну політику.

Для забезпечення можливості інформаційного впливу розроблено спеціальне програмне забезпечення ведення інформаційної боротьби в кіберпросторі, в першу чергу у блогах і соціальних мережах. Під контролем тих, хто проводять інформаційні операції, знаходиться значне число віртуальних псевдоосіб, при цьому кожен фахівець може одночасно управляти десятками такого роду персонажів. Кожен штучно створений профіль має власну історію, біографію, «сліди» присутності в мережі, а також інші деталі, виправдані з технічної, культурної та географічної точки зору, що загалом робить можливим сприйняття таких профілів інтернет-користувачами як реальних людей.

Подібні технології дозволяють вести широкомасштабну інформаційну діяльність практично на будь-яких сайтах будь-якої країни, зокрема й у блогах і соціальних мережах, за допомогою яких сьогодні значне число користувачів отримує необхідну для формування власної думки інформацію. Таким чином, з'являється можливість поширення вигідної ідеології і здійснення пропаганди, а також проведення кампаній по дезінформації і здійснення інформаційних провокацій в масштабах всього світу. Крім того, використання ботів у соціальних мережах і блогосфері надає можливість формування малих цільових груп дії з максимально чіткою географічною прив'язкою. Іншими словами, технології кіберсимуляції дозволяють наносити як масовані, так і точкові інформаційні удари по вибраних цілях з боку штучно створених аккаунтів-ботів.

Отже, як стверджують фахівці, технології конструювання фейкових

(фальшивих) кіберосіб у масовому порядку, по суті, дозволяють створювати численні віртуальні симулякри – онлайн-профілі, не пов'язані з реальними людьми в офлайн-просторі. Такого типу симулякри за наявності високоефективної технології можуть надати найширші можливості для маніпулювання свідомістю великих груп інтернет-користувачів. При цьому кіберсимулякри можуть вирішувати відразу низку завдань у рамках м'якої інформаційної війни, а саме: 1) створення атмосфери масової підтримки (або ж навпаки – атмосфери різкого неприйняття) певної політичної сили; 2) ініціація штучно створених інформаційних приводів в онлайн-просторі для формування вигідного порядку денного; 3) генерування псевдоподій, що не мали місця насправді; 3) поширення дезінформації про реальні політичні події, компрометація політичних опонентів; 4) впровадження в масову свідомість нової системи цінностей (з одночасним руйнуванням наявної) і трансформація традиційного символічного простору; 5) формування вигідних моделей масової поведінки; 6) створення нових і корекція наявних масових стереотипів сприйняття дійсності; 7) мобілізація мас для офлайн-активності; 8) управління політичним іміджем різних суб'єктів політики [5].

Висновуємо, що, ймовірно, останні події політичного характеру в Україні стали результатом застосування такого роду технологій. Адже попри те, що соціальні мережі грають величезну роль в українських подіях, їх активне використання – це, швидше, справа рук небайдужих громадян і менше – результат скоординованих дій представників політичних сил або

влади. Проведений аналіз свідчить, що у сучасному світі соціальні мережі можуть бути цілком дієвим майданчиком, який дозволяє не лише поширювати інформацію, але й впливати на офлайн-світ, зокрема на політичну самоорганізацію громадян.

Bibliography and Notes

1. Баловсяк Н., *Евромайдан и онлайн: как сторонники и противники Евромайдана используют социальные сети*, Web. 12.04.2013. <<http://www.towave.ru/pub/evromaidan-i-onlain-kak-sotsialnye-seti-ispolzuyut-storonniki-i-protivniki-evromaidana.html>>.

2. Лавренчук Е., *Социальные сети как эпистемические объекты*, [в:] *Вестник Российского государственного университета*, Москва 2010, № 13, с. 63-70.

3. Патнем Р., *Творення демократії: Традиції громадської активності в сучасній Італії*, Київ: Видавництво С. Павличко «Основи» 2001, 302 с.

4. *Політологічний енциклопедичний словник*, Київ: Генеза 2004, 736 с.

5. *Сеть как инструмент влияния в современной политике*, Web. 12.04.2013. <<https://www.facebook.com/notes/коммуникационная-группа-g3/сеть-как-инструмент-влияния-в-современной-политике/434467156629426>>.

6. Шварценберг Р.-Ж., *Политическая социология: В 3 частях, Часть 1*, Москва: Российская академия управления 1992, 180 с.

7. Deutsch K., *The Nerves of Government: Models of Political Communication and Control*, London: Free Press of Glencoe 1963, 316 pp.

8. Pye L., *Political Communication*, [in:] *The Blackwell Encyclopaedia of Political Institution*, Oxford-New York 1987, p. 442.

9. Sinne K., *Communication: Mass Political Behavior*, [in:] *Political Communication Issues and Strategies for Research*, Vol. 4 / Ed.: S. H. Chaffee, Beverly Hills, Calif.: Sage Publications 1975, 319 pp.

Nataliya Shoturma

**PUBLIC CONSULTATIONS AS A COMPONENT OF INFORMATION
POLICIES OF LOCAL AUTHORITIES**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Наталія Шотурма

**КОНСУЛЬТАЦІ З ГРОМАДСЬКІСТЮ ЯК СКЛАДОВА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ В МІСЦЕВИХ ОРГАНАХ ВЛАДИ**

Abstract: The public consultations process was reviewed as the constituent part of the information policies of local authorities. The problems existing in the interaction between authorities and the public were analyzed. The main advantages and positive effects of such activities were pointed out. The main directions of improving the public opinion and counselling with the purpose to establish partnership cooperation between the public and the local authorities were defined.

Keywords: public consultations, information politics, local authorities, public opinion, public association, institutions of civil society

Одним із ключових пріоритетів української держави є прагнення побудувати відкрите інформаційне суспільство, яке буде спрямоване на розвиток, орієнтоване на інтереси та потреби людей. Створення і накопичення інформації та знань, вільний доступ та користування ними – характерна риса інформаційного суспільства, розвиток якого передбачає ефективну інформаційну взаємодію людей, дає можливість окремому громадянину реалізувати свій потенціал, сприяючи своєму сталому розвитку і підвищуючи якість свого життя. В умовах демократії, відкритого інформаційного суспільства від держави вимагається цілеспрямоване формування громад-

ської думки та опора на неї, вміння систематично здійснювати постійний, двосторонній зв'язок з суспільством, дедалі активніше залучення інститутів громадянського суспільства до реалізації державної політики. Запровадження стратегічних підходів у налагодженні суспільних комунікацій повинно стати одним з найважливіших завдань місцевих органів влади.

Ефективна взаємодія влади та громадськості передбачає прозорість, відкритість, демократичність діяльності місцевих органів влади шляхом запровадження консультацій з громадськістю. В Україні існує потреба у пошуку та виробленні нових форм, способів, механізмів

і заходів комунікативного зв'язку держави та громадянського суспільства, саме тому консультації з громадськістю місцевих органів влади є необхідними для розвитку України як демократичної та правової держави. Здатність спілкуватися з громадянами, пояснювати суспільству свої рішення, задовольняти запити різних соціальних груп – такі комунікаційні можливості інформаційної політики держави. Якщо відсутня транспарентність та своєчасне інформування громадян про найближчі перспективи й очікувані результати, в суспільстві виникають передумови до збайдужіння населення до інститутів влади і, як наслідок, народжується недовіра до урядових програм та рішень [2].

Вагомий внесок у розвиток наукової галузі щодо необхідності впровадження взаємодії громадянського суспільства та держави зробили українські та закордонні вчені В. Авер'янов, Е. Афонін, Г. Анаманчук, Р. Войтович, І. Грицяк, Н. Грицяк, А. Дегтяр, Л. Гонтюкова, М. Лациба, В. Князев, С. Колосок, Ю. Работа, А. Халецький та ін.

Досвід розвинених демократичних держав світу, таких як США, Велика Британія, Канада, країни Західної Європи, засвідчує, що саме суспільна участь сприяє більшій ефективності державного управління, відкритості та прозорості діяльності місцевих органів влади, підвищує рівень довіри громадян до влади. Зокрема, у Великої Британії склалася десятиліттями відпрацьована система проведення консультацій з громадськістю, вивчення якого заслуговує на увагу та може бути корисним для України. До ме-

тодів проведення консультацій, які використовують британські органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування, можна віднести:

- видання друкованих матеріалів (інформаційні бюлетені, листи, буклети, оголошення);

- ведення документації з питань консультацій;

- зустрічі з представниками місцевих органів влади, громадські слухання;

- фокус-групи (неформальна дискусія з 8-12 учасників (фахівці, зацікавлені сторони), яка проводиться під керівництвом модератора відповідно до визначених питань);

- соціологічні опитування, анкетування;

- форуми, конференції, засідання, відкриті дискусії та ін. [1]

На сьогодні в Україні прийнято низку законодавчих актів, що дає підстави стверджувати про розширення правового поля для взаємодії місцевих органів влади та громадськості. В основу розроблення державної політики сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні покладено такі загальноновизнані світовою спільнотою Міжнародні правові акти як Загальна декларація прав людини, Конвенція про захист прав людини і основоположних свобод, Міжнародний пакт про громадянські та політичні права, Міжнародний пакт про економічні, соціальні та культурні права, а також міжнародні документи, що стосуються інших сфер людського життя чи діяльності.

До національних законів, які мають сприяти розвитку громадян-

ського суспільства в Україні, як правило, відносять значну кількість законів, а саме: *Про об'єднання громадян, Про місцеве самоврядування в Україні, Про соціальний діалог в Україні, Про інформацію, Про професійні спілки, їх права та гарантії діяльності, Про органи самоорганізації населення, Про організації роботодавців, Про молодіжні та дитячі громадські організації, Про благодійництво та благодійні організації, Про професійних творчих працівників та творчі спілки, Про свободу совісти та релігійні організації, Про соціальні послуги, Про волонтерську діяльність, Про засади державної регуляторної політики у сфері господарської діяльності, Про доступ до публічної інформації, Про засади внутрішньої і зовнішньої політики, Про безоплатну правову допомогу* та ін. Разом з тим усі ці закони об'єднує те, що вони лише фрагментарно чи дотично визначають ті чи інші положення або ж окремі елементи громадянського суспільства і не є законами тематичними, спеціальними.

Свого часу розпорядженням Кабінету Міністрів України було схвалено *Концепцію сприяння органами виконавчої влади розвитку громадянського суспільства*, яка визначала мету, основні завдання, а також принципи та форми взаємодії. Серед основних, визначалося й таке важливе завдання як сприяння вдосконаленню нормативно-правової бази з питань розвитку громадянського суспільства, доступу громадян до інформації. На сьогодні є чинною постанова Кабінету Міністрів України від 3 листопада 2010 року №996 *Про забезпечення участі гро-*

мадськості у формуванні та реалізації державної політики [3], якою затверджено Порядок проведення консультацій з громадськістю. Своїм розпорядженням від 25 квітня 2012 року №236-р Уряд затвердив Плян заходів щодо формування громадянської культури та підвищення рівня толерантності у суспільстві, протокольним рішенням від 14 листопада 2012 року №88 доручив керівникам органів виконавчої влади посилити взаємодію з громадськістю, зокрема регулярно проводити публічні заходи за участю представників інститутів громадянського суспільства.

Одним із перших комплексних документів у цьому контексті є Указ Президента України від 24 березня 2012 року № 212/2012 [4], яким затверджено *Стратегію державної політики сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні* та першочергові заходи щодо її реалізації. Крім загальних положень, *Стратегія* визначає мету та стратегічні пріоритети, принципи, завдання державної політики сприяння розвитку громадянського суспільства. Недосконалість чинного законодавства створює штучні бар'єри для утворення та діяльності інститутів громадянського суспільства і зауважено, що для повноцінного законодавчого забезпечення їх розвитку є обов'язковим урахування міжнародних стандартів. Серед завдань державної політики, *Стратегія* визначає необхідність приведення національного законодавства щодо діяльності інститутів громадянського суспільства у відповідність з європейськими стандартами та його адаптацію до законодавства Європейського Союзу.

Становлення розвинутої демократії можливе за умови впровадження владою системної, підкріпленої сталими механізмами та технологіями, інформаційної політики, головним завданням якої є реалізація на практиці права кожного громадянина на участь в управлінні державними справами. З метою залучення громадян до участі у формуванні та реалізації державної політики, Уряд України запроваджує проведення консультацій з громадськістю з найбільш важливих для суспільства питань. Саме вони є одним з найдієвіших способів реалізації конституційного права громадян на участь в управлінні державними справами.

Консультації з громадськістю – це процес комунікації між органами державної влади і громадянами та їх об'єднаннями. Метою проведення консультацій з громадськістю є залучення громадян до участі в управлінні державними справами, забезпечення вільного доступу громадян до інформації про діяльність місцевих органів влади, забезпечення гласності, відкритості та прозорості в їх діяльності, сприяння системному діалогу влади і громадськості, підвищення якості підготовки та прийняття рішень з важливих питань державного та суспільного життя з урахуванням думки громадськості, створення умов для участі громадян у розробленні проєктів рішень влади з питань, що є важливими для суспільства, прийняття рішень, в яких буде враховано права, інтереси та знання всіх зацікавлених сторін. Консультації з громадськістю дають можливість громадянам впливати

на зміст рішень, що ухвалюються органами влади.

В обов'язковому порядку проводяться консультації з громадськістю щодо:

- проєктів нормативно-правових актів, які стосуються прав, свобод і законних інтересів громадян;
- проєктів державних і регіональних програм економічного, соціального та культурного розвитку, рішень про хід їх виконання;
- звітів головних розпорядників коштів Державного бюджету України про витрачання бюджетних коштів за минулий рік;
- інформації про роботу Кабінету Міністрів, центральних та місцевих органів виконавчої влади.

У ході проведення консультацій з громадськістю та залучення громадськості до процесу розроблення інформаційної політики місцеві органи влади використовують такі форми проведення як публічне громадське обговорення (безпосередня форма) та вивчення громадської думки (опосередкована форма).

Публічне громадське обговорення включає в себе: конференції, семінари, форуми, громадські слухання, засідання за «круглими столами», збори, зустрічі з громадськістю, робота громадських приймалень, теле- або радіодебати, дискусії, діалоги, інтерв'ю, підготовка інших матеріалів в засоби масової інформації, інтернет-конференції, електронні консультації.

Вивчення громадської думки передбачає: проведення соціологічних досліджень (анкетування, фокус-групи, контент-аналіз інформаційних матеріалів), телефонні «гарячі лінії», проведення моніторингу ко-

ментарів, відгуків, інтерв'ю, інших матеріалів у друкованих та електронних засобах масової інформації для визначення позиції різних соціальних груп населення та заінтересованих сторін, опрацювання та узагальнення висловлених у зверненнях громадян пропозицій та зауважень з питань, що потребують вивчення громадської думки.

Строки і питання проведення консультацій з громадськістю визначаються в орієнтованому плані, який складається та затверджується місцевими органами влади до початку року за пропозиціями громадських рад. Зазначений план оприлюднюється на офіційних веб-сайтах відповідних органів влади чи в інший спосіб доводиться до громадськості. Проведення консультацій з громадськістю ініціюється органом виконавчої влади чи органом місцевого самоврядування або громадською радою відповідно. Має також право ініціювати проведення консультацій і об'єднання громадян. У разі, коли пропозиція щодо проведення консультацій з громадськістю

надійшла не менше ніж від трьох легалізованих об'єднань громадян, проведення їх обов'язкове.

Громадянин може звернутися з пропозиціями та зауваженнями до робочої групи у письмовій формі або усній, при цьому необхідно обов'язково зазначити відомості про заявника. Відсутність таких є підставою для відмови у реєстрації. До того ж, громадянин може брати участь у конференціях, семінарах, громадських слуханнях, інтернет-форумах. Гарантією врахування думки суспільства органами влади є ознайомлення з результатами громадського обговорення всіх бажаючих. Це передбачено нормою законодавства й здійснюється шляхом оприлюднення у мас-медіях прийнятого рішення з обов'язковим обґрунтуванням, зазначення підстав для відхилення альтернативних рішень. Результати проведення обговорень мають лише консультативний характер [3].

Загальна кількість консультацій з громадськістю, які проводяться місцевими органами виконавчої

**Консультації з громадськістю,
проведені місцевими органами виконавчої влади у 2013 році**

	Зустрічі з громадськістю	Засідання за круглим столом	Соціологічні дослідження	Громадські слухання	Конференції, форуми	Інтернет-конференції	Електронні консультації	Інші заходи
I квартал	116	145	15	16	24	27	69	103
II квартал	95	118	16	3	38	4	67	137
III квартал	136	166	8	14	43	22	86	180
IV квартал	192	177	17	21	45	10	134	232
Всього	539	606	56	54	150	63	356	652

влади, загалом є невисокою. Цей висновок підтверджується аналізом інформації, розміщеної на веб-сайтах органів виконавчої влади [5]. Роль представників інститутів громадянського суспільства в ініціюванні консультацій є невисокою. Інформаційне наповнення веб-сайтів багатьох місцевих органів влади є недостатнім. Роль веб-сайтів органів влади та ЗМІ в інформуванні громадськості про проведення консультацій є другорядною, хоча спостерігається тенденція до покращення.

Розміщення на веб-сайтах інформації, пов'язаної з проведенням консультацій із громадськістю, є незручним для користувачів; пошук такої інформації значно ускладнений переобтяженістю структури більшості сайтів та розміщення повідомлення про консультації у декількох рубриках відразу.

Основними причинами неефективності консультацій з громадськістю є набажання органів виконавчої влади враховувати пропозиції учасників консультацій, відсутності необхідного інформування про проведення консультацій, корупції та низької якості пропозицій, які вносяться інститутами громадянського суспільства. Можна виділити ще декілька причин недостатньої ефективності консультацій між органами влади та громадськістю:

- необов'язковість проведення консультацій з громадськістю органами місцевого самоврядування;

- невизначеність юридичних наслідків порушення встановлених законодавством процедур консультацій з громадськістю;

- недостатньо чітке означення кола питань, щодо яких консультації з громадськістю мають обов'язковий характер;

- недостатній рівень прозорості та відкритості діяльності органів виконавчої влади;

- невиконання вимог законодавства щодо проведення консультацій органами виконавчої влади;

- вибір органами виконавчої влади неефективних форм консультацій з громадськістю [6].

Основним пріоритетими у напрямі підвищення ефективності консультацій з громадськістю повинні стати активізація інформаційно-роз'яснювальної роботи серед інститутів громадянського суспільства щодо механізмів проведення консультацій та способах їх участі у них, проведення тренінгів та інших навчальних заходів для представників органів виконавчої влади з питань якісного проведення консультацій, переваг взаємодії з громадськістю.

Ефективне проведення консультацій передбачає підвищення рівня відкритості роботи органів влади та процесу прийняття рішень, а також мінімізацію корупційних ризиків в діяльності органів влади. Тому підвищення ефективності консультацій потребує поглиблення реформ у сфері запобігання та протидії корупції [7].

У сучасному демократичному суспільстві вважається цілком природним прагнення місцевих органів влади до розширення консультацій з громадськістю з метою роз'яснення суті та важливості прийнятих рішень, обговорення важливих напрямків реформування держави і

отримання зворотної реакції.

Здійснення державної інформаційної політики України у напрямі забезпечення доступу громадян до інформації, відкритості владних структур вимагає вдосконалення співпраці місцевих органів влади та інститутів громадянського суспільства. Запровадження стратегічних підходів у налагодженні суспільних комунікацій повинно стати одним з найважливіших завдань органів влади.

Основними напрямками покращення інформаційної політики місцевих органів влади повинно стати:

- залучення жителів регіону через ЗМІ, телефонні «гарячі лінії», соціологічні дослідження, консультації з громадськістю, фокус-групи, робочі групи з представниками зацікавлених осіб, експертів для надання пропозицій і прогнозів;

- забезпечення співпраці місцевих органів влади з громадськістю в процесі формування й реалізації регіональної політики;

- створення сприятливих умов для діяльності та розвитку інститутів громадянського суспільства;

- підвищення професійного рівня та інституційної спроможності громадськості та органів влади щодо використання механізмів участі громадськості у формуванні

і реалізації державної, регіональної та місцевих політик.

Bibliography and Notes

1. *An Introduction to ... Consultation methods: Centre for Assessment & Policy Development and MP Associates, 2009, Web. 20.01.2011. <<http://racialequitytools.org/resourcefiles/fifecouncil./pdf>>.*

2. Русаков А. Ю., *Связи с общественностью в органах государственной власти*, Санкт-Петербург 2006, 23 с.

3. *Про забезпечення участі громадянськості у формуванні та реалізації державної політики*, Web. 05.02.2013. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/996-2010-%D0%BF>>.

4. *Про Стратегію державної політики сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні та першочергові заходи щодо її реалізації*, Web. 08.07.2013. <<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/212/2012>>.

5. *Звіт Відділу комунікацій з громадськістю Департаменту інформації та комунікації з громадськістю Секретаріату Кабінету Міністрів України за 2013 рік «Взаємодія з громадськістю»*, Київ 2013, 11 с.

6. *Біла книга: реформування законодавчого середовища для розвитку громадянського суспільства в Україні* / Ред. М. Лациба, А. Красносільська, О. Вінніков, Т. Яцків, Київ 2011, 28 с.

7. *Доповідь Національного інституту стратегічних досліджень «Про стан розвитку громадянського суспільства в Україні* / Ред. В. Кулик, В. Яблонський, М. Розумний та ін., Київ 2012, 56 с.

Vitaliy Kotsur

INTERNATIONAL INSTRUMENTS OF MINORITY RIGHTS PROTECTION AND THEIR IMPLEMENTATION IN UKRAINE: POLITOLOGIC DISCOURSE

Institute of Political and Ethnic Studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Віталій Коцур

МІЖНАРОДНІ ДОКУМЕНТИ ПРО ЗАХИСТ ПРАВ МЕНШИН ТА ЇХ РЕАЛІЗАЦІЯ В УКРАЇНІ: ПОЛІТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Abstract: The article describes the views of political scientists on international legal norms protecting the rights of national minorities and their application on the territory of Ukraine. It is indicated that a main feature of the formation of political and legal framework of governing the ethno-national processes in Ukraine has become widely used in national law and practice of international standards for the protection of minority rights. It is noted that in the future for stabilization the military-political situation Ukraine should implement well-balanced ethnic and national policies to ensure the territorial integrity and take into account both international experience as well as learn from its own mistakes .

Keywords: international legal norms, national minorities, Ukraine, ethno-national policy, protection of national minorities

Сьогодні Україна постала перед новими викликами, зумовленими анексією Криму російськими окупантами, поширенням діяльності сепаратистських та терористичних груп, фінансованих Російською Федерацією, порушенням нею всіх цивілізованих норм міжнародного права. Саме питання збереження цілісності України з урахуванням прав усіх національних меншин, які проживають на її теренах, особливо актуальне. Конфлікт, нав'язаний Російською Федерацією Україні, з особливою гостротою зумовлює необхідність аналізу дискурсу науковців та політологів

щодо міжнародних норм захисту меншин, адже він істотно впливає на формування правових засад сучасної етнополітики України.

Клясичні підходи до визначення дискурсу простежуються в працях Ю. Габермаса, Т. ван Дейка, М. Фуко та М. Гайдеггера. Деякі аспекти політичного дискурсу знаходять своє відображення в роботах закордонних та українських науковців, серед яких слід відзначити П. Кузьміна, М. Ільїна, Є. Шейгал, О. Міхальову, Є. Переверзева, Є. Кожем'якіна, Г. Почепцова, В. Павлуцьку, М. Гаврилову, Дж. Сейдел та М. Гейса. Ознайомлення з при-

свяченою проблемі літературою засвідчує, що більшість дослідників вважає найбільш важливими для впровадження дієвої етнонаціональної політики приведення українського законодавства відповідно до норм міжнародного права та ЄС.

Захист прав національних меншин на міжнародній арені покликаний забезпечити світові та регіональні інституції захисту прав людини ООН, РЕ, ОБСЕ, ЄС, Міжнародний суд, Європейський суд та інші установи. Дослідник міжнародних аспектів прав національних меншин П. Муцький відзначає, що міжнародне право визнає права національних меншин на двох рівнях: індивідуальних прав людини та персонально-групових прав осіб, які належать до цих меншин. Але на сучасному етапі назріла необхідність визнання їх колективних прав, що дає підстави очікувати найближчим часом забезпечення прав національних меншин не на двох, як раніше, а на трьох рівнях, тобто індивідуальному, персонально-груповому і колективному [12, 6].

Водночас М. Алмаші вважає, що існує потреба й надалі розвивати інституційну та нормативну системи захисту прав національних меншин за міжнародним правом – з метою належного захисту національних меншин, запобігання і вирішення міжнаціональних конфліктів виключно мирними засобами. Основними перспективами їх розвитку, на думку автора, є вдосконалення системи захисту прав національних меншин за міжнародним правом; створення спеціалізованого міжнародного суду з питань захисту прав національних меншин; підвищення ролі міжнародних неурядових організацій у сфері

захисту прав національних меншин; уніфікація національних стандартів із міжнародними щодо захисту прав національних меншин; впровадження у відповідні нормативно-правові акти України основні положення актів рекомендаційного характеру Ради Європи та ОБСЕ щодо захисту прав національних меншин, а також створення змішаних двосторонніх міжурядових комісій з питань забезпечення та захисту прав національних меншин [1, 10].

Проблема обмеження прав є ключовою у політологічному дискурсі щодо національних меншин. Так, О. Курінний вважає, що у контексті дотримання верховенства права та принципу пропорційності як його складової, соціологічне обмеження прав меншин реалізується в контексті пошуку потрібного балансу інтересів: співмірності культурно-освітніх прав меншин – та їх соціально-економічних прав (уможливлюючи обмеження першої групи прав меншин у разі порушення другої), співмірності колективних прав меншини – та індивідуальних прав осіб, що до неї належать (примат індивідуальних прав людини над колективними правами меншин), не беручи до уваги співмірність потреб меншини – з інтересами всього суспільства держави чи його більшості, окремих соціальних груп. Дослідник вказує, що згадуване П. Рабиновичем специфічне право меншин на неасиміляцію у світовій практиці не набуло свого обмеження, однак фактично зазнало звуження саме поняття меншини, яка відтепер розумілася тільки й виключно як самоорганізована спільнота, що чітко виражає своє прагнення до неасиміляції [8, 332].

Новітній етап у політичному й правовому розв'язанні питань про забезпечення захисту прав національних меншин на регіональному рівні був започаткований наприкінці ХХ ст. політичною міжурядовою організацією – Радою Європи. Ухвалені Парламентською асамблеєю Ради Європи рекомендації (Рекомендація № 1201 (1993 р.), Рекомендація № 1492 (2001 р.), Рекомендація № 1623 (2003 р.)) присвячені виключно питанням захисту національних меншин. Рекомендації РЕ є політичними нормами і не мають юридично обов'язкової сили, але розроблені на основі їхніх вимог проекти юридичних документів, на які дають згоду держави, створюють і зміцнюють міжнародно-правову базу в сфері захисту прав національних меншин [17, 351]. На думку Н. Беліцер, Євросоюз, який сам не виробив спеціальних механізмів захисту меншин у державах-членах, спромігся досягти позитивних змін у країнах-кандидатах вступу до ЄС шляхом вдалого сполучення порад та рекомендацій. Переконаливим свідченням успіху цієї політики є перебіг подій у таких країнах, як Болгарія, Румунія та Словаччина, досвід яких, в сфері забезпечення прав меншини та в галузі міжетнічних взаємин, оцінювали доволі низько. Натомість на сучасному етапі в усіх трьох країнах політичні партії національних меншин представлені в урядових структурах. Найвні зміни дають підстави стверджувати, що ЄС сприяв появі в цих країнах-кандидатах моделей демократії, сумісних із концепцією консолітаивного (консенсусного) розподілу влади [2, 207–208]. Крім того, Н. Беліцер відзначає, що у ЄС визначені загальні підходи

до політики щодо національних меншин, як от: «Принцип рівного ставлення не заперечує продовження чи запровадження будь-якою державою членом Європейського Союзу спеціальних заходів, спрямованих на відвернення або компенсацію незручностей чи не вигідного становища меншин, пов'язаних із заходами посиленої підтримки («позитивними діями») на національному рівні». На думку авторки, у такий спосіб, країни-кандидати заохочуються до позитивної дискримінації меншин, хоча і не називаються конкретні заходи чи норми, якими мали б користуватися держави у здійсненні захисту чи підтримки меншин. Так наприклад, Євросоюз спонукав уряди балтійських країн-кандидатів вступу до ЄС якнайшвидше натуралізувати російськомовне населення шляхом полегшення процедури набуття ними громадянства» [2, 208].

Тим не менш, правознавець О. Ніколаєв у дослідженні *Зарубіжний досвід у сфері адміністративно-правового регулювання міжнаціональних відносин* підтримує думку В. Євтуха стосовно того, що в процесі формування політики будь-якої держави у сфері міжнаціональних взаємин «важливо враховувати не лише демонстративне бажання етнічних сегментів суспільства до відродження, а й реальні можливості кожного з них до самовідтворення, яке має ключове значення для національної меншини, яка є структурним елементом держав з поліетнічним складом населення» [13, 130].

Характерною ознакою формування політико-правової бази регулювання етнонаціональних процесів в Україні стало широке застосування

в національному законодавстві та практиці міжнародних стандартів захисту прав меншин, сформульованих у таких базових документах європейського співтовариства, як: Заключний акт Наради з безпеки і співробітництва в Європі (серпень 1975 р.); Віденський підсумковий документ НБСЕ (січень 1989 р.); Документ Копенгагенської наради з людського виміру (червень 1990 року [10]; Віденська Деклярація та додатки до неї (жовтень 1993 р.); Резолюція ООН про права осіб, що належать до національних або етнічних, релігійних та мовних меншин (березень 1995 р.); Гаазькі рекомендації щодо прав національних меншин на освіту (жовтень 1996 р.); Ословські рекомендації щодо мовних прав національних меншин (лютий 1998 р.) [10]; Рамкова конвенція про захист національних меншин (1995 р.) [15], Європейська Хартія регіональних мов або мов меншин (1992 р.) [7], Європейська Хартія місцевого самоврядування (1985 р.) [6], Європейська комісія проти расизму й нетерпимости (Третя доповідь по Україні) [5], Міжнародна Конвенція про ліквідацію всіх форм расової дискримінації 1966 р., Міжнародна Конвенція про захист прав всіх трудящих-мігрантів та членів їхніх родин 1990 р., Конвенція СНД про забезпечення прав осіб, які належать до національних меншин 1994 р. [11].

Міжнародні документи у сфері захисту прав меншин спонукали політологів, соціологів, істориків та інших науковців вдатися до з'ясування своєрідних особливостей цих документів. Зокрема, політолог В. Бородінов у статті *Міжнародний досвід захисту прав національних меншин*

зазначає, що в Гаазькій та Ословській рекомендаціях (1996 та 1998 роки відповідно) робиться спроба викласти зміст прав національних меншин на освіту й мову, а у супровідних пояснювальних записках до рекомендацій є чітке посилення на відповідні міжнародні норми [4]. Розглядаючи проблему нових етнонаціональних груп на теренах України, О. Майборода наголошує, що Гаазькими рекомендаціями 1996 р. щодо прав національних меншин на освіту держава повинна забезпечити, щоб навчання на дошкільному рівні та в дитячому садку відбувалося мовою меншини, предмети у початковій школі мають викладатися мовою меншини, а викладання самої цієї мови має здійснюватися на постійній основі. Крім того, мовою меншини має викладатися значна частина навчального матеріалу й у середній школі, а викладання мовою меншин у вищій та професійній школах має здійснюватися відповідно до запитів меншин та їх достатньої кількості. О. Майборода вважає, що збереження ліберального підходу до міграції нових національних меншин призведе до зростання їх кількості. А оскільки майже вся дошкільна, початкова та середня освіта в Україні є державною, масштаби витрат з бюджету на забезпечення мовних запитів нещодавно виниклих іммігрантських груп після їх натуралізації значно зростуть [9, 44].

Виконання Ословських рекомендацій 1998 р. також потребує додаткових фінансових зусиль з боку держави. Це стосується, зокрема, фінансової підтримки заходів, що проводяться громадськими об'єднаннями національних меншин в соціальної, культурній і спортивній сферах, ви-

конання найменувань вулиць та інших топографічних знаків громадського призначення додатково мовою національної меншини в районі, де вона складає значну частину населення, забезпечення меншинам доступу до електронних засобів мовлення, що фондуються із суспільних джерел фінансування, надання часу на теле- і радіомовлення мовою національних меншин відповідно до їх частки у складі населення [9, 45].

На 95-й сесії Ради Європи 10 листопада 1994 р. Комітет міністрів прийняв Рамкову конвенцію про захист національних меншин (РКЗНМ) [4].

На думку В. Бородінова та С. Бойко [3, 111], в етнополітичному контексті Рамкова конвенція стала першим юридично обов'язковим багатостороннім міжнародним документом, присвяченим безпосередньо захисту національних меншин у всіх сферах суспільного життя, а джерельною базою конвенції були Віденська декларація глав держав та урядів країн-членів Ради Європи, Європейська конвенція про захист прав людини й фундаментальних свобод, документи ООН та ОБСЄ, які містять зобов'язання щодо захисту національних меншин [4].

Директор Департаменту етнополітики та європейської інтеграції Держкомнацрелігій Т. Пилипенко наголошує на тому, що важливим є інформування громадськості про зміст Рамкової Конвенції. З цією метою, Державним комітетом України у справах національностей та релігій у 2007 р. було проведено Всеукраїнську нараду національних меншин, де розглядались питання виконання положень вказаного документа. З нагоди проведення семінару був підготовле-

ний збірник інформаційно-аналітичних матеріалів *Національні меншини України: етнокультурний вимір*. Наступним кроком у цьому напрямку, було проведення у 2007 р. моніторингу з міжнародних взаємин і забезпечення прав національних меншин в Україні в рамках виконання положень Конвенції. Результатом заходу стало видання книги *Розвиток етнонаціональних відносин в Україні. Стан. Тенденції. Перспективи*. Заключним етапом у цьому процесі було проведення прес-конференції на тему *Етнонаціональна політика України: проблеми, перспективи* (в якій узяв участь, зокрема, О. Соган – голова Держкомнацрелігій України), де основна увага акцентувалась на виконанні положень Рамкової Конвенції про захист національних меншин [14, 67].

Наступним кроком у захисті окремих сфер життя національних й етнічних меншин стало прийняття Європейської Хартії регіональних мов (ЕХРММ) (1992 р.) або мов меншин та Європейської хартії місцевого самоврядування (1996 р.) – далі (ЕХРММ). Зокрема, у першому документі зазначено, що право на використання регіональної мови або мови меншини у приватному та суспільному житті є невід'ємним правом відповідно до принципів, проголошених у Міжнародному пакті Організації Об'єднаних Націй про громадянські й політичні права, та відповідно до духу Конвенції Ради Європи про захист прав і основних свобод людини. Окрім того, охорона і розвиток регіональних мов або мов меншин не повинні зашкодити розвитку офіційних державних мов [7].

Результатом приєднання України до міжнародно-правових актів з

питань розвитку національних меншин, на думку багатьох дослідників, є створення сприятливих умови для співробітництва з іншими державами, що сприяє вирішенню економічних проблем розширення туризму, наукового і культурно-мистецького обміну. Позитивним фактором є також те, що представники національних меншин отримали додаткові можливості для зміцнення контактів з історичними батьківщинами, національно-культурного відродження та розвитку національної самобутності [16, 344].

Як відзначає О. Рафальський, світовий досвід та практика засвідчують, що захист інтересів національних меншин значною мірою залежить від стану міждержавних взаємин з тими державами, діяспори яких представлені в етнічному полі України. Зокрема, державами – історичними батьківщинами національних груп України, що водночас сприяє національно-культурному відродженню, самоідентифікації, гармонізації міжетнічних відносин та політичній стабільності [16, 336].

Так, у Декларації про державний суверенітет України підкреслювалося, що, виходячи з потреб всебічного забезпечення прав і свобод людини, поважаючи національні права всіх народів, Українська держава визнає «превагу загальнолюдських цінностей над клясовими, пріоритет загально-визнаних норм міжнародного права перед нормами внутрішньодержавного права». З цієї позиції розроблялось українське законодавство щодо громадянства та прав національних меншин. Уже в перших міжнародних угодах, що визнавали державний суверенітет України, було закладено

основи правового захисту національних меншин в Україні та українців у зарубіжних державах [16, 337].

Міжнародні інституції вже тривалий час працюють над розробкою універсального визначення поняття «корінний народ». Зокрема, такі підходи висвітлені у текстах документів ООН, Міжнародної організації праці (МОП) та Світового банку. Одною із проблем в українському політологічному дискурсі останнього десятиліття є визнання кримських татар корінним народом України. Так, серед науковців, які займалися дослідженням проблем визнання кримських татар корінним народом, варто відзначити В. Мицика, Н. Беліцер, О. Рафальського, І. Лопушинського, Б. Бабіна, А. Панькова, І. Кураса, Т. Чеховича. Проте на законодавчому рівні, закон в якому Верховна Рада визнала кримськотатарський народ корінним народом у Криму з усіма правовими і соціальними наслідками цього статусу, був прийнятий лише після анексії Криму Російською Федерацією. Сьогоднішня ситуація в Криму та в Південно-Східних регіонах свідчить про значні прорахунки в етнонаціональній політиці в Україні.

Отже, впродовж десятиліть проблема захисту прав меншин в Україні активно обговорювалася у політологічному дискурсі. Аналізуючи політико-правову базу регулювання етнонаціональних процесів в Україні, науковці дотримуються одностайності у тому, що забезпечення прав національних меншин є невід'ємною частиною загальнолюдських прав. У передвоєнних умовах, під час анексії Криму постанова Верховної Ради України від 20 березня 2014 р. *Про Заяву Верховної Ради України щодо*

гарантії прав кримськотатарського народу у складі Української Держави, яка спирається на статтю 3, 11, 15 Конституції та статтю 1 статуту Організації Об'єднаних Націй, Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права, а також Віденську декларацію, є одним із важливих кроків у подоланні конфлікту. Надалі Україні для стабілізації військово-політичної ситуації слід провадити виважену етнонаціональну політику задля забезпечення територіальної цілісності та враховувати як зарубіжний досвід, так і вчитися на власних помилках.

Bibliography and Notes

1. Алмаші М., *Захист прав національних меншин в Україні*: автореферат дисертації ... кандидата юридичних наук, 12.00.02., Київ 2004, 16 с.
2. Беліцер Наталія, *Міжнародна та європейська системи захисту прав меншин: нові тенденції*, [у:] *Актуальні питання вітчизняної етнополітики: шляхи модернізації, врахування міжнародного досвіду*, Київ: Український незалежний центр політичних досліджень 2004, с. 205-218.
3. Бойко С., *Міжнародні політико-правові механізми протидії етнократичній політиці і практиці*, «Політичний менеджмент: етнополітологія» 2009, № 4, с. 107-144.
4. Бородінов В., *Міжнародний досвід захисту прав національних меншин*, Web. 03.05.2013. <www.viche.info/journal/2705/>.
5. *Європейська комісія проти расизму й нетерпимості. Третя доповідь по Україні*, Strasbourg 2008, 41 с.
6. *Європейська хартія місцевого самоврядування*, Web. 01.04.2013. <www.zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_036>.
7. *Європейська хартія регіональних мов або мов меншин (Страсбург, 5 лис-*

топада 1992 р.), Web. 04.04.2013. <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/994_014>.

8. Курінний О., *Співвідношення основних типів праворозуміння на прикладі захисту прав меншин і принципу самовизначення*, [у:] *Антропологія права: філософські та юридичні виміри (стан, проблеми, перспективи). Статті учасників Міжнародного «круглого столу» (м. Львів, 3-5 грудня 2010 року)*, Львів: Галицький друкар 2010, 696 с.

9. Майборода О., *Проблема політико-правового статусу нововиниклих етнічних груп в Україні*, [у:] *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. Івана Кураса НАН України*, Київ 2008, Випуск 37, 367 с.

10. *Міжнародний досвід захисту прав національних меншин*, Web. 24.01.2013. <<http://www.viche.info/journal/2705/>>.

11. *Міжнародно-правовий захист прав людини*, Web. 12.03.2013. <<http://jure.in.ua/node/48>>.

12. Муцький П., *Концептуальні підходи та політико-правові засади забезпечення індивідуальних і колективних прав національних меншин*: автореферат дисертації ... кандидата політичних наук, 23.00.05., Київ, 2007, 21 с.

13. Ніколаєв О., *Зарубіжний досвід у сфері адміністративно-правового регулювання міжнаціональних відносин*, «Проблеми правознавства та правоохоронної діяльності» 2011, № 1, с. 129-136.

14. Пилипенко Т., *Стан імплементації положень Рамкової Конвенції Ради Європи про захист прав національних меншин в Україні*, «Вісник держкомнацрелігій України», Київ 2008, № 1, с. 65-105.

15. *Рамкова конвенція про захист національних меншин*, Web. 14.03.2013. <zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_055>.

16. Рафальський О., *Національні меншини України у XX столітті: Історіографічний нарис*, Київ: Поліус 2000, 447 с.

17. Чехович Т., *Проблеми міжнародно-правового захисту національних меншин*, [у:] *Митна Справа* 2013, № 2 (86), Частина 2, Книга 1, с. 349-353.

Roman Lendel

**ETHNO-NATIONAL POLICY IN CONDITIONS
OF CIVIL SOCIETY IN UKRAINE**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Роман Лендел

**ЕТНОНАЦІОНАЛЬНА ПОЛІТИКА В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ
ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ**

Abstract: This article is devoted to the problems of ethno-national policy in conditions of democracy and civil society. Ukraine as poly-ethnic state faced a combination of processes of Ukrainian political nation and deepening ethno-regional differences. Substantiates the idea that improving the existing system in Ukraine ethno-political relations due to the full realization of the Constitution of Ukraine civil rights and freedoms, development of new approaches to coexistence and interaction between ethnic communities to each other and to the relationship of national minorities and ethnic groups, to enhance the efficiency of public and public regulation of ethno-political sphere. It is proved that in its ethno-national policy of the state should support the development of ethnic identity of all nationalities of the country. However, the state should help to strengthen the unity and solidarity of the Ukrainian society, and creating in the minds of all citizens nationwide identity and patriotism. Only following these basics in Ukraine can build effective vibrant civil society, involving ethnic component.

Keywords: ethno-national policy, ethnic communities, political nation, civil society

Становлення громадянського суспільства в Україні нероздільно пов'язане з процесами демократизації. Питання розбудови національних держав у контексті демократичних змін в Європі набуло особливої гостроти у зв'язку з кризою та розпадом світової соціалістичної системи. Ці процеси здебільшого супроводжувалися великими труднощами, особливо в багатонаціональних країнах. Не стала винятком й Україна, де проблема державного будівництва збіглася у часі зі становленням

української нації. Певною мірою підтверджується застереження Ральфа Дарендорфа про те, що «чим країна більш однорідна, тим вищий шанс вона має на успіх у процесі демократизації. Країнам із складним етнічним або будь-яким іншим складом населення доведеться, ймовірно, займатися найближчим часом не демократизацією, а проблемами територіальної цілісності, підтриманням законності та порядку» [3, 69–75].

Український народ складається з представників понад 130 націо-

нальностей, зокрема кільканадцяти етнічних спільнот. Найбільшою етнічною спільнотою є етнічні українці (титульний етнос). Декілька етнічних спільнот є корінними (автохтонними). Інші етнічні спільноти належать до категорій національних меншин, репатріантів, української діаспори та етнічних груп.

Нинішню ситуацію в етнонаціональній сфері характеризують такі проблеми, як: 1) поєднання процесів становлення української поліетнічної (політичної) нації й поглиблення етнорегіональних відмінностей, що заважає становленню спільної загальнонаціональної свідомості; 2) наявність розбіжностей в інтересах і потребах різних етнічних спільнот з ознаками міжетнічної конфліктогенності; 3) висока присутність еміграційних настроїв у середовищі етнічних неукраїнців, що має наслідком пасивність значної їх частини в участі у розбудові в Україні громадянського суспільства; 4) недостатня залученість корінних народів і національних меншин (крім росіян) у процес прийняття життєво важливих для них рішень; 5) відсутність ефективної координації заходів з реалізації державної етнонаціональної політики у системі органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування.

Позитивною є тенденція зростання громадської активності етнічних спільнот, зокрема меншин, яка проявляється у збільшенні кількості їхніх громадських організацій. Ряд меншин утворили загальноукраїнські об'єднання своїх організацій. Утворилися також об'єднання громадських організацій різних етнічних спільнот, таких як *Асоціація на-*

ціонально-культурних об'єднань, Конгрес національних громад та інші. Зазначимо, що громадські об'єднання, зокрема національно-культурні товариства, як інститути громадянського суспільства, виступають елементом, що об'єднує суспільство та державну владу, а також інституціоналізують суспільні інтереси та виступають на їх захист на рівні публічно-правових відносин.

Актуальності дослідженню додає той факт, що з часу проголошення незалежності України деякі політики, спекулюючи на регіональних відмінностях, створюють загрозу для національної безпеки, провокують нестабільність та деструктивні явища. Україна зараз проходить політичні випробування щодо того, чи не зруйнують відмінності у свідомості окремих соціальних груп – етнічних, а ще більше регіональних – їхню здатність й їхнє бажання разом творити і розвивати демократичну державу, бути лояльними до неї як єдиного цілого, а не бути лише патріотами свого міста, області чи регіону. Тобто питання культурної багатоманітності в Україні та питання національної єдності й суспільної інтегрованості мають розв'язуватися паралельно [6, 191].

Дослідження етнонаціональної політики в Україні розпочалося майже одночасно з проголошенням державної незалежності. Проблеми етнонаціональних меншин, розбудова громадянського суспільства стали предметом ґрунтовних наукових досліджень сучасних українських науковців: О. Антонюка, І. Варзара, М. Гона, В. Євтуха, В. Котигоренка, І. Кресіної, В. Крисаченка, І. Кураса, О. Кривицької, О. Майбороди, І. Монолатія, Л. Нагорної, Ю. Пивоварова, О. Ра-

фальського, С. Римаренка, Л. Шкляра та інших.

Дослідники взаємодії держави та громадянського суспільства стикаються з проблемою перспектив розвитку кожного елемента цієї взаємодії та гармонізації їх взаємовідносин. Справді, становлення демократичної держави великою мірою залежить від паралельного розвитку громадянського суспільства [11, 102]. Важливим механізмом, що зможе забезпечити формування політики, яка підтримується населенням, є залучення громадянського суспільства до процесу формування та реалізації державної політики. Цілком зрозуміло, що формування політики в певних галузях потребує певних навичок та знань, якими не володіють більшість представників громади. Але у процесі формування та реалізації етнопонаціональної політики інститути громадянського суспільства (громадські організації етнопонаціональних меншин) виконують наступні важливі функції.

По-перше, інститути громадянського суспільства, які представляють етнопонаціональні меншини, допомагають соціалізуватися представникам певної спільноти. Таким чином, вони самоорганізуються, самовиражаються й самореалізуються. Об'єднуючись у громадські організації, представники меншин мобілізуються.

По-друге, завдяки дієвому об'єднанню громадян відбувається осмислення, узагальнення, доведення до відома органів державної влади й посадових осіб місцевого самоврядування інтересів і потреб конкретних верств населення. У контексті етнопонаціональної політики

національно-культурні товариства вказують на проблеми в середовищі своєї меншини, формують соціально значущі запити, які мають враховуватися в діяльності органів державного управління.

По-третє, інститути громадянського суспільства можуть доводити інформацію про напрямки державної етнопонаціональної політики до представників своєї меншини, тобто виступати каналом комунікації між владою і суспільством. Таким чином, відбувається інтенсифікація діалогу між громадянським суспільством і державою.

По-четверте, об'єднуючись в організації, представники етнопонаціональних меншин мають можливість захищати свої інтереси у взаємодії з органами влади чи іншими організаціями в межах правових відносин.

В якій мірі виконуватимуться вищезгадані функції громадянським суспільством, залежатиме від рівня його розвитку і згоди на це держави.

Нова українська держава виникла як правова спадкоємниця Української ССР і з відповідно нерозвинутим громадянським суспільством. Основна проблема, що постала перед Україною у 1991 р. в епоху трансформації, полягає в переході від суспільства тотального контролю та патронажу, до суспільства, побудованого на європейських цінностях і принципах – політичній демократії, ринковій економіці та національній державі. Відповідно системі контролю та патронажу має бути протиставлена розвинута система самодіяльного громадянського суспільства. При цьому основна проблема полягає не стільки у створенні нових інституцій чи спілок, скільки в переосмисленні

функцій старих і новостворюваних елементів громадянського суспільства за умов демократії, незалежності і ринку [4]. Тобто, як було визначено вище, необхідно пришвидшити процес переходу від патерналістського типу взаємодії держави із спільнотами, що її населяють, до етнічного плюралізму.

Здобуття державної незалежності України сприяло націоналізації українського етносу й етнічних та етнографічних груп і водночас поглиблювало їхню етнічну диференціацію. Як стверджує Іван Варзар, поліетнічне народонаселення всіх країн (й України теж) на якомусь етапі стане громадянським суспільством, об'єктивним базисом, над яким підноситься держава політична – соціальна, демократична і правова [1, 126].

Аналізуючи розвиток етнонаціональних меншин за останні роки, можемо стверджувати, що відбувається інтенсивна політична інтеграція національних меншин у внутрішньодержавні процеси, а також значно посилюється роль національних меншин у міжнародних взаєминах. Надання можливості спільної участі у реалізації функцій влади на різних, не лише місцевих, рівнях, зміцнення співпраці з державами, які є рідними для національних меншин, сприяє творенню громадянського суспільства [9].

Шлях до європейських стандартів, який обрала Україна, – це розбудова демократичної правової держави, утвердження у ній громадянського суспільства, в якому ідея Української держави як Батьківщини всіх громадян, що проживають на її теренах, виступає силою, яка консолідує всі

етноси України. Тобто мова йде про громадян, які є політично зрілими, володіють політичною свідомістю й готові приймати на себе відповідальність за процеси, що відбуваються у державі. Як вважає Іван Варзар, найбільш самодостойницьке, зріле і від держави незалежне є громадянське суспільство в соціумі на стадії нації [1, 128]. Натомість Анатолій Колодій зазначає, що громадянське суспільство може існувати й в умовах політично неконсолідованої нації. Тоді у межах однієї держави воно розпадається на громадянські суспільства окремих етносів або етнічних націй. Проте наявність інтегрованої нації з усвідомленими спільними цінностями й прагненнями є дуже сприятливим чинником розвитку громадянського суспільства [5, 106]. Головним принципом та метою створення нації є участь у житті держави всіх її громадян, незалежно від етнічних чи інших відмінностей.

Нація є структурою, яка не має чіткого взаємозв'язку між її елементами та зовнішніми чинниками, тобто виглядає переважно аморфною. За Едвардом Шилзом, найважливішим із відносно аморфних зв'язків нації є її зв'язок із громадянським суспільством. Оскільки партикулярні асоціації підтримують існування нації, остання, в свою чергу, підтримує життєдіяльність громадянського суспільства. Відношення громадянського суспільства до нації є строкатим. Нація, безперечно, потрібна такому суспільству як консолідуюча основа. Вирішальна колективність у національній державі – це домінуюча нація. Національність – необхідний інгредієнт, а, можливо, і передумова існування громадянського суспіль-

ства. Турбота про власну націю підсилює турботу про народний добробут [13].

Згідно з висновками науковців Національного інституту стратегічних досліджень, нація є поєднанням громадянського суспільства та держави. Національний інтерес постає як узагальнюючий інтерес, який знімає протиріччя між інтересами держави та громадянського суспільства [2, 10].

Основою для побудови політичної нації є добре сформовані політичні та економічні зв'язки, які підкріплені культурою, мовою, традиціями. Важливим є і те, що політична нація виражає волю усіх суспільно активних громадян в поліетнічному суспільстві. Політична нація формується на основі різних етнічних спільнот, які об'єднані спільною історичною долею, спільною державною мовою, загальнонаціональними цінностями та політичними інститутами, а також баченням спільного майбутнього [10, 138].

Взаємовідносини та умови існування титульної нації й етнонаціональних меншин визначаються різними чинниками, зокрема історичними, економічними, політичними (політичним режимом, політичною культурою тощо). Як показує світовий досвід, досягнути гармонізації міжетнічних взаємин можна внаслідок проведення послідовної етнонаціональної політики, розвитку громадянського суспільства та демократизації суспільства загалом. Саме конструктивна взаємодія титульної нації та національних меншин дає можливість державі успішно розвиватись, є джерелом політичної та соціальної стабільності й стає осно-

вою для розвитку політичної нації [10, 140].

Для того, щоб зрозуміти значення громадянського суспільства в реалізації етнонаціональної політики, звернімося до сутності цього поняття.

Громадянське суспільство – суспільство громадян із високим рівнем економічних, соціальних, політичних, культурних і моральних властивостей, яке спільно з державою утворює розвинені правові відносини; суспільство рівноправних громадян, яке не залежить від держави, але взаємодіє з нею заради спільного блага [12, 18]. З одного боку, громадянське суспільство – це показник суспільної й громадської активності та ініціативності, а з іншого – це сукупність неурядових організацій різного типу й виду. Виходячи з обох визначень, ми розуміємо, що впровадження ефективної етнонаціональної політики країни є неможливим без участі представників громадянського суспільства. Саме через національно-культурні товариства представники етнонаціональних меншин у демократичних державах соціалізуються і беруть участь у суспільно-політичному житті країни.

Керуючись структурним підходом, який виокремлює український етнополітолог Лариса Лойко, можна говорити про наступні форми представництва етнічних інтересів [8, 56-57].

По-перше, це органи самоврядування. Як свідчить світова практика, саме в органах місцевої влади представники меншин, маючи певну квоту або діючи самостійно, можуть повністю захищати свої інтереси. Взявши за основу українську істо-

рію, можна виділити принаймні три варіанти такого співіснування: національно-територіяльна автономія, органи представництва національно-культурної або національно-персональної автономії, самочинні органи національного самоврядування.

Другою формою етнічного представництва є національні політичні партії. Таке представництво має бути реалізоване в межах правового поля, тобто без прагнення «порушення суверенітету і територіяльної цілісності держави, розпалювання міжетнічної, расової, релігійної ворожнечі» (Конституція України, Ст. 37) [7, 19]. Зазвичай ця форма представництва може бути ускладнена процедурою реєстрації. Прикладом таких утворень є Партія угорців України та Демократична партія угорців України.

По-третє, репрезентація етнічних інтересів може відбуватись у формі неполітичних громадських організацій етнонаціональних меншин – національно-культурних товариств, земляцтв, спілок, громад тощо. Саме цей вид представництва інтересів етнонаціональних меншин є найбільш поширеним в Україні. Як показують дослідження, основним видом їх діяльності є збереження культурної спадщини та традицій.

Із вищесказаного зрозуміло є думка одного з «батьків-засновників» української етнологічної науки України Івана Варзара, що народ-населення найчастіше є об'єктом політики, суб'єктом же зрідка, і то опосередковано – лише через «все-народні» політичні партії (якщо в принципі такі можливі) та громадсько-політичні утворення [1, 15].

Отже, становлення в Україні громадянського суспільства – складний

і суперечливий процес. Важлива роль у цьому процесі належить державі, яка хоча і не є складовою частиною громадянського суспільства, але має бути інституцією-партнером, рівноправним учасником діалогу (дискурсу) щодо проблем і суперечностей, шляхів та засобів, ресурсів і перспектив, першочергових і стратегічних напрямів суспільного розвитку. А серед інституцій, які представляють громадянське суспільство, чільне місце належить організаціям етнонаціональних меншин. Їх чисельність в Україні близько 20%, а отже їх діяльність значною мірою впливає на становлення громадянського суспільства. Водночас у реалізації етнонаціональної політики дуже важливою є роль інститутів громадянського суспільства. Тобто одне без іншого не може функціонувати належним чином. Для створення більш сприятливих умов їх розвитку є необхідним:

- зміцнення юридичних рамок для етнонаціональних меншин з врахуванням стандартів Ради Європи для кращого визнання їх самобутності;

- підтримка участі й сприяння ширшому вираженню самобутності етнонаціональних меншин в сфері культури;

- утворення мас-медій для етнонаціональних меншин в окремих регіонах з врахуванням стандартів Європейського Союзу та його інститутів;

- надання підтримки культурному вираженню етнонаціональних меншин.

У своїй етнонаціональній політиці держава повинна підтримувати розвиток етнічної самобутності всіх національностей країни. Водночас

держава повинна сприяти зміцненню єдності та солідарності українського суспільства, формуванню у свідомості всіх громадян загальноукраїнської самосвідомості та патріотизму. Лише дотримуючись таких основ, в Україні можна побудувати дієве повноцінне громадянське суспільство із залученням етнонаціонального компоненту.

Таким чином, сучасна етнонаціональна політика має бути, в першу чергу, громадянською, тобто має сприяти формуванню громадянського суспільства, розвитку політичної нації, розвитку міжетнічної згоди і гармонії на принципах мультикультуралізму.

Bibliography and Notes

1. Варзар Іван, *Політична етнологія: пропедевтичний курс*, Київ: Персонал 2011, 354 с.
2. *Громадянське суспільство як основа демократичного розвитку України: Аналітична доповідь* / Ред. Н. Грицяк, Київ 2009, 25 с.
3. Дарендорф Ральф, *Дорога к свободе: демократизация и ее проблемы в Восточной Европе*, "Вопросы философии", Москва 1990, № 9, с. 69–75.
4. Доморослий Валентин, *Громадянське суспільство і національні проблеми*, [у:] *Актуальні питання сучасної економіки: Матеріали I Всеукраїнської заочної науково-практичної конференції* (Умань, 20-22 січня 2010 р.), Web.

22.01.2011. <<http://udau.edu.ua/library.php?pid=536>>.

5. Колодій Анатолій, *На шляху до громадянського суспільства. Теоретичні засади й соціокультурні передумови демократичної трансформації в Україні*, Львів: Червона Калина 2002, 275 с.

6. Колодій Анатолій, *Національний вимір суспільного буття*, Львів: Астролябія 2008, 368 с.

7. *Конституція України*, Київ: Право 1996, 63 с.

8. Лойко Лариса, *Типологічне позиціонування національних організацій в інституціональній структурі громадянського суспільства*, "Політичний менеджмент", Київ 2005, № 5 (14), с. 51–60.

9. Луцишин Галина, *Національні меншин та політичний процес в Україні*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Філософські науки, Львів 2002, Випуск 4.

10. Луцишин Галина, *Особливості взаємодії політичної нації та громадянського суспільства*, [у:] *Українська національна ідея реалії та перспективи розвитку*, Львів 2010, Випуск 22, с. 137–141.

11. *Політична система та інститути громадянського суспільства в сучасній Україні*, Київ: Либідь 2008, 440 с.

12. *Політологічний енциклопедичний словник*, Київ: Генеза 1997, 400 с.

13. Шилз Едвард Альберт, *Нація, національність, націоналізм і громадянське суспільство*, [у:] *Громадянське суспільство. Україна 2001* / Ред. Т. Возняк, Є. Захаров, А. Колодій, М. Маринівич, Львів 2001, Web. 13.04.2012. <<http://www.ji.lviv.ua/n21texts/shilz.htm>>.

Nataliya Marchuk

THE RUSYN IDENTITY IN THE ETHNOPOLITICAL ENVIRONMENT OF MODERN UKRAINE

Ivan Kuras Institute of Ethnopolitical and Ethnonational Research
of the National Academy of Science of Ukraine

Наталія Марчук

РУСИНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЕТНОПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Abstract: The article considers the internal conditions of the politicization of Rusyn identity in Ukraine. The author considers the political and socio-economical factors of intensification of Rusyn issue in Transcarpathia. The article explores the dynamics of Rusyn identity under the influence of studied factors and also addresses the issue of “political rusynism”. The thesis that the issue of “political rusynism” has no direct relationship to the material and resource interests of the ethnic community and its status is substantiated, therefore a status conflict doesn’t occur. That’s why there is a failure of “political rusynism” which leaders promote the idea of their non-Ukrainian identity among Transcarpathian Rusyns and demand on this basis Transcarpathia autonomous status. It is stated that poly-ethnicity of all Ukrainian regions suggests to choose one out of two options which fullest meet the needs of ethnic minorities: according to territorial and according to personal principles. It’s stated that the current political Rusynism is an artificially inspired provocation aimed at stirring up ethnic conflict based on geopolitical factors.

Keywords: the politicization of identity, Rusyns (Ruthenians), political factors, socio-economical factors, political Rusynism

Вивчення і врахування у практиці сучасного державного будівництва та державної політики чинників і тенденцій культурної самоідентифікації субетносів українців як складової процесів, що спричинили становлення незалежної Української держави і які впливають на політичні взаємини у країні, стан і динаміку індивідуальної та групової свідомості її громадян є вкрай актуальним. Незважаючи на входження українців

до складу різних іноземних держав, вони пройшли тривалий історико-культурний період від самоназви русини до усвідомлення себе органічною частиною українського народу. Незважаючи на «вирішення» питання самоідентифікації русинів комуністичним урядом ССРСР, русини Закарпаття залишаються впливовою етногрупою і це вимагає ґрунтовного знання історичного минулого для розуміння їх сучасних

потреб, створення належних умов для задоволення прав та культурно-освітніх запитів.

Дослідження нашої проблеми посилюється її недостатнім дослідженням, потребою наукового аналізу визначального впливу політичних чинників на спрямованість, характер, перебіг процесу культурної самоідентифікації русинів Закарпаття, успадкованих від минулого проблем, які, з огляду на їх суперечливе сприйняття, до кінця не осмислені й не подолані сьогодні.

Важливість вивчення проблеми полягає також у тому, що й досі вона не стала предметом достатнього розгляду в українській та зарубіжній історіографії. Українські дослідники розглядають функціонування етнонаціональної сфери в межах нового наукового напрямку – етностатусознавства. Всебічний аналіз сучасного етнонаціонального розвитку України, осмислення етнокультурного розвитку в контексті життєдіяльності особистості й нації здійснено у працях О. Антонюка, І. Варзара, В. Горбатенка, М. Гона, В. Євтуха, І. Кресіної, І. Кураса, А. Леонової, І. Монолатія, Л. Нагорної, В. Наулка, П. Надолішнього, М. Панчука, В. Панібудьласки, Ю. Римаренка, Ф. Рудича та інших дослідників.

За останні роки історія, традиційна матеріальна і духовна культура русинів були об'єктом досліджень українських учених. Проте проблеми ідентифікації русинів, стан етнічності, особливості етнокультурних самоідентифікацій, політичних чинників, зумовлених докорінними перетвореннями українського суспільства, залишаються малодослідженими.

Корені проблеми русинства – в національній самосвідомості, ідентифікації себе з тим чи іншим етносом, в історичних витоках і культурних традиціях. Недалекоглядно також і заперечувати право частини громадян ідентифікувати себе з тією чи іншою етнічною спільнотою, тим більш, якщо територія її проживання межує з ЄС, де так уважно ставляться до національних меншин та їх проблем.

Політизації русинської ідентичності сприяли внутрішні умови. Друга половина 1980-х років ознаменувалася тенденцією до посилення етнічної ідентифікації. Повернення до власної історії, посилення впевненості у можливості відродження національної державності спричиняло у титульних етносах республік советської імперії поклик до суверенного й самостійного розвитку, загострювало відносини з іноетнічним населенням, передовсім з росіянами як представниками найбільш численної і впливової нації, і навіть призводило до протистояння на ґрунті незбігу етнонаціональних інтересів [1, 159]. У той час український національний рух не мав достатньої єдності, був послаблений регіонально-політичними суперечностями. В умовах загальнодержавної економічної кризи посилилися регіональні тенденції самовиживання, які загострювали національні відносини, стимулювали антиукраїнські, насамперед анти українськомовні настрої. Нарешті, владно-політична еліта Української ССР періоду 1980 – 1990-х років не мала необхідного досвіду законотворення з національних питань та вирішення проблем функціонування поліетнічної держави. Пра-

вові акти ССРСР та України того часу лише побіжно торкалися проблем національних взаємин. Прийняті закони та інші нормативно-правові акти декларативно проголошували добрі стосунки між етнонаціональними спільнотами, але не закладали необхідних для цього юридичних норм. Відповідно, в час політичного вибору на початку 1990-х рр. на Закарпатті склалися сприятливі умови для ренесенсу русинського руху.

Важливим чинником, що спричинився до політизації русинської ідентичности, був той факт, що керівництво області також виборювало дедалі ширші елементи самоврядування. Так, 19 червня 1990 р. було прийнято протокольне рішення *Про переведення Закарпатської області на засади господарсько-економічної самостійности і самоврядування*, коли «вся сукупність питань, що безпосередньо торкаються забезпечення життєдіяльності населення, повинні вирішуватись на місцях, а [...] народногосподарські потреби Закарпатської області фінансуються за рахунок доходів, формуються на її території» [2].

Наступним чинником порушення цієї проблематики було створення та діяльність сепаратистськи налаштованих громадських організацій русинів. Так, отримавши схвалення своїх сепаратистських дій і співпрацю з ними обласної влади, Товариство карпатських русинів активізувало роботу. Відповідно, у *Зверненні до населення Закарпатської області* вказувалось на «окремішність русинського народу», який не є частиною жодного східнослов'янського етносу. 29 вересня 1990 р. товариство опублікувало *Деклярацію Товариства*

карпатських русинів про повернення Закарпатській області статусу автономної республіки, суть якої зводилася до того, щоб повернути Закарпаття до рівня жовтня 1938 р., коли воно за мюнхенською змовою стало автономним краєм у складі федеративної держави чехів і словаків [3,100].

Епіцентром етнополітичних суперечок на Закарпатті 1990 – 1992 років стала Закарпатська обласна рада народних депутатів. Унаслідок серпневих подій 1991 р. змінилася політична обстановка в Закарпатті. VI позачергова сесія Ужгородської міської ради народних депутатів 19 серпня засудила дії малочисельних сепаратистськи налаштованих жителів Закарпаття як такі, що «суперечать законам та іншим державним актам ССРСР та Української ССР» [4]. Незважаючи на те, що дії ужгородських депутатів викликали критику з боку обласного керівництва, вже 23 серпня в Ужгороді міська рада провела багаточисельний мітинг, у резолюції якого наголошувалось на розпуску Закарпатської обласної ради, деяких районних рад, що підтримали спробу путчу, а також на забороні обласного комітету комуністичної партії. А 30 серпня 1991 р. Указом Президії Верховної Ради України *Про заборону діяльності Компартії України* було припинено монополію політичної влади однієї партії.

Процесу політизації русинської ідентичности сприяла й політична ситуація в Закарпатті, яка була вкрай напруженою. До сесії обласної Ради була надіслана заява демократичних сил Хустщини, в якій вказувалось на недоцільності чи навіть провокаційності питання автономії області в

політичній ситуації, що склалася [5, 125]. Водночас сесія Мукачівської міської Ради 27 серпня 1991 р. вирішила просити Закарпатську обласну Раду народних депутатів прийняти рішення про проголошення області *Закарпатським автономним краєм України*, а з цього приводу провести обласний референдум. А вже згідно з рішенням від 14 вересня 1991 р. *Про підтримку ініціативи Мукачівської міської Ради народних депутатів про проголошення Закарпатської області Закарпатським автономним краєм* Мукачівською районною Радою було прийнято рішення пропонувати обласній Раді проголосити область *Подкарпатським автономним краєм з правами автономної республіки*. Депутатам районної Ради пропонувалось провести роз'яснювальну роботу на виборчих округах щодо устрою «багатонаціонального автономного краю» [5,130].

У такий час представники націонал-патріотичного блоку виступали за соборність української держави. Закарпатська обласна організація Народного руху України разом з іншими українськими політичними партіями та громадськими об'єднаннями організували мітинги, різного роду протести, аж до голодування. Першого жовтня 1991 року український національний прапор був встановлений на будинку обласної ради. І хоча кандидат на посаду Президента України Л. Лук'яненко у виступі тут представив перспективи незалежної України, все ж русини не прислухалися до думки більшості, і член виконкому Товариства карпатських русинів І. Калабішка заявив, що «Русини є, були і будуть!», виступив за автономію і повернення наці-

ональності *русин* [3, 101]. Політизації питанню русинської ідентичності всіляко сприяла постпартійна номенклатура, яка зуміла мобілізувати населення краю, вдало використовуючи регіональний патріотизм закарпатців.

Ідеї політизації русинської ідентичності, окремішності закарпатців підтримували як уже створені русинські організації (Підкарпатська республіканська партія, Демократична ліга національностей та Асоціація нерадикальних демократів), так і новостворені, що активно пропагували перспективу самоврядності нові організації неорусинського спрямування.

Політолог М. Панчук зауважує, що русинський рух, реанімований в усіх країнах, де проживають українці-русини, постає ніби відповідно до жорстко контрольованого плану, а русинські організації виникають здебільшого за один 1990 рік: Товариство підкарпатських русинів у Закарпатті (лютий 1990 р.), Русинська Оброда у Меджилабірцях (Чехословаччина, березень 1990 р.), Товаришення лемків у Легніці (Польща, квітень 1990 р.), Об'єднання приятелів Прикарпатської Руси у Празі (жовтень 1990 р.), Руска Матка у Воєводині (грудень 1990 р.) та ін. [1, 161]. Так 17 лютого 1990 року в Ужгороді відбулося установче зібрання обласного культурно-освітнього *Товариства підкарпатських русинів* (ТПР), статут якого визначав різні напрями культурно-освітньої діяльності: збирання фольклору, дослідження русинської мови, історії тощо. Було сформовано правління організації на чолі з М. Томчанієм. Разом із ним до складу правління з 25 осіб були об-

рані К. Балоба, П. Годьмаш, П. Кампов, М. Михальова, Б. Сливка, І. Туряниця, В. Фединишинець та ін.

Посиленню політизації русинського руху сприяло керівництво Закарпатської області, яке продовжувало заохочувати сепаратистські намагання. Для цього окремі чиновники застосовувало технології маніпулювання національною свідомістю. Щоб мати вагомі аргументи для активніших дій, було організовано проведення волевиявлення жителів Закарпаття, які згодом стануть основним мотивом домагання обласним керівництвом внесення змін і доповнень до Конституції України. На VIII позачерговій сесії 20 листопада 1991 р. дискутувалось формулювання статусу Закарпаття в тексті бюлетеня для голосування, запропоновано замінити слово *автономія* на *самоврядна адміністративна територія*, як і було узгоджено на зустрічі із кандидатом у Президенти Л. Кравчуком. Таким чином, текст (пункт 3 рішення від 31 жовтня) було сформульовано так: «Чи бажаєте Ви, щоб Закарпаття отримало з закріпленням у Конституції України статус спеціальної самоврядної адміністративної території як суб'єкта в складі незалежної України і не входило в будь-які інші адміністративно-територіальні утворення?» [5, 321]. Результати голосування засвідчили переконливу орієнтацію закарпатців на українську державність. За незалежність України проголосувало 92,6% виборців, а 60% віддали свій голос за першого Президента України Л. Кравчука. Переважна більшість населення висловились за статус Закарпаття як спеціальної самоврядної адміністративної території. Однак такі настрої

населення були зумовлені широко обговорюваною на той час концепцією адміністративно-територіальної реформи. Одним з варіантів якої передбачалось об'єднання Закарпатської і Львівської областей, звичайно, з центром у Львові.

Таким чином, партійно-номенклатурна еліта вміло маніпулювала прагненням жителів Закарпаття, зокрема русинів, до збереження своєї ідентичності, а населення Закарпаття тільки сприйняло ту лінію, яку вміло їм нав'язували у протистоянні із новою демократичною, націонал-патріотичною силою.

Процесу політизації русинського питання протистояла участь прогресивно налаштованих громадських організацій області, таких як Закарпатське обласне товариство української мови ім. Т. Шевченка, Закарпатська обласна організація Всеукраїнського товариства *Просвіта*, що вели роз'яснювальну роботу та рекомендували не піддаватися на такого роду провокації [3, 92]. Однак на хвилі етнічного ренесансу може виникати етнічний націоналізм, і лідери, які його сповідують, нерідко виступають за створення територіальних автономій, а інколи й за відокремлення. Тут важливо не ототожнювати прагнення здобути умови для всебічного етнокультурного розвитку з нагнітанням політичної істерії.

Ідеологи неорусинства та представники нечисленних русинських громадських організацій ще до сьогодні продовжують у своїх заявах та деклараціях домагатись визнання русинів Закарпаття окремим народом. На Закарпатті ж таким чином було реабілітовано політичне русинство. В умовах розвалу СРСР це при-

служилося тим політичним силам, які сповідували партикулярні інтереси і роздмухували сепаратистські настрої серед населення області. Таким чином провокувалося напруження міжетнічних стосунків та становлення ситуативно спровокованого «політичного русинства».

Важливим чинником ренесансу русинської ідентичності слід вважати конструктивістську діяльність етнічних лідерів. Історичний досвід та етносоціологічні дослідження свідчать, що результативні лідери могли мобілізувати маси лише в тому випадку, якщо були відповідні передумови, якщо група усвідомлювала конкретні інтереси, декларовані лідерами. З урахуванням цих обставин та уявлень про роль етнічних лідерів пріоритетними у процесі наших подальших досліджень стає виявлення історичних, соціальних, політичних, економічних і соціально-психологічних передумов, що можуть стати маркерами їхньої діяльності. В основу конструктивістського підходу до узагальнення діяльності етнічних лідерів покладемо тезу, що для етнічного самовизначення необхідна не тільки наявність природних ознак, а і певні ідеологічні конструкції, які породжуються свідомою діяльністю інтелектуальної еліти – письменників, вчених, політиків. Етнічність як почуття спільності зі своїм народом стає знаряддям досягнення вузьким колом лідерів здебільшого особистих, інколи навіть сумнівних цілей. Історична практика свідчить здебільшого про перекручення первинних цілей лідерів національного руху в процесі реалізації їх доктрин.

На Закарпатті час від часу активісти так званого «політичного

русинства» активізують свою діяльність, і це спричинює загострення етнополітичної ситуації в Україні. Теоретичною підставою бажаної окремими русинськими лідерами автономізації є напрацювання про окремішність русинів Павла-Роберта Магочія, до окремих з своїх публікацій він навіть додає карту їхньої батьківщини – *Русинія*. Розроблена П.-Р. Магочієм *Програма захисту русинів* шляхом тиску міжнародної громадськості на урядові кола України, поглиблення розколу українських громад у сусідніх країнах і створення автономної республіки Підкарпатська Русь до останнього часу обговорювалась і доповнювалась на світових конгресах русинів. В Україні П.-Р. Магочія вважають духовим лідером та промоутером сепаратистськи налаштованих так званих карпаторосів, що ідентифікують себе окремим, четвертим після росіян, українців та білорусів східнослов'янським народом, так званим «народом нізвідки».

18 вересня 2012 року в Івано-Франківську відбулась презентація нової книжки Павла-Роберта Магочія *Україна: історія її земель та народі* (працю вже двічі було видано англійською, презентувався переклад другого, суттєво переробленого порівняно з першим видання) [6], що була опублікована в Ужгороді у видавництві Валерія Падяка. Щодо нової своєї праці, автор визнає, що «досліджуючи історичні факти, що лягли в її основу, виходив із того, що українці не є єдиним корінним народом України. Поряд з ними корінними народами є також поляки, євреї, карпатороси тощо. Можливо, саме тому він принципово відмовився від вживання у своїй науковій

розвідці термінів «національні меншини» та «титульна нація», бо на його переконання XXI століття «не є століттям національних держав. Цю думку вперше оприлюднив у своїй статті *Кінець національних держав* ще наприкінці 80-х років минулого століття...»¹ У контексті сказаного виникає запитання: чому він надає стільки уваги національному питанню, якщо є таким «космополітом»? Під час презентації своєї нової книжки для українських читачів П. Магочій словом не обмовився про те, що є не тільки почесним головою *Общества подкарпатских русинов*, зареєстрованого 20 лютого 1990 р. за прямою вказівкою Закарпатського обкому комуністичної партії, але й ідеологом політичного неорусинства, яке було покликане послабити та дезінтегрувати український народ у період розпаду ССРСР.

Варто зазначити, що під час презентації книжки *Україна: історія її земель та народів* в Івано-Франківську професор П.-Р. Магочій був не вельми багатослівним². Аналогічні презен-

¹ Відомості обласної преси про презентацію нової праці Павла-Роберта Магочія *Україна: історія її земель та народів*, що відбулася в Івано-Франківській обласній бібліотеці 18 вересня 2012 р.

² Парируючи запитання професорів Володимира Кафарського, Володимира Великочія та Івана Монолатія про почасті псевдонаукове обґрунтування існування карпаторусинського народу, гість із Торонто лише сказав: «Чому маленька спільнота люксембуржців на заході Європи має право на свою національну самоідентифікацію, а карпаторусинам, які компактно проживають у самісінькому центрі цього континенту, ви у такому праві відмовляєте?..». Отож тезу про «постнаціональний світ» професор застосовує вибірково. Не було відповіді і на запитання про політичне русинство, до якого президент Світового конгресу русинів має якнайбезпосереднішу причетність, і про

тації відбулися на історичному факультеті Київського національного університету ім. Т. Шевченка, в Українському католицькому університеті у Львові та інших наукових установах України»³.

Іншим активним діячем політичного русинства на Закарпатті в сучасності є настоятель кафедрального храму Української православної церкви Московського патріархату о. Дмитр Сидор, голова Союму підкарпатських русинів та ініціатор заснування Європейського конгресу підкарпатських русинів. Зокрема він виявився не лише «реалізатором» ідеологічних і політичних концепцій Павла Магочія та Івана Попа, але перевершив їх і довів до крайнього радикалізму та абсурдності. Так, 28 його ставлення до діяльності свого давнього приятеля – священика УПЦ Московського патріархату з Ужгорода отця Дмитрія Сидора, який закликав українську владу повернути Закарпаттю статус автономної республіки та публічно заявляв про нібито насильницьку українізацію карпаторусинів, яких після приєднання цієї області до ССРСР документально ідентифікували як українців.

³ Зокрема, у Львові П. Магочій говорив, що видання є першою історією України: «Дотепер, по суті, всі існуючі історії України мали помилку в назві, оскільки вони насправді є історіями українського народу, але не історіями території, яку охоплює сучасна держава Україна. Саме в цьому сенсі ця книга є першою історією України, яка намагається змалювати розвиток всіх народів та культур, які коли-небудь проживали в Україні», і у своїй книзі розглядає росіян, поляків, євреїв та представників інших народів як невід'ємну частину української історії, а не як супротивників етнічних українців у їх власній віковій боротьбі за національне визволення. Присутні не погоджувалися з думкою Магочія, зокрема, у дискусії історик Ігор Скочилас зауважив, що «поліетнічна історія є чимось новим і несподіваним для українського суспільства. Професійне середовище загалом не готове до сприйняття цього нового бачення історії України».

жовтня 2008 р. він скликав у Мукачеві II Європейський конгрес підкарпатських русинів. Делегати конгресу дали урядові України ультиматум: якщо він до 1 грудня 2008 р. не надасть русинам автономію, то вони проголосять самостійну державу – *Республіку Підкарпатська Русь* під «покровительством Росії» [7, 354]. Оскільки Уряд України не виконав ультиматуму, його автори і справді 2 грудня 2008 р. спробували проголосити Закарпатську область України самостійною державою, з її самозваним урядом, парламентом, міністрами, депутатами, державним гербом, гимном тощо.

Незважаючи на те, що лідери русинського руху досить активно і агресивно поширюють свої пляни і намагаються втілити амбіції, більшість українців-русинів Закарпаття нейтрально сприймають ці намагання. Загалом невисока активність русинів у змаганнях за підвищення свого політико-правового статусу, за доступ до владних ресурсів пояснюється відсутністю специфічних інтересів і потреб, на ґрунті яких могли б виникнути непримиренні протиріччя. Адже традиційно саме через особливий статус та гарантований ним доступ до влади етнотрупи намагаються забезпечити свій інтерес. Статусний конфлікт майже завжди є логічним продовженням ресурсного конфлікту, засобом реалізації прагматичного інтересу. Політична діяльність, що проводиться в цьому напрямі керівниками окремих національних громадських об'єднань України, є більше виявом їхніх персональних інтересів, ніж інтересів відповідних спільнот. Проблема групового статусу актуалізу-

ється організованими структурами та лідерами передовсім тих груп, для яких особливо гостро стоїть забезпечення матеріальних потреб, а оскільки у проблеми «політичного русинства» немає прямої залежності між матеріально-ресурсними інтересами етнічної спільноти та її статусом, статусний конфлікт не відбувається. Тому і має місце провал «політичного русинства», лідери якого пропагують серед закарпатських русинів тезу про їхню неукраїнську ідентичність та вимоги надання на цій підставі Закарпаттю статусу автономії. А поліетнічність усіх регіонів України дає підстави для вибору однієї з двох можливостей найповнішого задоволення потреб етнічних меншин – за територіальним і за персональним принципом. Певні натяки на реалізацію такої моделі політики останнім часом можна помітити в нашому суспільно-політичному житті. Сучасне політичне русинство – це штучно інспірована провокація, спрямована на роздмухування міжнаціонального конфлікту з урахуванням геополітичного фактору.

Серед соціально-економічних чинників політизації питання про русинську ідентичність можна виокремити прагнення до економічної самостійності. Однак ані за рахунок транзиту газу, ані туристичний потенціал, ані лікувальний, ані використання лісових масивів не можуть забезпечити Закарпаттю самостійне існування. Іншим чинником загострення русинського питання є вимога жителів створення тут вільної економічної зони та участі Закарпаття в проєкті Карпатського Євро-регіону.

Таким чином, констатуємо, що до політичних чинників актуалізації питання про русинську ідентичність можна віднести: створення громадських організацій на території Закарпаття; активну політичну діяльність русинських рухів поза межами краю; сприяння автономістським прагненням частини русинів на референдумі 1 грудня 1991 р.; можливість створення політичних партій і популістські заклики їх лідерів (до прикладу, утворення у 1993 р. *Тимчасового уряду Підкарпатської Русі*). Відтак чи не найголовнішим чинником провокування русинського питання стало лояльне ставлення до сепаратистських прагнень органів місцевого самоврядування, зокрема Закарпатської обласної ради (до прикладу, неодноразові звернення до Верховної Ради України із вимогами визнати національність «русин») та Закарпатської державної адміністрації (ініціативи голови облдержадміністрації В. Балогі були спрямовані на консолідацію та пожвавлення сепаратистського руху). Також важливим чинником загострення цієї проблеми є і асимілятивна політика держав-сусідів, де живуть русини-українці.

Bibliography and Notes

1. Панчук Май, *До питання політичного русинства*, [в:] *Віче* 2010, с. 159.
2. *Відомчий архів Закарпатської обласної державної адміністрації*, Фонд 195, Оп. 14. Спр. I: *Засідання IV сесії обласної Ради народних депутатів XXI скликання від 18 грудня 1990 р.*, 251 арк.
3. Марчук Наталія, *Політизація діяльності громадських організацій етнічних меншин як чинник етноконфліктних ситуацій*, [в:] *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України* 2008, № 2 (41), Випуск 41, (підсерія «Курасівські читання»), с. 90-102.
4. *До Верховної Ради Української РСР до громадян Ужгорода: Звернення позачергової сесії Ужгородської міської Ради народних депутатів*, «Карпатський край» 1991, 21 серпня, с. 2.
5. *Закарпаття 1919 – 2009 років: історія, політика, культура / Україномовний варіант українсько-угорського видання / Ред. М. Вереш, Ч. Фединець*. Ужгород 2010, 720 с.
6. Магочій П. Р., *Україна: історія її земель та народів*, Ужгород 2012, 620 с.
7. *Закарпаття в етнополітичному вимірі / Ред. Май Панчук*, Київ 2008, 682 с.
8. Майборода О., *Нас поки рятує те, від Закарпаття до Росії дуже велика відстань*, «Український журнал» 2009, №1, с. 51.
9. Marchuk N., *Nacionalna samosvijest u kontekstu nastanka ukrajinske politicke nacije*, [v:] *Zakarpats'ka Ukrajin: povijest – tradicija – identitet*, Zagreb 2013, s. 251-263.

Ivan Monolatii

**ETHNIC PARADOX OF MODERN TIME IN LITERARY WORKS
(BASED ON THE YURIY VYNNYCHUK'S NOVEL *TANGO OF DEATH*):
POLITOLOGICAL READING**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Іван Монолатій

**ЕТНІЧНИЙ ПАРАДОКС СУЧАСНОСТІ У ТВОРАХ ЛІТЕРАТУРИ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЮРІЯ ВИННИЧУКА *ТАНГО СМЕРТІ*):
ПОЛІТОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ**

Abstract: Ethnic and political behavior at the individual as well as the group level through the formation and/or correlation of cultural ethnic interaction demonstrates the impact of creative fiction representatives. Such examples from the literature create separate independent anthology of political figures in ethnic minorities interaction. In the investigated time-space they contained often blatantly biased judgments about ethnic actors. The writers retranslate cultural interactionism of "otherness" showing tolerance or prejudice concerning "foreign". The example of such strategies is according to the author Yuriy Vynnychuk's novel *Tango of Death*. It reflects the phenomenon of politicization of ethnicity in the West-Ukrainian region, highlights the ethnic dilemma paradox of modern time in its literary expression.

The article substantiates the thesis that Vynnychuk's texts are interesting as it is because enable us to trace the evolution of the experience of the author who is not afraid to touch sore wounds of the collective memory connected with the events before and during WWII. He does it through the retranslation of individual stories of ethnic interaction and interethnic communication in the collective destiny of one city and the personal destinies of the heroes of the novel.

The author concludes that the practice of memories actualization has a certain time-space connection. It is bounded in the author's mind with "other" texts. It saves modern Ukrainians from national self-isolation and self-trapping, as well as enablesto to survive shock in order to truly transform our own past for the sake of future.

Keywords: interethnic interaction, interethnic communication, intertextuality, intercultural paradigm, Western Ukraine, Yuriy Vynnychuk

Одним із проявів інтеркультурності може бути художнє зображення буття тієї чи тієї суспільної/національної/політичної групи на межі кількох культурно-національних

просторів, їх взаємопереплетіння та взаємовпливи. Так у художньому тексті з'являється додатковий вимір – інтеркультурна складова художнього світу цього тексту. Такий

теоретичний підхід може бути надзвичайно продуктивним, зокрема, при дослідженні творчості тих авторів, роботи яких закорінені у різні сфери людського буття, формуючись власне на пограниччі культур, мов, історичних та національних традицій.

Репрезентантом власне таких наративних стратегій є сучасний український письменник Юрій Винничук, роман якого відзначили премією «Книга року Бі-Бі-Сі» (2012), а текст викликав жваву (хоча не завжди професійну) дискусію з приводу (пере)осмислення драматичних історичних сюжетів на західноукраїнських землях у 1930 – 1940-х роках, зокрема у Львові.

Зауважу, що вихід роману *Танго смерти* є яскравим прикладом запізнілої реакції українського суспільства на виклики етнічного парадоксу сучасності й того стану речей, який західний етнополітолог Роджерс Брюбейкер окреслив моделлю «держави, що націоналізується». Відтак Винничукові тексти вже цікаві як такі, бо дають можливість углядіти еволюцію досвіду автора, який не побоявся в умовах травмованого тоталітаризмами українського суспільства роз'ятрити живі рани пам'яті про події напередодні й під час Другої світової війни: через (ре)трансляцію окремих сюжетів міжетнічної взаємодії й міжнаціональної комунікації у колективну долю окремо взятого міста та персональну долю – долю героїв роману.

Не маючи наміру глорифікувати чи критикувати цей задум, можу твердити, що знання повсякденности та ментальностей Львова окресленого авторським письмом

періоду, безперечно, заслуговує на схвалення. Тому і зацікавленому читачеві, й дослідникові, сказати б, нелінійних ситуацій в літературі цікавою буде поетика Ю. Винничука, оскільки вона є відлунням багатьох сюжетів міжетнічної взаємодії у хронотопі, який студіюється.

Рефреном до цього є думка одного з героїв твору, що «читаючи рукопис [...] не раз ловив себе на дивному і незбагненному до кінця відчутті, раптом в уяві виникали цілком зримі образи [...] і його почав манити той дивний світ, який пропав безвісти разом з людьми, що його населяли [...] уже їх ніхто не відродить, хоч би і як намагався» [3, 123]. Можу цими рядками тільки підтвердити моє перше враження від Винничукового роману, а оскільки, як зауважує далі герой твору, «...ми, науковці, пов'язані певними умовами і мусимо покладатися на тверді докази» [3, 187], пропоную поглянути на озвучену проблему з позицій як літературознавчих категорій, так і понять сучасної етнополітології. А узявши на озброєння тезу німецького філософа та історика ідей Ганса Блюменберга про те, що «Книги та дійсність давно ворогують між собою» [2, 33], спробую побачити реальне та уявне в авторській рецепції особливостей міжетнічної взаємодії, наприклад у Львові, чи ширше – у Галичині.

Безперечно, що найпершим фоном Винничукової поетики є історичний контекст, який в силу різних чинників склався у досліджуваному хронотопі. Адже західноукраїнські землі – це унікальний поліетнічний регіон з історично складною системою міжетнічних взаємин. Цю територію науковці розглядають

передусім як обширну «контактну зону» міжетнічних взаємин, розуміючи під цим обмежений простір (місце), де відбувається найактивніша взаємодія між представниками різних етнічних груп і спільнот, а також помітною є різниця у характері міжетнічних взаємовідносин. А що висновки про характер міжетнічних взаємин неможливо екстраполювати на територію певного хронотопу загалом, оптимальним тут буде виокремлення всередині контактних зон особливих сфер. Такими місцями, де спостерігалася яскраво виражена етнічна поляризація (збільшення міжетнічного відчуження), й були міста і містечка західноукраїнського регіону. Соціогуманітаристика (як українська, так і зарубіжна) вже обґрунтовано довела, що вивчення цих закономірностей дає можливість встановити низку параметрів, що розкривають характер міжетнічних зв'язків: інтенсивність та специфіку взаємодії етнічних груп; мотиви входження у контакт представників різних етнічних спільнот; ступінь регламентації міжетнічних взаємин інститутами влади; ступінь традиційності чи екстраординарності взаємин міжетнічних; фактори, що впливають на динаміку міжетнічних стосунків; механізм формування етнічних стереотипів тощо.

Відтак не винятком, а радше правилом тут буде орієнтація на можливість «конструювання-вмонтовування» у цей контекст окремих міст регіону. Першість тут, поза сумнівом, буде за політичним та ідеологічним центром хронотопу – Львовом, який досі називали «фатальним містом», використовуючи

мітологу Яна Пауля Гінрікса. Не беруча переконувати себе й решту зацікавлених у дещо протилежних тональностях, які ще мусимо довести науково, проте зауважу, що, вочевидь, текст Юрія Винничука радше є першим кроком у пошуку своєї (наразі літературної) «львівської» моделі історичної пам'яті, яка ґрунтується, найперше, на постколоніальній критиці («...Львів за оце все відповідальности не несе. Ми були складовою частиною колонії. Колонізатори вирішували все» [3, 128]; «Львів прокинувся [...] місто-невільник» [3, 268] (алюзія до Юрія Андруховича: *Лексикон інтимних міст*). Позаяк суттєвою вадою книжок є та, що «написаний текст проникає на місце дійсности; його функція полягає у тому, аби, зарубрикувавши та зафіксувавши цю дійсність, зробити її зайвою», а «книги роблять людей короткозорими та безвільними; вони заміняють те, що замінити неможливо» [2, 33], то цілком зрозуміло, що для решти читачів акценти, які розставив автор, не викликати-муть бажання нових пошуків для з'ясування реалій історичного процесу.

У сучасну добу «збентеженої ідентичности» (Леонідас Донскіс) важливою є артикуляція Юрія Винничука до топосу «травматичних місць», які, як визначає їх німецька дослідниця Аляйда Ассман, «кров'ю вписані в історію переслідування, приниження, поразки та смерти набувають у мітичній, національній та історичній пам'яті визначного статусу» [1, 346]. Таким місцем є Янівський концентраційний табір, створений нацистською владою у Львові у жовтні 1941 р. на тогочасній вулиці

ці Янівській і ліквідований у середині листопада 1943 р. Назва ж Винничукового твору є ремінісценцією до оркестру Янівського концтабору, який складався з найкращих львівських музикантів і найчастіше виконував танго. Згідно зі словами одного з героїв книжки, «це танго було створене в Янівському концтаборі під час війни. Мені про це розповідала бабуся. Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали *Тангом смерті*» [3, 77].

Як і будь-який художній твір, роман Ю. Винничука не слід отожднювати з науковою працею, яка містить виключно перевірені факти, відображені в історичних чи іншого типу джерелах. А що художній твір є передусім продуктом письменницької творчості, у ньому можуть бути присутні елементи вимислу, легенди, перекази або чутки. Оскільки за умов міжтекстової взаємодії літературний твір стає елементом широкого інтертекстуального простору, який охоплює не лише літературні твори, а й позалітературні форми висловлювання, будь-який текст перебуває в різноманітних «діялогічних» відношеннях з іншими текстами, які заповнюють цей простір, і з різними кодами мови, що репрезентовані у цьому просторі. Саме тому світ сучасної культури тлумачиться постмодерними теоретиками (Р. Барт, М. Фуко, У. Еко, Ж. Дерріда) як загальний, всеохопний інтертекст, а окремий текст – як мереживо, зіткане з попередніх текстів. Текст бачиться одночасно і твором, й інтертекстом.

У епіцентрі твору – доля чотирьох іноетнічних друзів (українець Олександр Барбарика, єврей Лєопольд Мількер, поляк Броніслав Білевіч, німець Ернест Єгер [3, 15], батьки яких були бійцями армії Української Народної Республіки й загинули у 1921 р. під Базаром. Як зауважує один з протагоністів роману, «Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [3, 15]. Алюзія до міту про золоте руно і аргонавтів дозволяє вважати, що автор розглядає героїв Базару як «нових аргонавтів», а мітичне золоте руно стає втіленням ідеї самостійності України. Риторичне питання «...якщо мій тато загинув за Україну, то за що згинули батьки Яся, Вольфа і Йоська?» [3, 17], безпосередньо вибудовує генеральну лінію письменницької оповіді й розуміння того, що українські землі (чи окреме місто) були й будуть Батьківщиною не лише для етнічної більшості, але й для рівноі різностатусних етнонаціональних спільнот.

Саме тому пролог роману актуалізує думку про особливості культури міжетнічної взаємодії: «Четверо молодих чоловіків сидять у схроні [...]. Моляться не разом, а кожен окремо, і молитви їхні різними мовами» [3, 4]. Сповідування її принципів є одним із необхідних шляхів досягнення прийняттого та коректного інтеракціонізму в суспільстві, якщо міжетнічну інтеграцію обра-но як стратегію цієї взаємодії. А що

в умовах чітко вираженої етнічної сегментації, характерної для західноукраїнських земель, етнопсихологічна дистанція була природною даниною реаліям поліетнічності, то визначальною передумовою для «корисності» співіснування «іншостей» була толерантність етнофорів.

У романі знаходимо непоодинокі приклади міжнаціональної комунікації, які акумулюють досвід інших, «чужих», текстів. З-поміж таких сюжетів зауважую замальовки повсякденного життя галицького міста, зокрема особливості ведення у ньому етнічного бізнесу. «Місто міняло своє обличчя упродовж дня до невпізнання. [...] Жидівки пропонували гарячі смажені каштани [...] коли проходили повз якісь українські товариства, то, погано володіючи українською мовою, своїми вигуками викликали в покупців регіт... Любили ми бігати на Ринок і дивитися на гуцулів в чорних капелюхах, обв'язаних крайками... Бойки з довгими вусами і обов'язково вигнутою файкою в зубах ...» [3, 42, 43, 44]. А що цей фрагмент відсилає до твору Леопольда фон Захер-Мазоха *Жіночі образки з Галичини* (який змальований з реального світу торговиці у Коломиї), то його інтертекстуальне «перетікання» маємо в описі львівських торгів: «Кракідали – це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих гуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок [...] так само на базарах Стамбула, Танжера, Маракеша чи Каїра, можна і навіть треба торгуватися... Поруч із гендлярями жидівськими

сновигають українці й поляки, панує постійний рух, а в повітрі бричить гучна какофонія звуків» [3, 48]. Як бачимо, автор за допомогою лише кількох штрихів відтворив культурно-історичний палімпсест, де за окремими зовнішніми рисами проглядалися минуле й сучасне етнофорів.

Ще одна екстраполяція особливостей ведення етнічного бізнесу – комунікативні прийоми, які використовували етнофори для підкреслення привабливості «свого» товару: «...Я ледве-м зіпсованого коропа не купила. Питаю перекупки, чи він бодай ще живий, а та мені відказує: «Йой, пані, я сама не знаю, чи жива в такі тяжкі часи, то звідки маю знати, чи та риба жива?» ... – Я їй по-жидівському і вона мені по-жидівському, і все одно бреше в живі очі» [3, 36–37]. Подібні прийоми використовували Карл Еміль Француз у творі *Ярмарковий день у Барнові* та Йозеф Рот у романі *Фальшива вага*.

Як показує Винничуковий текст, взаємини етнофорів на індивідуальному рівні (буденний рівень культури міжетнічної взаємодії), як і спілкування етнофорів з числа двох чи більше спільнот – природний наслідок поліетнічності західноукраїнських земель. Це створювало об'єктивні підстави для функціонування етноконтактного простору, в якому домінували сусідські настрої й взаємна толерантність. «Наші матері [...] зазнайомилися у десяту річницю Базару [...] всі четверо були львів'янками [...] хутко заприятелювали [...] мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних...» [3, 17];

«Колядували ми на трьох мовах...» [3, 19]; «Мама складала [...] гробкові віршики трьома мовами – українською, польською і німецькою, залежно від замовлення, а коли треба було вдатися до їдиш, то тут на допомогу приходила Голда, і вони вже разом римували» [3, 55]. Тут автор, констатує вагомість міжетнічної взаємодії на індивідуальному рівні та зіставляючи її значущість з груповими інтеракціями, опосередковано доводить відому тезу Володимира Старосольського про те, що толерантність є властивою тим спільнотам, між якими немає «колізії інтересів», натомість абсолютно непридатна, коли у гру входить «національний інтерес».

Терпимість щодо «чужих» нерідко виявлялася на індивідуальному рівні, а масова культура їх взаємодії позначалася похідними нонконформізму, однак важливою сюжетною лінією роману є бажання асиміляції з рівнотатусною етнонаціональною спільнотою: «Рута була вихрещеною, ба навіть зукраїнізованою жидівкою, а її тато працював в українському часописі і писав статті на історичні теми, в яких щиро вболівав за наш бідний, нещасний, задріпаний нарід» [3, 94]. Вважаю цю ідею ремінісценцією до повісті Андрія Чайковського *Малолітній*.

У іншому сюжетному зрізі (події у Львові кінця 1980-х – початку 1990-х років) знаходимо констатацію стану етнічної самотности, який, незважаючи на відомі перипетії історичного характеру (Друга світова війна, Голокост), визначив домінуючий характер співбуття «чужих» на індивідуальному, а почасти й груповому рівнях. «Не, жиби я любила

жидів, що то – то не, але тих, наших жидів із Замарстинова любила-м. Бігме любила-м. І що? Чи не забрала я доньку Хани до себе? Чи не сховала її? Жила в мене, як в Бозі за пазухою, годувала її, прала за нею, як за рідною пильнувала, книжки їй носила, аби ся не нудила. А вона поїхала до Палестини і хоч би мені панораму Єрусалима прислала! Альбо оливкову гілку, аби я могла покропити нею мого Штефця, коли він прийде п'яний. О – вдячність, не? Я би, може, за той час, жи її ховала, могла з десяток підсвинків вигодувати! Шалаї, чуєте, теж жидів у себе ховали, то ті їм дали ота-а-акий вузлик золота. То вони хату си нову збудували, а їхні жиди виїхали, а тепер щороку присилають на свята листівки. І то є пуредні люди, не? Але нічо, я за ніч не шкодую, на тамтім світі мені столицею віддасться, на небі мені вже давно тепле місце приготували» [3, 63–64]. Цей уривок роману можна вважати доказом того, що ідеальним для збереження власного «я» було й підсвідоме зарахування етнофорами сусідів-«чужих» до «своїх» (формула «близьких і далеких сусідів» Шимона Редліха). А що відсутність контактів поміж «сусідами», «німота» їх стосунків зумовлюють збереження компромісу «пасивного» типу, то в умовах безликого соціального порядку байдужість «інших» віддаляє, при цьому не скорочуючи етнопсихологічної дистанції між «ми»- і «вони»-інтересами.

Боротьбою за дефіцитні ресурси (у нашому випадку – житло) окреслює загалом негативне сприйняття вселення «чужих», проведене большевицькою владою: «... щодо комуняків я не була така добра, не,

як вони, поселилися в тих хатах, звідки вивезли людей на Сибір, то нехай знають, жи на чужих кістках забави не буде» [3, 63]. А той факт, що ціннісні структури етнічних груп характеризуються лише стійкістю й консервативністю, формуючи етнічні поведінкові стереотипи, які передаються з покоління в покоління, а зміни цих структур протікають досить повільно, діяльність «інших» сприймається через призму власної ціннісної структури, внаслідок чого навіть адекватні дії етнофорів у конкретній ситуації «чужі» сприймають негативно та вороже.

Значущим у наративних стратегіях Ю. Винничука є уведення у текст різних засобів пригадування (факти, дати загальновідомого порядку, які не потребують доведення), це, зокрема, дає змогу зрозуміти, які змісти та значення припускає згадуване минуле: «У поліцію українців не брали...» [3, 11]; «Українців і жидів не беруть на державну роботу, доки не перейдуть у католицизм» [3, 217]; «Багато речей [...] пропало, щось забрали німці, щось – визволителі, а щось і сусіди...» [3, 51]; «...ми з тобою вчинимо атентат. [...] Підірвемо якогось польського міністра» [3, 69] (натяк на замах ОУН на Броніслава Перацького у 1934 р.).

Осібнo в авторському письмі присутнє й сучасне, сказати б, цілком слушно «розтиражоване» розуміння етимології окремих самоназв етнонацій в Галичині (зокрема євреїв): «...це в 1939-му, коли прийшли визволителі, то наказали нам називати себе євреями. Але «єврей» було образливе слово для кожного жида. [...] Назвати когось євреєм – то було однаково, що назвати прибу-

дою, покидьком, нікчемою. Але після того, як німці винищили жидів, у Львові поселилися самі євреї» [3, 107].

Цікавими, не позбавленими історичної логіки, є окремі стилістичні прийоми: «...Рипучі сходи [...] о, вони скільки бачили на своєму віку, їх топтали німецькі солдати, шукаючи євреїв, їх топтали чекісти, вистежуючи підпілля, а потім [...] сходи співчутливо стогнали, і схлипували, і кашляли...» [3, 98]. Такі тексти можуть мислитися і як частина політичної історії, і як травматичний досвід, і як частина сімейної історії.

У цьому ж контексті важливим є уведення в роман прислів'їв із забарвленням національно-історичного характеру: «Свій до свого по своє» [3, 120]; «Вісім, як скло, товариство лягло» [3, 273]; «Войсько польське на роверах еще моцне, як хулера!» [3, 239]. Одночасно текст містить парафрази, парадокси та оксюмори: «...кожен свідомий українець мусить за своє життя посадити дерево, народити п'ятеро дітей і убити ворога» [3, 197]; «Жид, який грає на бандурі, все одно, що гуцул, який бринькає на балалайці» [3, 80]; «...старий галицький єврей – це така ж дивовижа, як і динозавр, його вже не можна побачити живцем, його можна тільки викопати» [3, 99]; «...однією з характерних рис справжнього львів'янина – не важить: українця, поляка чи жида – була його вишукана скнарість, яку навіть зажерливістю назвати не випадає, бо та скнарість була доведена до якогось високохудожнього абсурду...» [3, 346].

Роман Ю. Винничука є яскравим прикладом того, як «суспіль-

ства пам'ятають» (Пол Коннертон) і як через спогади «уявляють самі себе» (Ян Ассман). Як видно із сучасних досліджень, саме пам'ять є маркером темпорального горизонту [1, 12]. Зокрема, комунікативна пам'ять передає історичний досвід у межах індивідуальних біографій (згадаймо протагоністів *Танга смерти*) за допомогою живих спогадів, безпосереднього досвіду і усної оповіді. У книжці тривкою є конфліктна українсько-польська взаємодія, пов'язана з нелегальним характером діяльності українських націоналістичних організацій у міжвоєнному Львові: «Пам'ятайте, якби хтось влип і його арештували, на допитах за жодну ціну не відповідати польською мовою. Тільки по-українському! Щоб як вас лупцювали, мордували, катували – ані слова мовою загарбника!» [3, 200]; «– Ти якою мовою відповідаєш, скурвий сину? Га? Ти де живеш? У Польщі? То говори по-польському, бо розвалю тобі голову! України тобі захтілося? Знаєш, де Україна? Під гаєм долина – в сраці Україна!» [3, 212]. Хоча, задля справедливості, зауважмо й приклад можливої українсько-польської взаємодії у діалогах героїв твору: «Ти збираєшся боронити Львів разом із поляками? / – Це мій Львів також» [3, 226].

Взірцями накопичувальної пам'яті трактують й цитати з окремих документів, датованих вереснем 1939 р., достовірність змісту яких не можемо сьогодні встановити з упевненістю: 1) «Ця війна – боротьба за дві зовсім різні концепції Європи, демократичну та імперіялістичну, котру породив тоталітаризм... Пліч-о-пліч з жовніром-поляком стоїть

жовнір-єврей, а поруч нього жовнір-українець. Усіх їх єднає та сама думка і те саме почуття: перемогти спільного ворога» («Wiek Nowy», 10 вересня) [3, 238]; 2) «Німці витрачають багато зусиль, намагаючись зіткнути в бою два братні народи – українців і поляків. Застерігаємо вас, українці, перед новими підступами тевтонів, одвічних ворогів слов'янського племені. / Щоденно разом з бомбами, що сіють смерть і руїни, розкидають вони листівки, якими підбурюють вас проти польської армії. Українці! Німці бомбардують і грабують наші і ваші села, господарства і маєтки. Вбивають наших і ваших жінок та дітей, нищать церкви і костели. Помстимося разом за наші спільні кривди, боримося пліч-о-пліч» («Dziennik Polski», 18 вересня) [3, 245]. Йдеться тут, вочевидь, про офіційні відозви і проклямації, спрямовані на пошук компромісу поміж різностатусними етнонаціональними спільнотами за наявності зовнішнього чинника – загрози мілітарного втручання у суверенний державний організм (окупацію Західної України у вересні 1939 р., початок Другої світової війни).

Не забуває автор використовувати й загальнолітературні сюжети – алюзії до творів світової й української літератур, які вже стали «клясичними»: «Гетто мало таку ж властивість, як і шагренева шкіра...» [3, 50] (О. де Бальзак); «На Західному фронті нічого не відбувається» [3, 243] (Е. М. Ремарк); «... людина носить у собі ангела, не ангела-охоронця, а ангела, який стогне, ув'язнений у сутінках душі кожного з нас...» (М. Еліаде; К. Р. Сафон) [3,

145]; «Ніколи не беріть до рук книгу, в якій заходить сонце, бо то може бути ваше сонце» [3, 151], «Сонце зайшло і не сказало, чи повернеться» [3, 268] (В. Гюго); «... потяг-привид – це оця книгозбірня, де стелажі – вагони, що перевозять безліч давно померлих авторів...» [3, 171] (У. Еко; К. Р. Сафон); «В очах мені буде горіти полум'яна звитяга, а з вуст лунатиме «Не пора, не пора нам ляху, москалеві служити!»» [3, 69] (І. Франко).

Як окремих інтертекстуальних простір у романі Ю. Винничука можна виокремити «біблійні глокалізми» (термін Ігоря Набитовича), які є «другим відлунням», резонатором, який посилює у свідомості автора і читача повторний відгомін Біблії, дозволяє побачити глибинний зміст і справжню сутність Святого Письма у всіх нових теологічних, філософських, ідейно-естетичних, культурологічних ракурсах у поезії, художній прозі, драмі: «Господь творив світ за допомогою слова» [3, 79]; «Нам заборонено вживати в їжу кров» [3, 81]; «...скоро настане такий час, що ти ще будеш заздрити тим, хто помер, а найбільше тим, хто не народився» [3, 85]; «І в Біблії пишеться, що Господь творив світ словом. Слово одних до небес піднімає, а других до землі прибиває. Бійтеся лихих слів, сказаних про вас» [3, 174].

Поза сумнівом, епілог роману *Танго смерти* – трагічний. Але якщо в загальній архітектоніці тексту йдеться про трагедію львівських євреїв, яка розпочалася влітку 1941 р. масовими погромами, важливим тут буде, власне, авторське розуміння участі «своїх» у вбивстві «чужих». Адже, послуговуючись висновками Максима Гона про варіативність

ролей під час здійснення злочинів проти людства, що «будь-яка позиція очевидців – їхня бездіяльність, прилучення до злочинців чи допомога переслідуваним і знищуваним є не тільки віддзеркаленням індивідуальності чи підтримки групою одного із суб'єктів геноциду, а й збільшує або навпаки мінімізує шанси жертв на порятунок» [4, 129], визначальними тут будуть, щонайменше, два сюжети, змальовані Юрієм Винничуком.

Власне кажучи, автора у цьому сегменті його твору розглядаємо носієм певної інформації, «індивіда всередині культурної спільноти» [1, 14], того, хто накопичує пам'ять про ці жахливі сторінки нашої історії і (ре)транслює до сучасного українського суспільства: «...неподалік стояли есесівці і сміялися, і сміявся натовп, зиркаючи на німців, щоб не пропустити чергової хвилі сміху та вчасно підхопити його, бо сміх той зближав їх, вивищував над оцим жидівським кодлом, над цією наволоччю, що колись так гонорувалася, а нині повзає по землі [...], цей сміх їх робив рівними з хоробрими готами і давав індульгенцію на виживання, бо якщо ти не сміявся, то відразу опинявся потойбіч, серед оцих чорних плюскв з пейсами і без, і не місце тобі було серед представників цивілізованої Європи» [3, 86]. Алюзією до сумнозвісних «Днів Петлюри» (25 липня 1941 р.), коли нацистська пропаганда вдало використала факт знищення енкаведистами у тюрмах українців, але представила це діянням «жидо-комуни», бачиться такий уривок: «...цілі зграї вуличного шумовиння кинулося до шляхетної праці – лупцювати жидів, били усі – і

українці, й поляки – били, бо мусили бити, бо мусили вилити свою лютю до большевиків, відплатити комусь за свої страждання, за свої муки, за смерть своїх рідних, а що преса за німецькою вказівкою підказала, хто саме винен у большевицьких злочинах, то тепер це скидалося ледь не на святий обов'язок» [3, 343].

Не маючи наміру аналізувати окремі сюжети Винничукового твору про відкриття злочинів советських каральних органів, зокрема у сумнозвісній тюрмі на Лонцького [3, 334–338], чи переказувати сюжети про Катастрофу львівських євреїв – гетто і концтабір [3, 350–352, 355–358], керуючись теорією Аляйди Ассман, що «місце пам'яті вважається [...] святим місцем, яке освячене присутністю мертвих» [1, 343], вважаємо, що практика актуалізації спогадів про певний хронотоп, переплетена в авторській уяві з «чужими» текстами, гарантуватиме позбавлення сучасних українців небезпеки самоізоляції та націо-

нального самозахоплення, а також можливість пережити шок – щоби по-справжньому перетворити власне минуле на майбутнє.

Bibliography and Notes

1. Ассман Аляйда, *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті* / Пер. з нім., Київ: Ніка-Центр 2012, 440 с.

2. Блюменберг Ганс, *Світ як книга* / Пер. з нім., Київ: Лібра 2005, 544 с.

3. Винничук Юрій, *Танго смерті*, Харків: Фоліо 2013, 379 с.

4. Гон Максим, *Геноциди першої половини ХХ століття: порівняльний аналіз*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2009, 180 с.

5. Кліпінгер Д., *Інтертекстуальність*, [у:] *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2003, с. 171–172.

Iryna Kaspruk-Varyvoda

**WEIMAR TRIANGLE AND THE TRANSFORMATION OF INTERNATIONAL
RELATIONS IN EUROPE IN THE LATE XX CENTURY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ірина Каспрук-Варивода

**ВАЙМАРСЬКИЙ ТРИКУТНИК ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ МІЖНАРОДНИХ
ВЗАЄМИН У ЄВРОПІ НАПРИКІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article substantiates the idea that the rate on three-way partnership of Poland within the Weimar Triangle was due not only political but also economic reasons, such as: the ability to obtain financial aid from the Western partners, attracting foreign investment, modernization of agriculture, support the private sector and other in order to create the right conditions for a successful market transformation of the economy. It was found that from the inception of the Weimar Triangle had become an important form of cooperation between annual meetings of foreign ministers of member states, then summit. Traditional were also regular meetings of defense ministers of three countries on security and increasing military cooperation and the heads of other ministries. In the future scope and direction of the trilateral cooperation within the Weimar Triangle expanded, given the trends and the realities of political life in Europe and around the world. It is established that in the context of active cooperation in the field of foreign and security policy, justice and home affairs, the EU, France and Germany were the most reasonable engine of European integration, which certainly contributed to the efficiency of the EU institutions. The relationship of both countries at this stage was a model of bilateral cooperation and involvement of Poland to the Franco-German partnership facilitating Poland's desire to join the European Union and the Western security structures.

Keywords: democratization, political transformation, Weimar Triangle, EU expansion to the East, European integration

Припинення глобальної геополітичної, військової, економічної та інформаційної конфронтації між ССРСР та США призвело до масштабних історичних наслідків. Це, в першу чергу, розпад ССРСР та соціалістичної системи, а також ліквідація тоталітарних режимів в країнах Центральної та Східної Європи, які були членами Організації Варшавського Договору,

що сприяло відновленню ліберально-демократичних політичних режимів та зумовило переорієнтацію зовнішньополітичної стратегії держав Центрально-Східної Європи (ЦСЕ). Прискорення глобалізаційних та регіональних інтеграційних процесів, становлення єдиного світового ринку, заснованого на функціонуванні ринкових економік, приватній власності

та конкуренції, – все це було спричинене завершенням «холодної війни». Свідченням остаточного закінчення протистояння між Сходом та Заходом стало возз'єднання Німеччини, що відбулося у 1990 р. Всі ці фактори докорінно змінили ситуацію на міжнародній та європейській арені, що виразилось у посиленні питомої ваги недержавних елементів та активізації діяльності, зростанні впливу на світову політику наддержавних акторів та у зміні конфігурації геополітичних сил у світі. Період розпаду Ялтинсько-Потсдамської системи міжнародних взаємин став періодом інтенсивних пошуків нових стратегій зовнішньої політики країн Європи та світу загалом.

В умовах переходу до нової системи міжнародних взаємин у країнах Центральної та Східної Європи відбулися революційні зміни, що призвели до суспільно-політичної та соціально-економічної трансформації у цих країнах. Основними цілями діяльності нових політичних сил, що прийшли до влади, були демонтаж адміністративно-командної системи та формування основних ринкових інститутів, соціально орієнтованого господарства, побудова правової держави та конституційної демократії, а в зовнішньополітичній діяльності – переорієнтація на Захід та створення регіональних організацій.

У всіх країнах Центральної та Східної Європи демократичні перетворення 1989 – 1991 рр. відбувалися побіжно, однак за різними схемами. Так, в Румунії, усунення влади відбулося насильницьким методом шляхом народного повстання, тоді як в НДР, Чехословаччині та Болгарії процеси демократизації відбулися шляхом

«оксамитових революцій». Держави, що утворилися на території Югославії та СРСР виникли внаслідок краху соціалістичних систем. Демократична трансформація авторитарного режиму шляхом поступового проведення реформ притаманна Польщі та Угорщині. Така форма антикомуністичних перетворень ґрунтується на обопільних поступках та координації діяльності влади та опозиції, що надало змогу здобути значних досягнень в процесі демократичних змін [20, 393].

Демократичні перетворення в Польщі – це тривалий процес, який визначався низкою чинників та тенденцій, які в сукупності призвели до виникнення масштабного опозиційного руху. Адже, об'єктивна потреба у радикальних змінах суспільно-політичних та соціально-економічних відносин назрівала давно й особливо гостро виявилась наприкінці 1980-х рр. Свідченнями нагромадження конфліктів у суспільстві та близького краху комуністичної системи в центрально-східноєвропейських країнах стали події 1970 – 1980-х років, що відбулися у Польщі. В умовах наростання соціально-економічної та політичної кризи в 1970-ті рр. у Польщі почали створюватись об'єднання профспілкового типу, що мали на меті захист прав робітників, а згодом і опозиційні політичні організації, що виступали проти соціалістичної моделі розвитку країни. У формуванні суспільної ситуації в Польщі особливе значення відіграла польська інтелігенція як всередині країни, так і поза її межами. Так, основні ідейні принципи, цілі та методи подолання існуючого в Польщі державного устрою вперше були визначені польською літературною елітою на еміграції, а саме

членами польського Літературного інституту в Парижі, в межах якого видавався літературно-політичний часопис «Культура» з метою провадження ідеологічної боротьби проти комунізму [2]. Безпосередньо у Польщі, під впливом прийняття Заключного акту Наради з безпеки і співробітництва в Європі як програми побудови єдиної та демократичної Європи, у вересні 1976 р. було створено Комітет захисту робітників (КЗР) для надання фінансової та юридичної допомоги учасникам страйків та мітингів, які відбулися в червні 1976 р. у відповідь на рішення польського уряду щодо підвищення цін на деякі групи товарів. До основоположних принципів та засад очільників КЗР належали політичний плюралізм, повага прав людини та основних свобод, а також абсолютне заперечення соціалізму [13, 130-132].

У березні 1977 р. Державна рада Польщі ратифікувала Міжнародний пакт про громадянські та політичні права та Міжнародний пакт про економічні, соціальні та культурні права 1966 р. У таких умовах права людини стали дієвим зняряддям для консолідації зусиль опозиційних сил у протидії комуністичному режиму, а також мобілізації підтримки опозиції. Це було передумовою активізації діяльності опозиційних організацій і вже восени 1977 р. члени Комітету захисту робітників ухвалили рішення про розширення функціонування Комітету і трансформували його у Комітет суспільної оборони – постійний орган із захисту прав, свобод та законних інтересів людини та громадянина у суспільстві, що координував діяльність опозиції у Польщі.

Очевидно, що за таких обставин усередині суспільства почалось по-

жвавлення антисоціалістичних та антиурядових рухів. Зокрема, ще в березні 1977 р. було створено Рух захисту прав людини та громадянина, частина діячів якого в 1979 р. утворила Конфедерацію незалежної Польщі. Діяльність Руху була спрямована не лише на відстоювання демократичних цінностей, але й на боротьбу за національну незалежність. Паралельно функціонували Клуби католицької інтелігенції, одним із засновників яких був Тадеуш Мазовецький, майбутній перший посткомуністичний прем'єр-міністр Польщі.

Черговий етап четвертої хвилі науково-технічної революції об'єктивно вимагав зміни розвитку економіки Польщі від екстенсивної форми до інтенсивної задля адаптації до нових умов, адже економічна система тримала курс на зростання ефективності господарювання за рахунок кількісного приросту залучених ресурсів, наслідком якого стало наростання науково-технічного відставання від Заходу, зростання інфляції та дефіцит товарів масового споживання. Однак польське керівництво не вживало жодних заходів щодо зміни своєї політики, що призвело до гострої тривалої соціально-економічної та політичної кризи в державі.

У 1980 р. була створена незалежна самоврядна професійна спілка (НСПС) робітників «Солідарність», яка згодом стала осередком масового руху опору та загрожувала пануванню комуністичного режиму в Польщі. Цього ж року був заснований страйковий комітет на чолі з Лехом Валенсою. Результатом діяльності комітету було висунення вимоги, центральним пунктом якої була згода комуністичного уряду на існування незалежних

від впливу державної влади професійних спілок. Унаслідок тривалих перемовин сторони таки дійшли до згоди та організаційно оформили існування опозиційних сил, чим і створили всі необхідні умови для активізації діяльності опозиції. У вересні-жовтні 1981 р. відбувся I З'їзд НСПС «Солідарність», на якому було прийнято стратегію усунення та протистояння чинному устрою держави.

Занепокоєння ситуацією та можливість підриву конституційних основ державного ладу в умовах загального громадського напруження змусили польське керівництво діяти рішуче. До кінця 1981 р. протистояння «Солідарности» та державного керівництва досягло апогею. Під тиском советського керівництва з метою стабілізації ситуації в країні в вересні 1981 р. Радою оборони Польщі було прийняте рішення про введення воєнного стану, яке було реалізовано 13 грудня того ж року. Владу в Польській Народній Республіці перейняла Військова рада національного порятунку на чолі з генералом В. Ярузельським. 8 жовтня 1982 р. через запровадження нового Профспілкового закону «Солідарність» було повністю заборонено, лідери «Солідарности» та члени інших опозиційних партій були інтерновані. Значна кількість опозиційних діячів діяли підпільно або на еміграції. Таке політичне рішення вступило в конфлікт із суспільними інтересами, загальмувало розвиток політичної свідомості [8, 34]. З метою узаконення діяльності «Солідарности» навесні 1982 р. була створена Тимчасова координаційна комісія. Комісія займалась підпільною видавничою та освітньо-просвітницькою діяльністю, а також організувала зв'язок із Заходом.

Не варто оминати увагою реакцію Заходу на події у Польщі. Учасники засідань Північноатлантичної ради і Комітету оборонного планування на рівні міністрів висловили своє занепокоєння з приводу ситуації, що розгорнулася у Польщі, однак притрималися позиції обережного вичікування. У січні 1982 р. країни-члени ЄС оголосили про застосування економічних санкцій проти Польщі та ССРСР, а учасники Спеціальної сесії Ради НАТО ухвалили Деклярацію про події у Польщі.

У відповідь на введення воєнного стану уряд Сполучених Штатів Америки прийняв рішення про застосування економічних санкцій до Польщі, а також до ССРСР, що негативно вплинуло на економіку країни. У 1982 р. Польща була позбавлена статусу найбільшого сприяння торгівлі, а її заявка на вступ до Міжнародного валютного фонду була заблокована [1, 248-249]. Збитки, яких зазнала економіка, були частково відшкодовані советськими кредитами та поставками сировини та енергоносіїв. Однак, США надавали матеріально-технічну та фінансову допомогу підпільним опозиційним силам, адже Польща була однією з країн, що належали до сфери їх геополітичних інтересів в контексті зовнішньої політики США щодо ССРСР. Таким чином, Захід намагався дестабілізувати ситуацію в ССРСР, поширюючи свою сферу впливу на країни Центральної та Східної Європи, зокрема й Польщу.

Одним з наслідків введення воєнного стану стало зростання суспільно-політичної ролі католицької Церкви, яка стала посередником між урядом та опозиційними силами й оплотом опору владі. Своєю зарадністю та починаннями Церква підтримувала

прагнення «Солідарности» до легалізації профспілок. Використовуючи свій авторитет, Церква ініціювала перші кроки на шляху до компромісу між обома силами [6, 286].

Посилення реформаторських настроїв у суспільстві, зумовлене неефективністю адміністративно-командних стратегій управління, застиглою пляною системою, що була нездатна врахувати суспільні потреби та технологічні інновації змусили владу до ряду поступок. В умовах відносної стабілізації економічної ситуації в країні у липні 1983 р. воєнний стан було відмінено.

У 1982 – 1985 роках керівництво Польської Об'єднаної Робітничої Партії намагалось провести економічні та політичні реформи, «спрямовані на лібералізацію комуністичного режиму в рамках розвитку соціалістичної демократії» [13, 146-147]. Однак, в умовах відсутності на ринку економічно самостійних суб'єктів та ринкової інфраструктури, наявність монополії, адміністративного втручання та обмеження підприємницької діяльності, успішна реалізація економічної реформи була неможливою. У цей період вдалося мінімально видозмінити централізовано-плянову модель економіки та моноцентристську систему державного управління. Таким чином, незважаючи на деяке унормування, економіка й надалі залишалась в кризовому стані. Другий етап економічних реформ, спрямованих на лібералізацію економіки та децентралізацію влади, зазнав фіяско. Окрім цього, реформ потребувала не лише економічна сфера, але і політична, правова та соціальна.

Незважаючи на те, що у 1986 р. соціально-політична ситуація у країні

погіршилася, процес поступової лібералізації системи все-таки розпочався, поштовхом до чого, зокрема, слугували також розпочаті у середині 1980-х років зміни в ССРСР, перебудова його зовнішньої політики, зокрема і відмова від «доктрини Брежнєва», тобто від втручання у процеси, що відбувалися в східноєвропейських країнах, з метою забезпечення стабільності політичного курсу, побудованого на основі «реального соціалізму» та спрямованого на тісне співробітництво з ССРСР.

У 1987 р. ставлення влади до опозиції дещо змінилося, адже вигоди опозиційних сил відповідали об'єктивній реальності. Окрім того, влада не мала підтримки серед населення, на що вказували результати референдуму, проведеного восени 1987 року щодо економічної та політичної реформ. Зокрема, пропонована політична реформа передбачала введення політичного плюралізму, залучення опозиції до здійснення державної влади та встановлення парламентської демократії. Таким чином, став очевидним той факт, що керівництво ПОРП буде змушене легалізувати діяльність опозиції заради того, аби утриматись при владі. Визнавши законність діяльності «Солідарности», керівництво ПНР у такий спосіб дало б зрозуміти ССРСР, що може діяти самостійно без зовнішнього втручання, аби не довести країну до гострої конфронтації та кризи. Окрім того, таке рішення підтримали б країни Заходу, надавши, можливо, економічну допомогу у здійсненні перетворень. І, однозначно, такі дії дозволили б заручитися й підтримкою населення та Католицької церкви. Таким чином, влада усвідомлювала необхідність компромісного рішення та задоволення державот-

ворчих прагнень польського суспільства шляхом демократизації суспільно-політичного життя, тим більш, що зовнішньополітичні умови дозволяли діяти в напрямку зближення з опозиційними силами - через позірну зміну стратегії зовнішньої політики ССРСР [3, 26-27].

Народно-демократичний рух у Польщі створив умови, необхідні для здійснення демократизації суспільства. Зокрема, вже у другій половині 1980-х рр. монополія держави на інформацію була вщент розбита завдяки існуванню протягом тривалого часу підпільної видавничої та культурно-просвітницької діяльності, що сприяло лібералізації системи. Діяльність НСПС «Солідарність» мала надзвичайно вагомий суспільно-політичний наслідок для держави.

Б. Геремек – один з очільників опозиції – першим ініціював зближення з діючою владою, запропонувавши укласти так званій «антикризовий пакт» у обмін на «суспільний плюралізм»; опозиція була готова підтримати владу взамін на визнання законності «Солідарности» [49, 34-38]. Керівництво ПОРП наважилось на крок назустріч лише тоді, коли країну охопили масові страйки. Загалом, опозиція не мала чітко сформульованої програми проведення переговорів, однак основними та безсумнівними тезами були парламентська демократія та ринкова економіка капіталістичного типу.

У грудні 1988 – січні 1989 рр. відбувся X Пленум ЦК ПОРП, рішенням якого було прийнято встановлення політичного та профспілкового плюралізму. І вже 6 лютого 1989 р. розпочалась робота «Круглого столу» за участі правлячої коаліції, НСПС

«Солідарність», Загальнопольського об'єднання профспілок та представників римо-католицької Церкви. Діяльність «Круглого столу» відбувалась у рамках трьох основних груп: 1) група з питань політичної реформи; 2) група з питань профспілкового плюралізму (малось на увазі узаконення діяльності «Солідарности» шляхом прийняття відповідного закону), та 3) група з питань соціального та економічного реформування [9, 162]. Результатами проведення переговорів було укладення угоди про проведення парламентських виборів на багатопартійній основі, створення верхньої палати парламенту Польщі, офіційне визнання «Солідарности» та створення посади Президента Польщі.

На виборах у червні 1989 р. ПОРП зазнала катастрофічної поразки, натомість «Солідарність» досягла вражаючого успіху, однак такий результат, найімовірніше, був зумовлений відсутністю альтернативи «Солідарности», аніж особливою симпатією виборців [16, 189]. До кінця серпня було сформовано урядову коаліцію на чолі з прем'єр-міністром Т. Мазовецьким; основною метою нового уряду стало подолання кризи, стабілізація економіки та продовження курсу політичної та соціально-економічної реформ. Вибори 1989 р. надали змогу досягти позитивного консенсусу між владою та опозицією стосовно основних концепцій економічного та політичного розвитку та діяльності держави. Відтепер політична діяльність Польщі функціонувала на засадах політичного плюралізму, демократичного порядку формування органів державної влади, незалежності судової системи та територіяльного самоврядування.

Посаду віце-прем'єр-міністра та міністра фінансів зайняв Л. Бальцерович, який очолив експертну комісію, що підготувала плян подолання економічних труднощів – так званої «шокова терапія» або «плян Бальцеровича». Програма передбачала прийняття законів про кредити, оподаткування надмірного підвищення заробітної плати, фінансову економію в державних компаніях, про банківську діяльність, про нові правила оподаткування, про зайнятість, про господарську діяльність іноземних інвесторів, закон з митного права та інші. Цей плян був схвалений Міжнародним валютним фондом [23, 365-367].

Щоправда, згодом, забігаючи наперед, у лавах «Солідарности» спостерігались сепаратистські тенденції. «Солідарність» не зуміла зберегти структурну та ідейну цілісність, в результаті чого утворилась низка партій: Демократичний союз на чолі з Т. Мазовецьким, Центральний Союз, очолюваний Л. та Я. Качиньськими, Ліберально-демократичний конгрес, Християнсько-національне об'єднання та інші.

Крах комуністичних систем країн Центрально-Східної Європи поклав край політичному та ідеологічному поділові Європи, а після введення ринкової економіки закінчилось розділення і економічних систем, що визначило процес формування та розвитку європейської єдності.

Події 1989 року надали потужний поштовх до масштабних та докорінних змін у політичній, економічній та соціальній системах суспільства. Такі трансформації були вмотивовані, зокрема, і європейськими прагненнями Польщі (що надало б їй значних пріоритетів) та перспективою її вступу

до європейських та євроатлантичних структур, а це вимагало переорієнтації зовнішньополітичних цілей Польщі, основними з яких були реформування політичної та економічної систем, забезпечення національної безпеки та змінення позицій Польщі на міжнародній арені. Саме тому у своїй зовнішній політиці пріоритетним напрямом новий уряд визнав курс на інтеграцію до європейських структур, чому сприяли і зовнішньополітичні стратегії західних держав, які підтримували процеси демократизації та прагнення європейської інтеграції Польщі [17, 42].

Так, у 1989 р. між Польщею та ЄС було укладено Угоду про торгівлю і комерційне та економічне співробітництво, а в 1991 р. – Угоду про асоціацію, підписану з метою налагодити регулярний політичний діалог, встановити тісні та довгострокові економічні взаємини та забезпечити відповідні умови для поступової інтеграції Польщі в ЄС. Угода передбачала обов'язок Польщі здійснити докорінні реформи в політичній, економічній та правовій системах аби досягти рівня стандартів ЄС [4, 24]. У свою чергу, європейські спільноти виявили готовність забезпечити Польщу підтримкою у здійсненні відповідних реформ та допомогти впоратися із економічними та соціальними наслідками структурної перебудови. Масштабне реформування обумовлювало необхідність адаптації та гармонізації польського законодавства до законодавства ЄС шляхом уніфікації та імплементації національного права, включаючи створення порядку та процедур впровадження права ЄС.

Система міжнародних відносин після подій 1989 р. характеризувала-

ся високим рівнем взаємозалежності. Трансформаційні процеси, які відбулися не лише в Польщі, але й в інших країнах Центральної та Східної Європи, надали новий поштовх європейській інтеграції, що зумовило зростання ролі регіонального характеру багатостороннього співробітництва. Зміна політичної структури Європи та світу викликала трансформацію попередніх об'єднань держав в нові регіональні та субрегіональні групи – з метою реалізації своїх інтеграційних прагнень, цілей та ініціатив. Приймаючи активну участь у діяльності регіональних інтеграційних об'єднань, Польща в такий спосіб мала більше можливостей для інтенсифікації інтеграційних процесів [11, 287-288].

Держави об'єднувались за регіональним принципом з метою забезпечення геополітичної стабільності та забезпечення безпеки в регіоні, зміцнення зв'язків та вирішення конкретних зовнішньополітичних та економічних завдань [22, 143]. Так, у лютому 1991 р. унаслідок зустрічі президентів Польщі й Чехословаччини та прем'єра Угорщини утворилось об'єднання «Вишеградська група», яке, попри вищевказані мотиви, мало на меті уникнути конкуренції між цими державами та превалювання у регіоні [10, 321]. Ще раніше, в листопаді 1989 р. у Будапешті (за участі Італії, Австрії, Угорщини та Югославії) було створене регіональне об'єднання Квадрагонале (після поступового розширення – Центральноєвропейська ініціатива), діяльність якого сприяла налагодженню багатостороннього співробітництва в політичній та соціально-економічній сферах, зміцненню стабільності і безпеки у регіоні та забезпеченню підготовки країн-учас-

ниць до їх майбутнього членства в ЄС.

Наразі у межах Європейського Союзу функціонує значна кількість регіональних та субрегіональних об'єднань, які були утворені незалежно від структур Союзу та діють в різних організаційних формах. До багатосторонніх ініціатив належать (окрім вищезгаданих «Вишеградської групи» та Центральноєвропейської ініціативи) також Північна Рада, створена з метою координації міждержавної співпраці країн Північної Європи [25, 123-127]; Євро-Середземноморське партнерство (або Барселонський процес), цілями якого є співробітництво у галузях політики та безпеки, економіки та фінансів, а також в соціальній та гуманітарній сферах [28, 139-140]; «Група п'яти», створена у травні 2003 р. за участі Франції, Німеччини, Великої Британії, Іспанії та Італії, основною метою якої є боротьба з тероризмом, нелегальною міграцією та організованою злочинністю; та інші об'єднання (Цentrальноєвропейська асоціація вільної торгівлі та Європейська асоціація вільної торгівлі).

Таким чином, протягом тривалого часу, паралельно з глобалізацією, активно відбувався й процес об'єднання зусиль держав на регіональному рівні у вирішенні їх соціально-економічних, військово-політичних, національних та інших проблем, що сприяло конструктивному та безконфліктному пристосуванню до вимог нових реалій світу. У цьому контексті інтеграція розуміється як процес становлення взаємозалежності та взаємозв'язків між глобалізацією та регіоналізацією та набуває складного структурного характеру [18, 126-127]. Як стверджує проф. Гж. В. Колодко: «...для Польщі участь у регіональній політичній та

економічній інтеграції надає, по суті, єдину реальну можливість залучення до глобалізаційних процесів та ефективного використання переваг цього процесу...» [5, 136]. Польща безумовно використала свій шанс сповна.

28 серпня 1991 р. міністри закордонних справ Польщі (Кшиштоф Скубішевський), Франції (Ролян Дюма) та Німеччини (Ганс-Дітріх Геншер) у м. Ваймар підписали угоду щодо створення дорадчої ради. Ваймарський трикутник (неформальне найменування Комітету розвитку франко-німецько-польської співпраці) – відносно новий формат міжнародного співробітництва, адже, незважаючи на те, що, вписуючись у прийняту в європейських країнах після Другої світової війни практику мирної співпраці, він має свою специфіку, яка полягає насамперед у тому, що це перший консультативний форум між такими могутніми членами ЕС як Франція та Німеччина, та країною колишнього соціалістичного табору – Польщею [24, 216-217]. Ваймарський трикутник став стратегічним інструментом, що уможлиблює координацію політики Франції та ФРН щодо країн Центрально-Східної Європи. Цей неформальний форум співпраці, позбавлений власної інституційної підтримки, з самого початку мав на меті стимулювати взаємодію між цими трьома державами щодо розширення європейської інтеграції та створення загальноєвропейської моделі безпеки.

Очевидно, що Франція та Німеччина підтримували прозахідну орієнтацію Польщі та її прагнення інтеграції до європейських та євроатлантичних структур, однак варто розглянути питання, власне, франко-німецьких взаємин у нинішній пе-

ріод. Щодо ставлення Франції щодо форсованого об'єднання Німеччини, то воно мало двоякий характер, адже з одного боку, враховуючи причини геополітичного, історичного та кон'юнктурного характеру. Воно було не вигідним для Франції, адже основним завданням зовнішньої політики її президента Ф. Міттерана було, в першу чергу, забезпечення стабільності та безпеки французьких східних кордонів, а також міцна та стабільна Європа, у якій Франція займає лідерські позиції, в той час як об'єднання означало зміщення балансу сил в Європі [15]. Водночас, із об'єднанням Німеччини польсько-німецький кордон автоматично ставав зовнішнім східним кордоном ЕС. У такому контексті, Ваймарський трикутник міг би стати запорукою стримування зміщення Німеччини на Схід. З іншого боку Франція прагнула зберегти досягнення франко-західнонімецького співробітництва щодо поглиблення інтеграції – з метою створення економічного та валютного союзів та впровадження єдиної європейської валюти [14, 70-77]. Враховуючи той факт, що Франція була зацікавлена, у першу чергу, в поглибленні економічної інтеграції, для Німеччини Ваймарський трикутник є вигідним з погляду подолання супротиву зі сторони Франції саме щодо розширення ЕС.

Незважаючи на те, що стосунки між цими державами завжди були непростими, ще у 1963 р. було укладено Договір про дружбу між Німеччиною та Францією (Єлісейський договір), який став основою концепції двосторонньої кооперації між Бонном та Парижем, а у 1988 р. було підписано Доповнення до цього Договору. Таким чином, Договір у значній мірі поспри-

яв інституціоналізації довготривалого миру в Європі.

Об'єднання Німеччини та трансформаційні процеси, що відбулись на теренах країн Центрально-Східної Європи, зумовили формування таких основних напрямків французької зовнішньої політики, як: забезпечення стабільності в Європі, зокрема, шляхом регламентації німецького питання; поглиблення західноєвропейської інтеграції, тоді як для Німеччини пріоритетним було прискорення політичної уніфікації; сприяння процесу демократизації та економічної лібералізації в країнах ЦСЄ та усунення загрози економічної та політичної дестабілізації в регіоні [19, 72]. З метою досягнення останнього, Франція ініціювала створення програми PHARE, спрямовану на економічну та фінансову допомогу країнам-кандидатам з Центральної та Східної Європи у підготовці до вступу в ЕС (що стосувалася на початках лише Польщі та Угорщини), а також уклала з Польщею Договір про дружбу та солідарність від 9 квітня 1991 р. [27]. Німеччина, зі свого боку, уклала з Польщею Договір про добросусідство та співробітництво, підписаний 17 червня 1991 р., в якому Німеччина взяла на себе зобов'язання підтримувати Польщу у її прагненнях та сприяти її наближенню до Європейського Союзу.

Варто зазначити, що попри розбіжності та відсутність абсолютної згоди з приводу процесу європейського єднання, Франція та Німеччина таки зуміли дійти консенсусу. В контексті активної кооперації в сфері зовнішньої політики та політики безпеки, юстиції та внутрішніх справ Європейського Союзу, Франція й Німеччина були найбільш виправданим двигуном єв-

ропейської інтеграції, що, безумовно, сприяло ефективності функціонування структур ЕС. Взаємини обох держав на цьому етапі були моделлю білатеральної співпраці, і залучення Польщі до франко-німецького партнерства сприяло прагненням Польщі щодо вступу до Європейського Союзу та західних структур безпеки [12, 93]. Таке тристороннє співробітництво, окрім іншого, сприяло консолідації демократії та забезпеченню стабільності та безпеки на континенті, адже тільки інтеграція східноєвропейських країн до Європейського Союзу (і в тому числі й Польщі) та активна співпраця з ними здатна була усунути політичну та економічну нестабільність у регіоні, і, таким чином, перетворитись в ефективний політико-стратегічний механізм стабілізації європейського простору [21].

Серед політичних мотивів Польщі, окрім можливості впливати на розвиток східної політики ЕС та пов'язані з цим можливості вступу до ЕС, Варшава мала й інші: співпрацюючи з такими могутніми європейськими країнами як Франція та Німеччина, Польща набувала змоги отримувати вигоди, пов'язані з маневруванням між європейськими та атлантистськими векторами орієнтації.

Очевидно, що курс Польщі на тристороннє партнерство у рамках такого субрегіонального утворення як Ваймарський трикутник був зумовлений не лише політичними, але й економічними мотивами, такими як: можливість отримання фінансової допомоги від західних партнерів, залучення іноземних інвестицій, модернізація сільського господарства, підтримка приватного сектору та інше – з метою створення відпо-

відних умов для успішної ринкової трансформації економіки країни. Для Франції та Німеччини економічний розвиток Польщі як однієї з країн ЦСЕ був вигідним і тому, що він був запорукою стабільності у регіоні. Окрім цього, Німеччина намагалась зміцнити свої й без того домінуючі позиції в Центральній-Східній Європі, сприяючи процесам приєднання цих країн, у тому числі й Польщі, до західних політичних, економічних та військово-політичних структур і, таким чином, могла розраховувати на роль основного економічного партнера країн цього регіону, що в умовах економічної кризи в Франції становило для неї загрозу [7, 88]. У таких умовах франко-німецький «тандем» (в якому кожен з учасників керувався власними інтересами та мотивами), як один з «двигунів європейської інтеграції» ініціював створення Ваймарського трикутника – як інструмента спільної інтеграційної політики та механізму забезпечення стабільності, консолідації демократії в Європі та розширення євроінтеграції [26, 23].

На тому етапі Ваймарський трикутник був однією з найбільш продуманих та орієнтованих на майбутнє ініціатив у Європі. Діяльність та співробітництво у рамках Ваймарського трикутника були однією з найважливіших форм тристоронньої співпраці країн в галузі сільського господарства та охорони навколишнього середовища, в транспортній сфері та сфері внутрішніх справ з метою адаптації економічної та правової систем Польщі, а також важливим засобом реалізації основних завдань зовнішньої політики Республіки Польща. Від моменту створення Трикутника найважливішою формою співпраці

стали щорічні зустрічі міністрів закордонних справ держав-членів, згодом глав держав та урядів; традиційними також стали регулярні зустрічі міністрів оборони трьох держав з питань безпеки та активізації військового співробітництва та керівників інших міністерств. У майбутньому сфери та напрямки тристороннього співробітництва в рамках Ваймарського трикутника розширювалися, враховуючи тенденції та реалії політичного життя Європи та світу загалом.

Bibliography and Notes

1. Бессонова М., *Східна Європа в концепціях та практиці зовнішньої політики США в умовах біполярного світу*, [у:] *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету: Збірник наукових праць*, Запоріжжя: Просвіта 2002, Випуск XV, с. 242-250.

2. Богдан Осадчук, *Мрія Єжі Гедройца. «Політика» і «Культура» в польсько-українських взаєминах*, «День» 2004, № 122, 15.07.2004. Web. 08.12.2013. <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/podrobici/mriya-iezhi-gedroyca>>.

3. Бокало Н., Трохимчук С., *Проблеми і перспективи демократизації в країнах Центрально-Східної Європи (на прикладі країн Вишеградської групи)*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2000, 68 с.

4. Гаряча Ю., *Адаптація польського законодавства до законодавства ЄС у процесі євроінтеграції: досвід для України*, [в:] *Стратегічні пріоритети: науково-аналітичний збірник*, Київ: Національний інститут стратегічних досліджень 2010 р., №3 (16) с. 23-27.

5. Колодко Гжегош, *Вглядываясь в будущее Европы и мира*, [в:] «Мир перемен» 2009, № 3, с. 134-141.

6. Каганов Ю., *Опозиційний рух в Україні та Польщі в контексті суспільно-політичних трансформацій (70 – 80-ті рр. ХХ ст.): компаративний аналіз*, [в:] *Наукові праці історичного факультету*

Запорізького державного університету: Збірник наукових праць, Запоріжжя: Запорізький Науковий Університет 2006, Випуск XX, с. 283-294.

7. Каракуц А., *Зовнішня політика Німеччини наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр.*, [в:] *Наукові праці*, Серія «Історія» 2010, Випуск 119, Том 129, с. 86-90.

8. Кривогуз И., *Крушение «реального социализма» в Европе и судьбы освободившихся народов*, Москва: Синергия 2001, 198 с.

9. Кувалдин С., *Зачем договариваться с оппозицией*, [в:] *Свободная мысль – XXI* 2005, № 11, с. 145-165.

10. Ложечкін В., *Політичні передумови європейської інтеграції Республіки Польща (1989-2004 рр.)*, [у:] *Історичні і політологічні дослідження*: Збірник наукових праць, Донецьк: Донецький національний університет 2009, № 2, с. 320-325.

11. Ложечкін В., *Участь Республіки Польща в міжнародних та регіональних організаціях як передумова європейської інтеграції (1989-2004 рр.)*, [у:] *Історичні і політологічні дослідження*: Збірник наукових праць, Донецьк: Донецький національний університет 2010, № 1-2, с. 287-293.

12. Титова М. С., *Веймарський трикутник: умови виникнення, мотиви і цілі учасників*, [у:] *Вестник Томского государственного университета* 2012, №3 (19), с. 93-97.

13. Новопашин Ю. С., *Антикоммунистическая революция в Польше. История антикоммунистических революций конца XX века: Центральная и Юго-Восточная Европа*, Институт славяноведения РАН, Москва: Наука 2007, 397 с.

14. Обичкина Е. О., *Франция в поисках внешнеполитических ориентиров в постбиполярном мире*, Москва 2003, 470 с.

15. Прокопенко Петро, *Франко-німецький дует*, «Атлантична панорама» 2008, №2 (15). Web. 12.08.2013. <<http://www.atp.mil.gov.ua/number/15/112.htm>>.

16. Романюк А., Шведа Ю., *Партії та електоральна політика*, Львів: Центр політичних досліджень «Астролябія» 2005, 348 с.

17. Романюк Олександр, *Моделі посткомуністичних трансформацій*, [у:] *Політичний менеджмент* 2006, № 3, с. 35-50.

18. Юрьева Т. В., *Проблемы региональной безопасности: современный опыт Европы*, [в:] *Вестник МГИМО-Университета* 2010, № 6, с. 126-133.

19. Шадурский В. Г., *Внешняя политика Франции (1945-2002)*, Минск: Белорусский Государственный Университет 2004, 175 с.

20. Шляхтун П., *Політологія (теорія та історія політичної науки)*, Київ: Либідь 2002, 576 с.

21. Edward Lucas, *The Euro-zone Crisis: Changing the Political Map of Europe*, [in:] *Central Europe Digest*, Web. 21.08.2013. <http://www.ccpa.org/ced/view.aspx?record_id=349>.

22. Lake D., Morgan P. M., *Regional Orders: Building Security in a New World*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1997, 406 p.

23. Leszek Balcerowicz, *Socjalizm, kapitalizm, transformacja: szkice z przełomu epok*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, 387 s.

24. Matthias R. Grether, *The Weimar Triangle in an international context*, „Stosunki Międzynarodowe” 2001, nr 3-4 (24), s. 216-233.

25. Nowiak J., Nowiak W., *Północny wymiar regionalizmu europejskiego*, [w:] *Świat – Europa – Dolny Śląsk. Wyzwania milenijne*: Materiały z międzynarodowej konferencji, Wrocław, 28-30 listopada 2000 r., Wrocław 2002, s. 199.

26. Parzymies S., *Trójkąt Weimarski w poszerzonej Unii Europejskiej*, „Sprawy Międzynarodowe” 2004, nr 2, s. 21-43.

27. *Traktat o przyjaźni i solidarności między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Francuską*, Paryż, 9 kwietnia 1991. Web. 03.06.2013. <<http://prawo.legeo.pl/prawo/traktat-o-przyjazni-i-solidarnosci-miedzy-rzeczpospolita-polska-a-republika-francuska-sporzadzony-w-paryżu-dnia-9-kwietnia-1991-r>>.

28. Zając J., *Partnerstwo Eurośroziemnomorskie*, „Stosunki Międzynarodowe” 2001, nr 3-4, s. 139-154.

Social and Media Communication

Roman Horbyk

**THE FORMS OF FAITH: IDEOLOGY AND MORPHOLOGY OF THE
ILLUSTRATED PRESS IN WEIMAR REPUBLIC AND SOVIET UKRAINE,
1928 - 1930**

Institute of Journalism,
Kyiv National Taras Shevchenko University, Ukraine

Роман Горбик

**ФОРМА ВІРИ: ІДЕОЛОГІЯ ТА МОРФОЛОГІЯ ІЛЮСТРОВАНОЇ ПРЕСИ
У ВАЙМАРСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ ТА УССР, 1928 - 1930**

Abstract: The article considers the problems of form and genre structure in the illustrated magazines published in the late 1920s and early 1930s in Germany and Soviet Ukraine. The attention is focused on morphology as a factor and indicator of the ideological situation of the time. The emphasis rests upon both similarities (genre structure, the heteronomy of text and picture) and differences (more vs. less regular architectonics, different levels of standardization, practices of parodying the standard).

Keywords: illustrated press, press morphology, ideology, Soviet Ukraine, Weimar Republic

Традиційним підходом до вивчення відносин політичних ідеологій та медій є дослідження контенту, покликане засвідчити наявність або відсутність у змісті журналістських повідомлень прихованої або виразно маніфестованої смислової конструкції, притаманної тій чи іншій доктрині. З цього засновку виходять обидві найчастіше вживані методології в соціальних комунікаціях: контент-аналіз та критичний дискурс-аналіз. Однак виклик такій практиці кидає інтерпретація відносин між ідеологією та формою як первинних щодо відносин між ідеологією та змістом. Застосування такої альтернативної теорії видається

особливо цікавим у контексті ілюстрованої преси 20 – 30-х рр. ХХ ст. в Україні та Німеччині – час, позначений бурхливою розбудовою модерних і модернізованих суспільств в обох країнах, добу активних формальних експериментів у мистецтві, до того ж, за умов більш чи менш поступового згортання індивідуальних прав і свобод та переходу до режимів, зазвичай окреслюваних як тоталітарні.

Цей погляд, імовірно, може розкрити чимало цікавих аспектів історії ідей у надзвичайно важливий історичний період. Визначальним для такого підходу є розуміння ідеології у визначенні Люї Альтюссера як

«уявлених стосунків індивідів з їхніми реальними умовами існування» [7, 144]. Відповідно до альтюссеріанського бачення, ідеологія найповніше розкривається саме у формі, а не у змісті висловлювань; звідси й обернення пріоритетів, з дослідження змісту на дослідження форми.

Форма є ключовим аспектом і у визначенні самого поняття «ілюстрований журнал» як окремого виду мас-медій у царині зображальної журналістики, за визначенням Бориса Чернякова – такої галузі «журналістської діяльності, визначальною особливістю якої є інформаційне й публіцистичне використання зображення як основного чи допоміжного засобу впливу на масову аудиторію» [4, 6].

Ілюстрований журнал розвинувся у повноцінний самостійний вид журналістики вже в останні десятиліття XIX ст. [9, 200-215]. Європейські ілюстровані журнали, як акцентує Лю Шернон-Дойч, виконували численні соціальні функції, від формування груп за інтересами та інформування споживачів про нові товари до національної мобілізації, ефективного іншування колонізованих груп та ілюстрування прикладів прийнятної та неприйнятної поведінки: «...Ілюстровані журнали повинні були продавати не тільки ідеї, соціальні норми та зображення, але й сам журнал як невід'ємний споживацький продукт автентично модерного світу» [10, 7]. В аналізований період традиційна форма ілюстрованої періодики вже зазнавала змін, зокрема під впливом розвитку газетного модернізму [8], тому особливо цікаво відстежити, як структура журналу варіювалася від жор-

сткого каркасу в одних випадках до значно гнучкіших структур – в інших. Ці зміни також були нерозривно пов'язані з соціально-економічною структурою суспільства й змінами, що відбувалися в ній самій; інакше кажучи, медіум опосередковував систему економічних, соціальних, політичних відносин.

Тому для з'ясування місця ілюстрованої періодики в системі соціальних комунікацій міжвоєнного періоду ключовим є питання морфології, як пропонують на це дивитися американські дослідники Кевін Барнгерст та Джон Нероун. Під формою вони розуміють «сталу видиму структуру газети, ті речі, які роблять “The New York Times”, приміром, впізнаваною як одну й ту саму газету день за днем, хоча вміст її змінюється. Форма включає речі, які традиційно визначають як верстку, дизайн і поліграфію; але вона також охоплює традиції ілюстрування, новинні жанри (*genres of reportage*) та схеми членування» [8, 3]. При цьому «будь-яка медіа-форма має в собі пропозицію чи нормативну модель самого медіума. Інакше кажучи, форма передбачає те, як медіум уявляє себе у своєму існуванні й діях. У своїй фізичній організації, структурі та форматі газета висловлює ідеал самої себе» [8, 3].

Історія української та німецької ілюстрованої преси залишається однією з найменш досліджуваних наукових проблем у галузі соціальних комунікацій. Особливо це стосується періоду між двома світовими війнами, що його історики української преси схильні розглядати винятково з погляду посилення тоталітарних тенденцій [1, 18] та

ідеологічної уніфікації [2, 275-278] або ж прихильних [3] чи скептичних [5] оцінок політики українізації. Німецьку пресу аналогічного періоду розглядають крізь призму інституційного та правничого підходів, зосереджуючись на ринковій концентрації та аналогічному до советського політичному «вирівнюванні» (нім. *Gleichschaltung*) [13, 160-170, 363-370] у Ваймарській республіці та Третьюму райху. Проте такий традиційний підхід видається менш продуктивним саме через ігнорування питань організації пресового тексту та архітекτονіки видань.

Проблеми форми в соціальних комунікаціях міжвоєнного періоду залишаються фактично нерозкритими в науковій літературі. Ще менше відомо про зв'язок морфологічних журналістських практик із ідеологічними дискурсами преси того часу. Все це формує дуже плідну ділянку для практичних досліджень, актуальність яких визначають потреба цілісного історичного бачення еволюції пресових форм та глибшого розуміння ролі ідеології (надто ж тоталітарної) в житті суспільства та, зокрема, функціонуванні засобів масової інформації. Це розуміння дотепер залишається багатоманітним в чому спрощеним.

У нашій статті ми пропонуємо поглянути на ілюстровану періодику на зламі 20-х – 30-х рр. ХХ ст., в добу переходу від НЕПу¹ до плянкової економіки в СРСР та дедалі більшої кризи демократії в Німеччині, не в контексті політичних та соціальних колізій і не звертаючи пильнішої уваги на контент видань, натомість зосередившись на питанні форми

ілюстрованого видання: його морфології та жанровій структурі.

Метою нашого дослідження є встановлення типології ілюстрованих українських та німецьких видань у період між 1928 та 1930 роками за жанрово-архітектонічними і морфологічними особливостями та сформулювати попередні припущення щодо їхнього зв'язку з ідеологічними комплексами аналізованих часописів. Звідси постають завдання визначення типів формальної організації числа в кожному з журналів; з'ясування основних елементів жанрової структури та наративної організації окремих текстів; встановлення можливих зв'язків форми з панівними в суспільстві ідеологіями.

Застосування компаративного підходу до німецької та української журналістики міжвоєнного періоду видається більш ніж легітимним з огляду на подібність і відносну часову близькість процесів постання тоталітарного суспільства у Німеччині після Версалю та, за словами Оксани Забужко, «нашій Червоній Ваймарській республіці» [6]. Матеріалом до порівняння стали ілюстровані часописи, що виходили українською та німецькою мовами між 1928 та 1930 роками: „Глобус“ (Київ, 1923 – 1935), „Нова громада“ („Правобережний кооператор“, „Соціалістична громада“, Київ, Харків, 1922 – 1933), „Універсальний журнал“ (Харків, 1928 – 1929), „Декада“ (Харків, 1930 – 1931), „Всесвіт“ (Харків, 1925 – 1934), „Червоний перець“ (Харків, 1922 – 1934), „Simplicissimus“ (Мюнхен, 1896 – 1967, не виходив у 1944 – 1954), „Das Illustrierte Blatt“ (Франкфурт-на-Майні, 1913 – 1948),

¹ Нової економічної політики.

„Die Gartenlaube“ (Ляйпціг, 1853 – 1938), „Illustrierter Beobachter“ (Мюнхен, 1926 – 1945). Формально-жанрові структури журналів, які тут розглядаються, було відтворено методом якісного евристичного кодування [12].

Своєрідним втіленням нормативної концепції німецького ілюстрованого часопису був комерційний розважальний журнал „Das Illustrierte Blatt“, додаток до найпопулярнішої щоденної газети Ваймарської республіки, консервативно-ліберальної „Frankfurter Zeitung“. Внутрішня структура журналу виглядала сталою, але не чітко окресленою: рубрикація не була універсальною й значна частина матеріалу йшла поза рубриками. Сміслові блоки, звичайно, існували, проте не виділялися в окремі рубрики; лише спорадично традиційна фотохроніка отримувала епізодичну рубрику на кшталт *Bilder sprechen* (Говорять фотографії). З осені 1930 року з'являється постійна рубрика *Poschauen-no pana susidi* (Hört mal Herrn Nachbarn!), що інформувала про соціальні проблеми й надавала доречну статистичну та правничу інформацію і була, вочевидь, реакцією на погіршення соціально-економічної ситуації в міру нагнітання Великої Депресії.

Обкладинка журналу в період, який досліджується, була, власне, частиною текстового блоку, не відрізняючись від нього якістю паперу і кольоровим тлом; перша її сторінка містила велику фотографію, сюжет якої варіювався між двома основними варіантами, зображенням знаменитости, яка могла гастролювати в цей час у Німеччині або інтерв'ю чи

нарис про яку друкувалося в тому числі журналу, і фотоетюдом на актуальну тему (прихід весни, Масниця (*Fasching*) тощо). Актуальна інформаційна фотографія була вкрай рідкісною, хоч і такі зразки існували – приміром, у числі напередодні відкриття нового Райхстагу. Частіше світлина виступала частиною конкурсу (наприклад, редакція пропонувала вгадати професію дівчини, зображеної на обкладинці) або ж мала підживити інтерес до окремих публікацій самого журналу – приміром, стверджувалося, що на обкладинці зображено героїню роману. Інколи на обкладинці також друкувалося текстові анонси матеріалів числа.

На початку кожного номера йшло 3-4 ілюстрованих матеріали репортажного чи хронікального пляну, після них редакція публікувала низку неілюстрованих текстів, у серцевині яких стояла чергова подача роману з продовженням (інколи двох романів – у цьому виразно читається правило починати публікацію нового тексту ще поки добіжить кінця попередньої). Доволі часто в цій серії йшли оповідання чи нариси без ілюстрацій або лише з однією. Матеріали розривалися на дві чи навіть три частини, між якими редакція розміщувала інші тексти, часом так само розірвані, так що перша половина журналу інколи була низкою початків, а друга – закінчень. Після подачі роману, а інколи між двома порціями його чергової подачі, ішли кросворд, який разом із відгадками попереднього кросворду посідав півшпальти, що її доводилося ділити з реклямою, потім – так само по півшпальти головоломок (рубрика

Rätsel – Загадки), серед яких переважали ребуси, «магічні квадрати» і словесні шаради, та гумору – десяток анекдотів (рубрика *Humor*), зосереджених навколо карикатури.

Після цієї центральної секції числа стояли ще 3-4 ілюстровані матеріали, близькі до репортажу чи фотохроніки. Таким чином тексти з великою кількістю візуального матеріалу виконували функцію захоплення й утримання читацької уваги, тоді як матеріали, де слово виразно переважало над зображенням, і відтак увага могла бути розпорошена або навіть не завойована, редакція намагалася ставити в середину числа. Внутрішні шпальти також були відведені під рекляму, яка в „Das Illustrierte Blatt“ посідала дуже важливе місце. Слід сказати, що після скорочення кількості шпальт у січні – березні 1930 р. ущільнилася і внутрішня структура: кросворд, головоломки і гумор подавалися на сусідніх шпальтах, уже не розмежовані кількома подачами різних розірваних текстів.

Вільним у своїй рубрикації, але не структурі був і гумористично-сатиричний часопис лівого політичного спектру „Simplicissimus“. Першу та четверту сторінки обкладинки відводилося під великоформатні кольорові карикатури до актуальних політичних подій (особливо гострополітичною мала бути карикатура на першій сторінці обкладинки). Друга сторінка відводилася або під комбінацію кількох невеликих прозових текстів, або під серію з 6 – 8 тематично поєднаних монохромних, часто графічних карикатур з підписами. На перших сторінках ішла коротка проза, часто тут також роз-

міщувалися вірші, хоча визначене місце за ними закріплене не було. Після них наставала черга ще однієї карикатури на всю площу шпальти (підпис міг бути як лаконічною текстівкою, так і довшим, відносно автотомним текстом на ту саму тему). Тексти, прозові та віршовані, і зображення надалі чергувалися рівномірно, хоча на «серцевинних» шпальтах текст переважав. У першій половині або посередині журнального блоку також зазвичай друкувалося роман із продовженням; його не ілюстрували. Рекляма мала тенденцію зосереджуватися в центрі і в другій половині журналу, хоча це далеко не абсолютне правило.

Часопис мав кілька усталених рубрик, які, проте, також не мали фіксованого місця і могли виринати в будь-якій частині журналу, крім того ще й по кілька разів в одному й тому самому номері. Насамперед це рубрика *Любий Симпліциссімус!*, де у формі листа від читачів стисло переповідалося кумедний епізод із життя. Іншою типовою рубрикою була *Днями (Vom Tage)* – переказ химерних та неймовірних новин, незрідка вигаданих або розказаних та поєднаних у такий спосіб, щоб викликати комічний ефект. Майже в кожному числі повторювалася рубрика *Лист із Берліна*, де кілька важливих для столиці новин або тенденцій за останні тижні обігрувалося в саркастичному ключі. Добірка карикатур, що також висміювали останні новини вже не в текстовій, а у візуальній формі, називалася *Тиждень Симпліциссімуса* і могла йти одразу на другій сторінці обкладинки.

„Die Gartenlaube“ – один із найстаріших масових часописів німець-

кою мовою – мала значно жорсткішу структуру, що засвідчувало в тому числі й світоглядну консервативність видання. Кожен номер завжди відкривав роман із продовженням, подача якого обіймала чотири шпальти. За ним ішов текст на дві шпальти, найчастіше журналістського характеру, після чого, як правило, подавалося повноколірну вкладку на значно кращому крейдяному папері, де текст – часто мистецтвознавчого характеру – супроводжували репродукції картин або кольорові малюнки, створені спеціально для журналу. Таких вкладок могло бути й дві – вони розташовувалися на відстані кількох шпальт одна від одної. Низка журналістських текстів всередині поєднувалися з одним-двома белетристичними оповіданнями. Лише окремі тексти при цьому не мали ілюстрацій. За ними розміщувалося сторінки моди і, найчастіше, практичних побутових порад. Закінчували номер дитячий розділ під назвою *Kindergartenlaube* (Дитяча альтанка), що поєднував текстову частину з графічними ілюстраціями, та підвальний або й узагалі на чверть шпальти розділ загадок і шарад *Над чим варто поламати голову*. Поза вже названими розділами, рубрикації видання не практикувало.

Партійне видання НСДАП „*Illustrierter Beobachter*“ (тижневий додаток до головного видання партії „*Völkischer Beobachter*“) до червня 1929 р. виходив на двох шпальтах, що їх заповнювали 10 – 15 світлин із короткими підписами. Оновлене видання, звичайно, не могло успадкувати ту саму структуру. Тепер вона орієнтувалася на конвенційні

зразки форми ілюстрованого журналу з усіма її неодмінними атрибутами. З'явилася обкладинка, першу сторінку якої посідало велике актуальне фото. Відкривав журнал актуальний допис з великою кількістю фотографій. Після нього версталося чергову подачу роману з продовженням – без цього жанру не можна було уявити жодного ілюстрованого журналу. З ним сусідила колонка Адольфа Гітлера *Політика тижня*, що йшла без жодних ілюстрацій. Після неї могла йти рекляма, кілька більше або менше ілюстрованих текстів, нерегулярна рубрика *Гумор* і майже неодмінний розділ *Радіооглядач* (*Funkbeobachter*), що давав останні новини радіо, технічні поради та ребуси, інколи кросворди, часто шахові задачі, пізніше – також пасьянси. На завершення йшов іще один ілюстрований текст, і нарешті четверту сторінку обкладинки посідала хроніка під назвою *Фото тижня* чи просто – *Фото, які нам сподобалися*.

Жанрова структура у „*Das Illustrierte Blatt*“ виглядала вельми специфічно. Уже згадано дві основні оповідні форми – фотохроніку та фоторепортаж. Перша була добіркою з декількох невеликих фотографій, як правило – портретних зображень людей-героїв резонансних новин, відомих людей, які нещодавно відзначили день народження або померли. Суть новини доносилося до читача в стислому підписі з одного-двох речень, які супроводжували фото. Цікаво, що фотохроніка часом була розсипана серед більшого тексту, не пов'язаного з нею тематично. Жанровим визначенням, яке найчастіше траплялося в журналі, був «більдберіхт» (нім. *Bildbericht* – ілюстро-

вана стаття). Фактично ця категорія об'єднувала два різні жанри: фотокореспонденцію та власне фоторепортаж. Першу визначав дуже стислий обсяг (100 – 300 слів), інформативність і, головне, вторинність тексту щодо зображення, його смислову залежність від нього. Функцією тексту було по суті доповнювати, пояснювати фотографії (найчастіше 3 – 5), які й були головним елементом статті; кореспонденція ставала такою собі розширеною текстівкою. Якби зі шпальти прибрати фото, публікація втратила б сенс; натомість візуальна частина фотокореспонденції є самостійнішою і в більшості випадків зрозумілою без додаткових пояснень. Це дуже добре дає на увагу характерний підзаголовок публікації *Plaudereien statt Unterschriften* (Балачки замість підписів). Натомість фоторепортаж визначає автономність як тексту, так і зображень – або навіть залежність візуальних елементів від тексту, їхня ілюстративна функція доповнювати і пояснювати статтю, в цьому випадку істотно більшу, часом досить велику, щоб заповнити 3 – 4 шпальти разом із фото. До цього жанру належать і часто практиковані *Reiseberichten* – ґрунтовно ілюстровані подорожні нариси. Окремий випадок становить короткий фотонарис, як-от *Istoria ruks*, яка поєднує в буквально 10 реченнях три різні історії, ілюстровані трьома різними зображеннями й об'єднані єдиною спільною наскрізною темою – людською рукою: опис руки, що, як пізніше виявляється, належить віщунці, водночас обертається анонсом нового французького фільму про неї ж. З інших жанрів варто відзначити також коментар,

який у найчастіше стислій формі описував і коментував певний суспільний феномен, традицію, звичку або по-своєму трактував певну суспільну проблему.

Разом із тим, значне місце у часописі посідали жанри, що належать винятково до зображальної журналістики: фотонарис та фотоетюд, які могли бути презентаційними матеріалами, відкривали номер на обкладинці і були покликані одразу привернути увагу читача. Здебільшого їх супроводжували докладні підписи й пояснення; рідше такі фото друкувалися з мінімальними поясненнями на кілька слів – такі публікації могли одразу займати й розворот на дві шпальти.

Не менше місце, однак, посідали й жанри, незалежні й подекуди цілком вільні від візуального матеріалу. Це були насамперед літературні жанри: вірші (незрідка ілюстровані, в цьому випадку радше графічними малюнками і карикатурами), новели, есеї й романи з продовженням, які мали такі характерні особливості як велика кількість дійових осіб, наявність багатьох сюжетних ліній, проста мова, карколомні зміни сюжету, екзотичні локації та дійові особи, тематика кримінальна, екзотично-мандрівна, любовна чи шахрайська. Такі романи становили серцевину ілюстрованого журналу, забезпечуючи сталий інтерес аудиторії. Редакції вдавалися до численних, часом дуже несподіваних засобів, щоб просувати ці свої матеріали та підтримувати до них читацький інтерес. Однак романи рідко ілюструвалися. Так само не мали ілюстрацій і розділи загадок, тоді як рубрика гумору завжди будувалася

навколо структурно центральної карикатури.

Строкатим був і набір жанрів, що ним послуговувалися автори часопису „Simplicissimus“. Звичайно, провідна роль належала фейлетонам і коротким анекдотам, проте улюбленими жанрами були також гумористичний вірш та новеля, чільною рисою якої в цьому журналі виступав гротеск. Романи з продовженням могли мати різну жанрову характеристику, поряд із любовним та сатиричним романом уживався і психологічний більдунгсроман (його ознаки, зокрема, має пригодницький роман автора славетного шлягера *Лілі Марлен* Ганса Ляйпа під назвою *Mis Lind ta matros*). Серед візуальних жанрів панувала карикатура, як кольорова, писана гуашшю або тушшю, так і звична графічна. Використовувалося також шарж і шкіц, художні твори в стилістиці плакату. Фотографій „Simplicissimus“ не друкував зовсім.

„Die Gartenlaube“, віддаючи належне романам із продовженням, друкувала тільки любовно-психологічні, спрямовані на жіночу аудиторію, зразки жанру. Періодично у журналі траплялися вірші та новели. З-поміж документальних жанрів практикувалося нарис, есей, науково-популярна стаття, подорожні нотатки та репортаж, у тому числі фоторепортаж – хоча прикметною є відсутність фотохроніки й фотокореспонденції, жанру ізольованого фото. Візуальний матеріал включав монохромні та кольорові пейзажні малюнки, репродукції (дуже часто з клясиків), реалістичні ілюстрації до художніх творів.

„Illustrierter Beobachter“ друкував сатиричні та пригодницькі романи, активно практикував сучасні зображальні жанри: фотохроніку, фоторепортаж та фотокореспонденцію, і в цьому був подібним із праволіберальним „Das illustrierte Blatt“. Звичною практикою була й публікація пізнавальних статей, подорожніх нотаток, репортажів. Типовими були карикатури і маніпулятивні фотомонтажі, що показували в негативному світлі вкрай спрощені персонажі євреїв, лівих, «усесвітнього капіталу». Не менш звичайним був і політичний коментар, який інколи міг набувати форми щоденника (наприклад, щоденник Гітлера з Нюрнберзького з'їзду НСДАП у № 32 від 10 серпня 1929 р.).

Ідеологічно значущим аспектом був навіть такий буденний аспект форми видань, як шриффт. З середини XIX ст. німецькомовні землі жили в умовах т. зв. «шрифтової війни» між прихильниками гарнітур *фрактура* (відомої також як «готика») та *антиква*. Якщо перша уособлювала цінності німецької культури, друга асоціювалася з відкритістю до світу. Це питання також ускладнювала нормативність особливого різновиду рукописного письма «курент» у шкільництві та повсякденній практиці тогочасних носіїв німецької мови. Протягом першої третини XX ст. фрактура зберігала панівні позиції. Якщо зацікавлений сучасною тематикою „Das Illustrierte Blatt“ виходив антиквою, то саме фрактуру використовувала „Die Gartenlaube“, що втілювало орієнтацію на традиційні цінності й виняткову культурну місію часопису. Фрактурою послуговувався і „Illustrierter Beobachter“, як

і майже всі нацистські видання до 1941 р., коли указом А. Гітлера цю гарнітуру було заборонено (нацисти змінили своє ставлення до неї). Цікавий приклад становить „Simpli-cissimus“: якщо на початку 1928 р. він ще виходить фрактурою, уже в № 2 за 9 квітня часопис переходить на гарнітуру *акциденц-гротеск* із родини *антиква*. Редакція ніяк не пояснила зміни дизайну. Взнаки могли датися як загальна тенденція, так і зміна естетичних уявлень та небажання асоціюватися з консервативними колами, які дедалі більше апропріювали фрактуру.

Внутрішня структура українських ілюстрованих журналів де в чому повторювала структуру німецьких видань, що займали близьку до їхньої нішу на ринку, проте відмінності були значними. Варте уваги, приміром, зовсім інше місце реклами, якої бракувало або й зовсім не було. Традиційним місцем розміщення рекламних матеріалів були 2, 3 і 4 сторінки обкладинки. „Глобус“ типово містив розділ із завданнями та головоломками при початку номера – на другій сторінці обкладинки. Титульний аркуш журнального блоку був стандартним місцем для фотоетюду чи актуальної фотографії. Текстову частину часопису відкривало оповідання, з яким часто поєднувалася фотохроніка без тематичного зв'язку з самим оповіданням. Після цього типово друкувалося великий нарис із кількома постановними фото, в цій частині журналу могли бути також і вірші й окремі світлини на цілу шпальту. Кілька дрібніших популярних статей та актуальних репортажів ішло після цього; в кінці також могла

міститися книжкова чи мистецька рецензія, а також фотохроніка під назвою *Всячина* (вона також інколи замикала число вже на обкладинці). Невеликий фотонарис міг іти насамкінець; ребуси також могли посідати третю сторінку обкладинки. Дуже подібною була структура „Всесвіту“, за винятком того, що завдань і ребусів тижневик не містив (натомість інколи під кінець числа давалося рубрику *Гумор*), а структура серцевинної частини номера була значно вільніша й статті, фоторепортажі й фотонариси комбінувалися довільніше.

Структура „Червоного перцю“ була дещо подібна до структури німецького сатиричного часопису. Обкладинка і тут була місцем для яскравих повноколірних карикатур на всіх її сторінках. У текстовому блоці фейлетони й гуморески розмірно чергувалися з карикатурами та віршами. На завершення номера редакція переважно ставила рубрику *Держачем*, дуже подібну до німецької «Любий Симпліссімусе!». Жанрова структура була аналогічна до німецького журналу, за винятком романів – їх у „Червоному перці“ не друкували.

„Декада“ була найбільш подібна до німецьких видань у пляні жорсткості структури та композиції числа, в якій серцевина діставала найменш привабливий матеріал, початок і кінець були покликані привернути й утримувати увагу, а перша половина номера містила важливіші й актуальніші тексти, ніж друга. Число відкривав публіцистичний текст у супроводі фотографій, після чого ішли *Листи з чужими марками* – перша з трьох фотохронік часопису.

су – і кілька нарисів та репортажів. Романові з продовженням відводилося наступне місце, потім давалося фотохроніку *Десятиденка культури*, ще кілька менш актуальних репортажів чи нарисів і пізнавальних статей. Закривала число фотохроніка *Дзеркало декади*.

Внутрішня структура „Універсального журналу“ була не досить чіткою. Жодної усталеної системи розділів, рубрик чи тематичних блоків не зафіксовано. Число відкривалося якоюсь оригінальною світливою, яка мала зв'язок із текстами всередині номера. Першим текстом ставав, як правило, нарис, незрідка політичного характеру (про з'їзд окружної партконференції, наприклад); разом із тим, на перше місце могла потрапити, скажімо, й чергова «усмішка» Остапа Вишні – одного з членів редакції. Після першого тексту, швидше за все, йшло якесь оповідання, але загалом міг трапитися і ще той чи інший нарис чи вірш. Нариси, оповідання, фрагменти з романів друкувалися впереміш із великими, на цілу сторінку, фото та малюнками; візуальні об'єкти також розташовувалися всередині тексту. Перші сім чисел закінчувалися розділом «Наша система – п'ять хвилин розумової гімнастики щодня», який містив різноманітні шаради, головоломки, задачі, ребуси тощо. Цей розділ виходив серіями: «А», «Б», «В» і так далі.

Цікавою була архітектоніка „Нової громади“ – єдиного з часописів, який до 1929 року перебував лише під опосередкованим контролем держави як видання кооперативної „Книгоспілки“. Якщо на початку числа редакція воліла ставити вірші й

прозові твори (оповідання, уривки з романів), серцевина й друга половина журнального блоку була заповнена замітками, фотокореспонденціями, репортажами й нарисами, часто дуже практичного характеру, а замикав номер відділ листування з читачами, де йшлося винятково про сільськогосподарські поради. Інколи обкладинка містила рекляму чи сторінку гумору. Загалом же, у пріоритетності художньої літератури помітна генеалогічна спорідненість із «товстим журналом», яка для „Нової громади“ не була порожнім звуком: на початках свого існування, у 1923 – 1924 роках цей кооперативний бюлетень був один із ще дуже небагатьох часописів, де письменники могли надрукувати свої твори.

Не можна оминати зміни, яка відбувається протягом 1929 р. і набуває остаточної окресленості в 1930 р., в архітектоніці всіх досліджуваних видань, крім „Універсального журналу“, що вже перестав виходити на той час, та „Декади“, яка тільки-но з'явилася в січні 1930 р. Часописи починають виходити на значно гіршому папері й рябіють вибаченнями за затримані й невипущені номери; зменшується обсяг (з 28-36 у 1928 р. до 24 у 1930 р. – для „Нової громади“; з 16-18 у 1928 р. до 14-16 у 1929 р. – для „Всесвіту“), водночас у деяких різко зростає наклад („Нова громада“ з 6 тис. 1928 р. до 60 тис. 1929 р. – вдесятеро!), розширюється застосування ілюстративного матеріалу, тексти стають помітно коротшими, а їхня тематика й жанрова структура – звужуються (так, зовсім зникають ілюстровані нариси з міського неробітничого життя). Зазнають кількісних та якісних

змін, а найчастіше геть зникають і так невеликі рубрики листування з читачами. Все це вочевидь було пов'язане з ідеологічними вимогами першої п'ятирічки та остаточним оформленням сталінізму, що з одного боку диктували збільшення масовості навіть коштом якості продукту, а з іншого – зводили прагматику текстів до агітаційно-пропагандистського навіювання.

Українські ілюстровані видання межі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. жанрово тяжіли до нарису й репортажу. Окреме місце посідала художня література. Всі часописи регулярно друкували вірші як уже визнаних письменників (приміром, М. Бажана, М. Йогансена, Д. Фальківського), так і менше відомих на час публікації авторів (О. Влизька, І. Багряного, М. Пригари), і тих, що залишилися зовсім малознаними й до сьогодні. Однак провідними художніми жанрами були оповідання, яке часто межувало з нарисом, та роман із продовженням – у супроводі значної кількості ілюстрацій. Випадала з цього контексту „Декада“, де домінував жанр короткої інформації та фотохроніки, присутній, однак, і в решті видань тією чи іншою мірою. Для „Червоного перцю“ головними жанрами були фейлетон і гумореска, які спорадично потрапляли і на шпальти інших журналів. Провідними жанрами в „Універсальному журналі“ стали нарис, есей, оповідання (часом детективне), вірш; з числа в число друкувався науково-фантастичний роман Юрія Смолича *Господарство доктора Гальванеску*; щодо жанрів зображальної журналістики, то це, безперечно, фотонарис, фоторепортаж та, в набагато менших масшта-

бах, карикатура; багато сюжетних ілюстрацій нічим не відрізнялись від звичайної книжкової графіки.

Тематично всі часописи концентрувалися на індустріалізації та колективізації, які висвітлювалося з погляду ідеології комуністичної партії. Політизованими також були закордонні новини, які загалом зводилися до опису злиденного становища пролетарів і їхньої революційної боротьби. Часто-густо такий куток подачі проривався і в популярні рубрики технічних новинок, що рябіли інформацією про озброєння капіталістичних держав. У агіографічному тоні писалося про советських партійних діячів, а спрощене зображення «куркулів» та «приватників» в оповіданнях, нарисах, фейлетонах і карикатурах нагадує образ єврея із нацистського „*Illustrierter Beobachter*“, інколи – аж до тотожності стилістичних прийомів.

Разом із тим, журнали залишалися чутливими до соціальних змін, що відбувалися навколо. Міграція селян у міста, проблеми білінгвізму, класового розшарування за умов НЕПу, низького рівня інфраструктурного розвитку советської України, побутових проблем, таких як недостатність ринку оренди житла, були серед улюблених тем авторів часописів. Особливе місце посідали матеріали з недавньої історії: революції та громадянської війни. Популярним був жанр екзотичного нарису, що конструював у традиціях орієнталістського дискурсу як віддалені куточки ССРСР, так і колонії західних країн. Нормативність європейського досвіду втілювали окремі нариси із Західної Європи (до прикладу, тексти Валер'яна Поліщука в

„Універсальному журналі“). Логічні задачі, шаради, «ломиголовки» – все це часто посідало перші сторінки ілюстрованих журналів, що свідчить про виразну популярність ігрових жанрів серед споживачів преси.

У порівняльній перспективі під оглядом морфології українська та німецька ілюстрована преса демонструють суміжні ділянки советсько-більшовицької та плюралістичних «ваймарських» ідеологій. Німецькі видання значно активніше прагнули до взаємодії з читачем, відповідаючи новими рубриками на зміну соціальних і політичних реалій, набагато агресивніше змагаючись за увагу читача та її утримання. У спрощеному розумінні, це відповідає умовам та світогляду ринкової економіки та економічної конкуренції серед видань, проте крім цього відбиває також установку на діалог, на вислуховування читача, що мав таке саме право на голос і місце на шпальті, як і автор – письменник чи журналіст. Це особливо помітно в осяжних рубриках листування з читачами та навіть імітації форми «листа від читача» в авторських текстах. Українські видання в цьому плані дотримувалися значно більш монологічної настанови.

Спільним, однак, було тяжіння до жорсткої архітектоніки номера, яка з часом усталювалася в українських советських часописах і яка вже була реалією існування більшості німецьких видань. У цьому сенсі й советське, і «ваймарське» відчуття модерності були не такими вже й різними, коли мова заходила про порядок, ієрархії та устандартнення. Протягом 1928 – 1930 рр. советські ілюстровані журнали постійно ево-

люціонували в бік західноєвропейської форми. Ба більше, наслідування норм західних, у тому числі й німецьких видань, яке, найімовірніше, мало місце, коли зважити на культурні зв'язки й певну орієнтацію на німецькі досягнення в літературних і журналістських текстах кінця 1920-х років, було виявом «індустріялізації» пресового виробництва і загального індустріялізаційного гасла «наздогнати й перегнати». Водночас важливим аспектом і для німецьких, і для українських видань було дати читачеві чітку структуру часу, організованого за традиційно-календарним та ідеологічно-календарним принципами (численні тексти і зображення, присвячені святам, зміні пір року, типовим для певного сезону заняттям, але – *last but not least* – також і роковинам політичних лідерів та подій). Тож і німецькі, й українські советські ілюстровані часописи вели читачів дещо різними шляхами до модерного суспільства, виконуючи разом і свою питому функцію творців «уявленої спільноти».

Між українською та німецькою ілюстрованою пресою в період 1928 – 1930 років існували істотні подібності, що полягали у паралельному використанні наративних жанрів та жанрів зображальної журналістики, домінування світлини над малюнком, широкому побутуванні жанрів фотохроніки, фоторепортажу та фотонарису. Німецькі ілюстровані часописи зазвичай мали досить жорстку форму, яку визначало розміщення основної маси ілюстрацій та найцікавіших і водночас найкоротших матеріалів на початку та в кінці номера, а найдовших і найбідніших

на зображення текстів – у його серцевині. Неодмінними елементами структури будь-якого ілюстрованого часопису були роман із продовженням та фотоетюд (у вигляді ізольованої світлини з підписом), тоді як набір інших вживаних жанрів міг бути варіативнішим. Водночас українська ілюстрована преса того часу мала значно менш упорядковану форму і менш розгалужену жанрову структуру. Генетична спорідненість із літературними «товстими» журналами, помітна як у морфології (художня література на першому місці), так і в системі жанрів (популярне анкетування письменників), свідчить про нерозвиненість ринкової спеціалізації видань та підтверджує дані про насаджування пресових інституцій згори вниз, прагнення апропріювати європейські/капіталістичні пресові форми. Попри це, навіть нормативність роману з продовженням була правилом із численними винятками (так, ні „Глобус“, ні „Всесвіт“ їх не містили) – певно через ще невисокий рівень розвитку і «неіндустріальний» характер українського роману, що саме народжувався у той час. Брак фотокореспонденцій і загалом менш багате ілюстрування вказують на все ще допоміжне значення ілюстрації, нижчий технічний рівень. Українська ілюстрована періодика того часу виказує ознаки наслідування західноєвропейських зразків, щодо якого журналісти та редактори були свідомі. В окремих випадках („Універсальний журнал“) вони знаходили вихід із конфлікту між прагненням до стандарту та оригінальністю у вигляді пародіювання стандарту (статті про західну пресу, пародійні

рекламні блоки, часті самоіронічні алюзії до європейської культури). Зосібна стоять сатирично-гумористичні журнали, що не публікували світлин і мали дуже специфічну жанрову структуру. Дослідження свідчить не тільки й не так про меншу професійність українських ілюстрованих видань, як про те, що вони обслуговували два суспільства, які були неоднаково модерні, або по-різному існували у своїй модерності; тим не менше, бачення самого кінцевого ідеалу модерного суспільства, втілене в реальній видавничій практиці, попри заявлені на словах безкомпромісні відмінності, не було аж настільки відмінним, хоча шляхи до нього справді не збігалися. Суспільні ідеологічні настанови 1920-х років у Советському союзі та Німеччині, попри офіційні декларації, виявляються багато в чому подібними, що пояснює шляхи співпадання розвитку двох тоталітаризмів у наступне десятиліття.

Перспективи дослідження обумовлені потребою вивчити частотність уживання тих чи інших форм і жанрів, що дозволить виявити кількісні відмінності між українською та німецькою ілюстрованою періодикою міжвоєнного періоду та встановити з належною надійністю та можливістю узагальнення частки вживання тих чи тих форм у конкретних виданнях. Це дасть змогу вичерпно проаналізувати жанрову структуру тогочасних журналів. Разом із тим, плідним може виявитися дослідження, зосереджене на візуальному матеріалі, його внутрішній ієрархії в кожному окремому часописі. Функціонування ідеологічних дискурсів у контенті ілюстрованої

преси теж не можна вважати вивченим до кінця. Дослідження тогочасного дискурсу про ілюстровану пресу може дати чимало інформації про те, як читачі й автори сприймали її архітекtonіку і як у цьому знаходили вияв панівні ідеології доби.

Bibliography and Notes

1. Владимиров Володимир, *Історія української журналістики (1917–1997 роки)*, Луганськ: Видавництво Східноукраїнського державного університету 1998, 166 с.

2. Животко Аркадій, *Історія української преси*, Київ 1999, 368 с.

3. Коляструк Ольга, *Преса УСРР в контексті політики українізації: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Київ 2003, 33 с.*

4. Черняков Борис, *Зображальна журналістика як предмет і як об'єкт журналістикознавчого дослідження*, Київ: Центр вільної преси 1998, 79 с.

5. Шевельов Юрій, *Українська мова у ХХ столітті (1900–1941). Стан і статус*, [у:] Idem, *Вибрані праці: У 2-ох книгах*, Книга I: *Мовознавство*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2009, с. 26–280.

6. Шурхало Дмитро, *Хвіст наслідків Голодомору тягтиметься ще не одне покоління – Оксана Забужко*, Web. 09.12.2012. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/24779848.html>>.

7. Althusser Louis, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press 2001, 253 pp.

8. Barnhurst Kevin G., Nerone John, *The Form of News: A History*, New York-London: The Guilford Press 2001, 326 pp.

9. Briggs Asa, Peter Burke, *A Social History of the Media*, Cambridge: Polity Press 2002, 364 pp.

10. Charon-Deutsch Lou, *Hold That Pose: Visual Culture in the Late-Nineteenth-Century Spanish Periodicals*, Pennsylvania State University Press 2008, 178 pp.

11. Collins Ross F., Palmegiano E. M., *The Rise of Western Journalism, 1815–1914*, Jefferson-London: McFarland & Company 2007, 214 pp.

12. Corbin Juliet, Strauss Anselm, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, London: Sage 2008, 379 pp.

13. Koszyk Kurt, *Deutsche Presse 1914–1945: Geschichte der deutschen Presse, Teil III*, Berlin: Colloquium Verlag 1972, 567 S.

Iryna Nabytovych

**NARRATIVE SHAPING POWER OF SOCIAL MEDIA: A NEW TURN
OF UKRAINIAN PUBLIC SPHERE WITH #EUROMAIDAN HASHTAG
APPEARANCE**

Ukrainian Catholic University of Lviv, Ukraine

Abstract: The whole organization and coordination of Euromaidan was exclusively conveyed through social networks and new media. Protests did not only form in the capitol but also in major and minor regions (Lviv, Ternopil, etc.), where local media centers were formed. Every minute they were informing people what was happening on Maidan, helping to coordinate and set an agenda for protesters. Constant updates went out even during the night. This way the virtual connection with Independence Square did not disappear for a moment, and like-minded citizens could follow events in real time using the hashtag #Euromaidan.

Public opinion was formed by opinion leaders. Famous singers, rectors, professors of universities, popular public figures, and opposition leaders turned to young people on Facebook and Twitter. Most of the meaningful ideas were written by these opinion leaders and then reposted and retweeted by thousands of followers. There were not only short messages and calls by unknown people under the hashtag #Euromaidan, but also meaningful appeals encouraging young people (and later seniors) to mass participation in the protest. There formed a new powerful narrative, which shaped the majority opinion and brought it to a common goal. This goal was no longer simply joining the EU, but the preservation of the Ukrainian identity and the overthrow of the Yanukovych regime. For this study was used the method of qualitative content analysis of posts in Facebook.

Keywords: social media, cyber protest, public sphere, #Euromaidan, opinion leaders, civic engagement

The deep apathy started in Ukraine with the establishment of the Yanukovych regime. It affected all aspects of life including the media and those who had something valuable to say during the Orange Revolution became silent. Pro-democratic journalists and bloggers started believing that the period of dictatorship, oppression, and humiliation of Ukrainians will never end. The President's latest wrong move turned the course of Ukrainian history 180 degrees; which instantly turned

into unrestrained outbreak of protests. To deepen our understanding of social media influence on political change during the last events in Ukraine we need to see the larger context of online activism formation in Ukraine. In this research the power of narrative shaping of social media and its direct connection with creating a new public sphere is debated.

The movement for integration with European Union provoked a new turn in the Ukrainian public sphere.

The public sphere according to Jürgen Habermas is considered a neutral social space for critical debate among private persons that gather to discuss issues of common concern in a free, rational, and in principle disinterested way [7]. Habermas discusses the ups and downs of the bourgeois public sphere, underlining the problematic effects of commercialization, capitalism, and the rise of mass media on rational-critical debate. Habermas' arguments were criticized, especially because he idealized the concept of the public sphere centers supposing the idea of universal access. Outlining the principle of public sphere we imply it as a synonym for the public opinion process in new media themselves.

According to Habermas' model of a public sphere there is universality across society, in which everyone has the right to have their voices heard and assist in important democratic issues. There are institutional preconditions for public sphere to exist: disregarding of status and common concern. The idea of public sphere is established on an objective form, independent from authority status or rank. The information (as well as cultural products) became common concern of private citizens and became a way of their deliberation [11].

Unlike mass media the internet became a force for radical democracy. It helps groups which are excluded from the mainstream public sphere to create their own discussion forums, connect, and produce new dominant ideas and practices. [Here the internet provides the space for communication inside marginalized discourse and helps them to develop an 'alternative' group which consists of a number of participants

who take part in debate, criticism, and develop oppositional discourses opposite to dominant mainstream public sphere. They create oppositional identities, social imaginaries, language, and interpretations. It helps in forming oppositional networks which leads to more powerful oppositional discourses. The internet supports both: online and offline oppositional contest with dominant discourses and creates the contestation of mainstream public sphere [7].

The communication through the internet helped give opinion makers a chance to use the persuasive power of strategic narratives which can mobilize audiences without financial, material or military resources [4], [8].

Narratives are used to achieve desired objectives: defining identities, explaining everyone's role in the world, defining allies and enemies, explaining in the context historical events and political decisions [2].

Narratives do not exist separately from those who produce them, they connect past and present. This way unrelated events turn into coherent plot [15, 245].

Development of Cyber Protests

During the past decade we have seen the power of new media, especially social media, to change dictatorial regimes all over the world. Since 'color' revolutions in Ukraine, Iran, and the Arab world the protesters have been using online space for spreading information, fund raising, and mobilization [16]. Hot debates about the role of the internet had been divided during "Twitter rebellion" in Iran in 2009. The supporters of revolutions online were labeled 'cyber utopians'. At the same time, the preoccupation with the 'networks'

has appeared when discussing political organizations [13].

Now the internet is the alternative medium to propaganda models of state controlled media. It played a main role in mobilizing activists for spontaneous mass protests. It is used for public action even in such repressive countries like Egypt, China, Iran, and Russia. Social media is used for providing constant flow of information for mobilizing the social opposition.

Social and political movements have all chances not only to arise online as a reaction to external stimuli (such as a reaction to unfair elections), but also develop and mature to radical action, exerting influence on civic opinion and rhetoric in official media. Before Web 2.0 was invented there was no media that has been so interactive, person-centered, highly used, and open for public access. Probably for the first time, mankind is spontaneously moving towards a nonlinear, self-organizing democratic governance [10].

Social networks provide the communications platform for activists. The internet contributes to the developmental activities of opposition groups and ideological movements outside the mainstream. At present it enables civil society to participate in the political life of a country with no natural affiliation to a political party or organization. So there is the concept of 'cyber protest', which is defined as "a new field for social movement that reflects the role of alternative online media, online protests and online communication in society" [14].

For oppositional movements the internet is the most important source of objective alternative information, especially in educating and mobilizing pro-

testers. This role is embraced by progressive opinion leaders, professionals, trusted military representatives, and known activists.

Up to the last events in Ukraine many of the researchers stated that so far the internet didn't lead to any successful revolutions. Some say it can inform, provide a forum for debate, and mobilize, but it cannot provide leadership and organization to support political action and a strategy for taking state power [18].

Changes in Ukrainian Public Sphere

In Ukraine the internet created an alternative media sphere. The use of social media helped consolidate the people in no longer being indifferent to the fate of Ukraine. The President's refusal to sign an association agreement with the EU, raised a wave of indignation on Facebook marked with hashtag #Euromaidan. Due to this exhortation in social networks hundreds of thousands of angry citizens, who were ready to defend their own future, spilled out on to Independence Square in Kyiv. These citizens didn't leave after the Vilnius summit, but rather reinvigorated by the cruel beatings of peaceful activists at night on November 30, came to the square in even greater numbers.

Researching the changes in Ukrainian public sphere with #Euromaidan hashtag appearance we manage to discover three important aspects. The whole organization and coordination of Euromaidan was exclusively conveyed through social networks and new media. Protests did not only form in the capitol but also in major and minor regions (Lviv, Ternopil, etc.), where local media centers were formed. Every

minute they were informing people what was happening on Maidan, helping to coordinate and set an agenda for protesters and fundraising. Constant updates went out even during the night. This way the virtual connection with Independence Square did not disappear for a moment, and like-minded citizens could follow events in real time using the hashtag #Euromaidan. It was especially noticeable right after the violent beating of students on November 30th, when the main squares of Kyiv and other cities of Ukraine had gathered around a million people, following instructions they received from social media. These people came out in raging support after seeing the video of the police's violent suppression of a peaceful demonstration on Facebook and YouTube.

Not only was the official group of Euromaidan on Facebook operating during revolutionary action. There were established hundreds of other groups responsible for different needs of Euromaidan: logistics, security, medicine, transportation, and Party of Regions business boycott mode. It should be noted that in these groups, the hashtag #Euromaidan was used constantly. However, it quickly disappeared from the private update status of opinion leaders.

The third and crucial point is that public opinion was formed by opinion leaders who were truly leaders for the youth. Famous singers, rectors, professors of universities, popular public figures, and opposition leaders turned to young people on Facebook and Twitter. Most of the meaningful ideas were written by these opinion leaders and then reposted and retweeted by thousands of followers. There were not only short messages and calls by unknown people

under the hashtag #Euromaidan, but also meaningful appeals encouraging young people (and later seniors) to mass participation in the protest. There formed a new powerful narrative, which shaped the majority opinion and brought it to a common goal. This goal was no longer simply joining the EU, but the preservation of the Ukrainian identity and the overthrow of the Yanukovich regime.

Opinion Leaders and Interpretive Microcommunities

Communication in social networks is constructed in such a way that people listen to the opinions of those they know and trust. These can be friends, close relatives, work colleagues, or reputable people. There are many studies about „interpretive communities“ and „interpretive microcommunities“ [4], [5], [9], [12], [17], [19] that show that the determining factors of personal political decision making are preferences of friends and relatives, not political ads or speeches of politicians. Therefore, the decision to support the political party or participate in a protest often depends on what your friends think about it. That's why the role of social networks in critical social situations is crucial.

The appeal of Klitschko/Yatsenuk/Tiagnybok/Lutsenko does not have a greater effect on whether a person will come out to protest, but whether their friends or people whom they trusts are willing to do that. There are users who have a large audience of supporters. So when Mustafa Nayem, Roman Shrayk, Andriy Shevchenko, Lesya Orobets, and hundreds of other influential people have written that they are going to Maidan – thousands of people came out as well because they trust them.

Investigating this problem we assume that Euromaidan was not formed spontaneously, it emerged and existed thanks to the public opinion leaders who filled it up with ideological content during all three months of confrontation.

Methodology

In this study we will investigate how the information from the streets became a narrative of social networks, was then modified, changed, overlapped with other messages, and returned back on the Maidan for activists' approval. For that we have chosen three main periods of Euromaidan, all of them are connected with crucial dates of its existence (Peaceful protest and first Presidential violence 21–30.11.2013; official dictatorship establishment 16–22.01.2014; regime's overthrown 18–22.02.2014).

For the study we used a selection from Facebook status updates archive of public opinion leaders made during stated above periods. We are going to use quality analysis method for analyzing the Facebook status updates and publications of public opinion leaders. We will be grouping the Facebook statuses with categorization according to their radicalization.

We used survey data on Facebook under https://apps.facebook.com/maidan_leader/. Among them, we chose one leader from various fields of social and political life of the country, and whose thoughts were often reposted by Euromaidan official Facebook page, which currently has nearly 300,000 fans. Prerequisite for selection was the presence of the leader on Facebook.

Out of the three most popular Ukrainian users of Facebook, and the very active figures of Euromaidan, we took into account the first two: journalist

and activist Mustafa Nayem and human rights activist and MP Lesya Orobets. The third one according to Facebook is MP Anatolii Hrytsenko, but we have chosen only the second position for MP Representatives. Others are: a social activist, politician, and commandant of Maidan's self-defence units Andriy Parubiy, a representative of showbiz Ruslana Lyzhychko, a historian Volodymyr Viatrovych, clergyman and at the same time the university community representative Bishop Borys Gudziak. In the study we analysed around 30 updates of each opinion leader written during above stated period. The closest attention was paid to the ones written during 21–30.11.2013, 16–22.01.2014 and 18–22.02.2014. These people invoked masses to join the protest against the president's decision not to sign an association agreement with the European Union, and later to fight the dictatorship, the embodiment of which was the former president of Ukraine Viktor Yanukovich, till he was overthrown.

Peaceful Protest 21.11–30.11

Euromaidan began on November 21st, 2013 right after the announcement by the Ukrainian President the suspension of preparations for the signing of an association agreement with the EU. It started with an appeal which the most popular Ukrainian Facebook user Mustafa Nayem (over 100 thousand followers) (<http://watcher.com.ua/facebook-reiting/>) wrote on his Facebook page. He announced a meeting next to the Independence Monument. This entry was liked by 4.5 thousand people and shared by 3.3 thousand of them.

MP Andriy Parubiy (over 40 thousands followers) responded to the call saying: "I going to Maidan now! These

are days that define the future of the state. Today is the day. If we do not care how then we explain to our children that we have betrayed their future? See you there!” Another MP, and the second most popular Ukrainian Facebook user, Lesya Orobets (almost 70 thousand followers) also joined Maidan saying: “Either #Euromaidan or a suitcase. Each person chooses for oneself”. And later: “Thanks to those who came on the first day. It was incredible to see how Maidan started from a few dozens and just like that gather #Euromaidan of 2000 thousands of people. It was as if an actual living Facebook”.

The next ten days, until the night of November 30th 2013, armed with batons, stun grenades, and tear gas, Berkut special police units attacked and dispersed all protesters from Maidan Nezalezhnosti. During this time there was an active Facebook campaign to join the peaceful protest, in order to affect the President’s decision and thereby persuade him to sign an association agreement with the EU. These days, Mustafa Nayem urged to join Maidan appealing to the human senses, and stressing that they - the leaders, also will be there: “I know that the weather is ugly, cold and wet. Just do it. Get out of the apartments and offices, take an umbrella, smiles, friends, relatives, thermos of tea, coffee, wear rubber boots and come. We all will be here”. Meanwhile Orobets announced the information about the measures taken for Maidan logistics and also encouraged its spread, giving people ideas what they can do: “competently and massive word-of-mouth dissemination of information that everyone should come to #Euromaidan”.

Parubiy had written short messages using language motivators relevant

to the target audience by asking rhetorical questions: “Progressive citizens are already on Maidan! What about you?”, “Ukraine – is Europe! That’s what protesters shouting and waiting for you!”. He constantly emphasized that on Maidan youth dance and sing the songs of famous bands, trying to convey the atmosphere of «the excited, but the fighting spirit» as he wrote in many status updates. Even the ones like: «And here are served huge pizzas. Everywhere around here is lots of fun. Get involved!»

Meanwhile most rectors of universities went on strike and announced the decision to join the protest. Bishop Borys Gudziak (a president of Ukrainian Catholic University) wrote on his Facebook page: «For the sake of our youth we urge academia community not to be indifferent and publicly express their civic position defending the European future of Ukraine». A similar statement was also made by Sergey Kvit (a president of the Kyiv-Mohyla Academy). On November 24th more than 100 000 people came to Maidan in Kyiv, and over 20 000 in Lviv. Also protests were held in most major cities of Ukraine. From 21st to 28th November #Euromaidan hashtag was the most popular in Ukraine. The intensity of the publication using it reached 1500–3000 messages per hour. (<http://watcher.com.ua/2013/11/29/yevromaydan-ukrayinska-tsyfrova-revolutsiya-ta-ostanniy-shans-analohovym-politykam-staty-tsyfrovymy/>).

After the Crackdown

The initial phase of Euromaidan passed basically without political slogans and symbols. It was a grassroots movement of mainly students, a younger generation that wants to live in Ukraine and supports Ukrainian in-

tegration into the European community. This was to begin a new historical turn in Ukrainian public sphere. For Ukrainians this means the implementation and enforcement of civil liberties, especially freedom of speech, freedom of gatherings, and freedom of civic engagement. This in turn is a new coming public foundation of political democracy. Namely, the first who came out on Maidan were active social-media savvy users, youth who have no complexes and frustrations of previous generations, and people who believe in the right to have a better life in their country.

The protests had all chances to decrease right after the Vilnius summit. On Maidan the night after there was almost no protesters left, just a few hundred protesters, mostly students. The authorities ordered to “clean up” Maidan of people for installing the gigantic Christmas tree. For that purpose Berkut violently assaulted protesters in the middle of the night and took many of them to jail. Others managed to run away and hide in the church nearby. This was supposed to suppress peoples’ opposition and frighten them from taking part in protests. However since all violent beatings were caught on cameras and spread throughout social media and some pro-Ukrainian media outlets, the next day even more people came out onto the streets. The prerequisite to that were the words of some leaders, because they were reposted and retweeted by followers, as well as official #Euromaidan group.

Ruslana Lyzhychko said it aloud that the President launched a war against his own people and asked students to accept the challenge. She announced that the main weapon nowadays is information which was going to

destroy the enemy because no one can hide from it. “I encourage all to spread information about overclocking and beating, so it would be immediately in all possible ways the Internet and social networks. Videos, photos, testimonies, stories - all deadly weapons to criminal authorities.”

Meanwhile Mustafa Nayem wrote on his Facebook: “Last night I made my choice. I do not want to live in suppressed country. I am disgusted with any fear, especially the fear of violence enforced by batons and animal power. I do not care if someone calls this protest ‘political, and those who encourages it – ‘politicians’. Today it does not matter who struggle for freedom, it is important – to win. So tomorrow at 12:00 I will come to the monument to Taras Shevchenko in Kyiv. I will come primarily as a journalist and as a citizen”. This post collected over 4000 likes and was reposted over 3500 times.

After that night A. Parubiy took responsibility for the defence of Maidan: “#Euromaidan. There are still thousands of people there. The self-defense units are formed. They are standing on the outer perimeter with building and ski helmets on, lined up in ranks. Shoulder to shoulder. We won’t permits to beat our girls, – they say. This nigh ‘animals’ won’t catch us by surprise”.

Since that time every Sunday in Kyiv gathered a meeting, each a size of several hundred thousand people. Every meeting was beforehand announced by informal leaders in social media and reposted by their followers. In addition activists began to build barricades on Maidan that with each Berkut attack became higher and stronger. About this constantly were announcing and analyzing in oppositional media

and Maidan informal opinion leaders in their appeals on the personal pages in social networks. Despite the fact that the Berkut kept attacking the activists and police carried out arrests during the riots and injured activists, journalists, and doctors, more and more people joined the protest.

After one month on Maidan Mustafa Nayem wrote that the biggest victory is that people came out on protest “despite the disappointment, apathy, and mistrust”. He wished Ukrainians to be patient, do not wait for quick wins and not to restrict #Euromaidan with Kyiv, but take more active part in other cities as well.

During holiday season when there was less people on Maidan Parubiy and others kept giving updates on Maidan life, writing: “Join up! Maidan needs you”.

Bishop Gudziak wrote on his Facebook that one priest said during the Advent fast (‘post’ in Ukrainian) ‘one has to post a lot of truth in social media’.

The Official Dictatorship Establishment 16–22.01.2014

On January 16, 2014 in the Parliament of Ukraine in violation of established voting procedure there were adopted 10 laws aimed at narrowing the constitutional rights and freedoms, namely: restrictions on freedom of peaceful gatherings; restrictions on freedom of expression in offline and online media; register as “foreign agents” organizations receiving assistance from foreign organizations and individuals, the introduction of tax mechanisms limiting financial support for civic engagement; prohibition of gathering information about the financial position of judges, law enforcement officers and

their families; adoption of laws on extremism.

After the swift passage of laws aimed solely at tearing down civil liberties, mass repressions began immediately. Berkut intensified attacks aimed at activists in the center of Maidan, and the other mercenaries “titushky” caught people on the perimeter of Maidan or outside the square and beat many to death.

Three days later Lesya Orobets announced that the war officially had started. She said that law didn’t apply in Ukraine any more. She made live reportages from Independence Square, proving that Berkut was using real grenades. She was beaten up as well as her assistants. Orobets affirmed that from that moment the Ministry of Internal Affairs was going to use all methods to protect the dictatorship. Five days later Nayem wrote about the kidnap of another well know oppositional activist and opinion maker Ihor Lutsenko. He asked everyone to do what depends on them, saying that “If we obey, tomorrow on his place could be anyone”.

After clashes during January 19th to 22nd there was approximately 5 killed and dozens of injured. The President gave protesters almost a one month deadline to get out of Maidan, free Hrushevskoho str., and leave all administrative buildings.

Ruslana Lyzhychko was still leading opposition from the stage and on his Facebook page. She over and over again was writing Facebook statuses saying that we need to stand your ground and demand the resignation of Yanukovych. In her mind it was the only way we could prevent bloodshed. She had been encouraging people to believe in their power and come to Maidan as much as

possible. Especially for the 'night shifts' when most people are home asleep. She said "I appeal to all: we need to maximum mobilization!".

During the short armistice Parubiy shared the positive sides of Maidan with his Facebook readers saying that people who stay there are just wonderful and Maidan itself is a prototype of the ideal state with free medicine, with the army everyone loves and respects, with mutual support and self-organization.

Also he was encouraging educated and thinking men to join up the opposition movement. One of the stories was about Commissioner Füle who started talking to men from Maidan there about geopolitics in English. With helmets on, armored with shields and sticks there were scientists, writers, successful entrepreneurs, students of prestigious universities - educated intelligent people. "They left their offices, research papers, business, and suits at home. And now look more like Vikings or medieval knights. Everyone knows that here on the Maidan the fate of Ukraine is decided". Another observation was made by Canadian journalist who told Parubiy that foreign journalists have a popular joke: "If you come across samooborona ('self-defence') activist on the Maidan in a mask - he definitely has at least two higher education degrees and speaks fluent English".

These Facebook posts were liked and shared over 10 thousand times.

At the same time Volodymyr Viatrovykh wrote more radical updates saying that Yanukovych was going to lose. First the control of the majority in parliament, just as he lost it in relation to the opposition. He had never been able to take over Maidan.

Regime is Overthrown 18-22.02.2014

The final escalation of the President's war against Ukrainians started on February 18. Battles lasted for 4 days, and by the end of it almost 100 people killed and around 1000 wounded. Lesya Orobets was turning to people on Facebook again telling them about situation: "Around the fire, explosions, smoke, pools of blood, moaning wounded, church bells, ice water, gunshots and explosions, the stench of gasoline breaks and spirit, conquering the smell of burnt rubber. I can not believe I'm on Maidan, the main square of the city where I lived all my life" and asking Ukrainians to arise, saying: "Life without dignity is not worth living". This statement was liked and shared over 4.5 thousand times.

Protesters were crying out loud to passive Ukrainians that what is happening here is not acceptable, and everyone should come and at least support. This began the open accusations that the President is responsible for the deaths of the protestors. On February 19th Nayem said that "accusing protestors in armed resistance and holding them responsible for the deaths of dozens, Viktor Yanukovych appears as a rapist complaining about his disobedient victim". This statement was shared 4.5 thousand times.

Lesya Orobets summarized the presidential actions for Ukrainians and the world saying that the actions of the police and the government-hired thugs ('titushky') have been extremely violent. Berkut and Interior troops have been shooting protestors with real ammunition. Berkut forces have been shooting from the rooftops and throwing grenades into the crowd. Dozens of people are severely injured, lots of eye injuries

and headshots, many have been killed. Yanukovych and his allies have organised a deliberate provocation and a trap for protesters. Orobets was stating that Yanukovych has never intended to make any concessions from the very beginning. All muddling around the political process, behind the scenes negotiations on amendments to the Constitution. Lesya Orobets promised that the President's scenario was to settle fear into hearts of Ukrainians, completely pulling out any thought of defending their rights would not succeed. This post was made on February 20th and had over 7 thousands shares in Ukrainian and English. In the next post she urged people to rise up against any truce with Yanukovych, it was supported with 2 thousands likes and 4 thousands shares.

On February 21st, the day after almost 100 people were killed Andriy Parubiy wrote on his Facebook: "Just had a conversation with Lieutenant General Konoplianyk. Kyiv garrison of internal troops declared willingness to fully comply with the decisions of Maidan."

When it became clear that despite the losses and casualties, Maidan managed to overthrow the regime and the dictator fled the capital, the Maidan leaders were first to set the tone to the masses. Bishop Gudziak quoted the bible "There is no greater love than to lay down one's life for one's friends" (John 15 : 13) encouraged everyone, especially journalists, to create the live stories of these martyrs who gave their lives for our dignity and freedom. This comment was shared over 7 thousand times.

Lesya Orobets shared the realization that a new country had been born. And Mustafa Nayem, the activist who basically started the revolution wrote on his Facebook: "It's over. Now we have to build

something new". It was the summary of all three months of revolution escalation, violence, hope and victory, which received over 12 thousands likes. Ruslana Lyzhychko, who was writing rather emotional appeals to people, said that she is begging Ukrainians not to forget what the murdered ones were fighting for.

Conclusions

This qualitative analysis of opinion leaders' status updates on Facebook under hashtag #Euromaidan during Ukrainian 2013 – 2014 winter revolution shows that they were changing from mild and rather peaceful towards radicalization, which in turn was reflecting the situation on the streets of Kyiv and the whole Ukraine. As the conflict had escalated in Ukraine the appeals to active civic position became more open and calls to come and join Maidan became more forthright. The opinion makers statuses in social media contained not only appeals to gather on Maidan, eyewitness information and facts about the protests, but also guidelines how to behave in the situation of conflict, where's the help of activists needed, how to stay warm when it's – 20° C outside and even how to stay alive during Berkut and riot police's bloody attacks. In the narrative of opinion leaders was expressed all the civic discontent with the political situation in Ukraine and given direct options to actions to follow. They were changing together with events toward radicalization and intolerance to state power. When great numbers of their readers comprehended the opinion leaders narrative, passed the information forward, and started joining the revolution we could observe the formation of a new public sphere in Ukraine in both online and offline space.

Bibliography and Notes

1. Ali Amir Hatem, *The Power of Social Media in Developing Nations: New Tools for Closing the Global Digital Divide and Beyond*, "Human Rights Journal" 2011, Volume 24, Issue 1, p. 185-219.
2. Andreas Antoniadis, Miskimmon Alistair, O'Loughlin Ben, *Great Powers and Strategic Narratives: The State of the Field*, The Centre for Global Political Economy, Working Paper No 7, Brighton: University of Sussex 2010, 26 pp.
3. Berkowitz Dan, TerKeurst James W., *Community as interpretive community: Rethinking the journalist-source relationship*, „Journal of Communication" 1999, Vol. 49, No 3, p. 125-137.
4. Betz David, *The Virtual dimension of Contemporary Insurgency and Counter-insurgency*, "Small Wars & Insurgencies" 2008, Vol. 19 (4), p. 510-540.
5. Brewin Mark, *The interpretive community and reform: Public journalism plays out in North Carolina*, "Journal of Communication Inquiry" 1999, Vol. 23, No 3, p. 222-239.
6. Castells Manuel, *Communication Power*, Oxford-New York: University Press 2009, 571 p.
7. Dahlberg Lincoln, *The Internet, deliberative democracy, and power: Radicalizing the public sphere*, "International Journal of Media and Cultural Politics", Volume 3, No 1, p. 47-64.
8. Douglas 'Frank' Scott, *Waging the Inchoate War: defining, Fighting, and Second-Guessing the 'Long War'*, "Journal of Strategic Studies" 2007, Vol. 30 (3), p. 391-420.
9. Fish Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press 1980, 408 pp.
10. Goldstein Joshua, *The Role of Digital Networked Technologies in the Ukrainian Orange Revolution*, Berkman Center Research Publication, No. 14, Harvard University 2007. 10 pp. (Internet & Democracy Case Study Series).
11. Habermas Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiry into a category of Bourgeois Society / Translated by T. Burger, F. Lawrence*, Cambridge, MA: MIT Press 1989, 302 pp.
12. Hermes Joke, Stello Cindy, *Cultural citizenship and crime fiction: politics and the interpretive community*, "European Journal of Culture Studies" 2000, Vol. 3, No 2, p. 215-233.
13. Jones Jones, *Social Media and Social Movements*, "International Socialism" 2011, Issue 130, Web. 21.01.2014. <<http://www.isj.org.uk/?id=722>>.
14. Kahn Richard, Kellner Douglas, *Oppositional Politics and the Internet: a Critical / Reconstructive Approach*, "Cultural Politics", Volume 1, No 1, March 2005, p. 75-100.
15. Lawler Steph, *Narrative in Social Research*, [in:] *Qualitative Research in Action / Ed. by Tim May*, London: Sage 2002, p. 242-258.
16. Leighninger Matt, *How Should Citizens and Public Managers Use Online Tools to Improve Democracy?*, "National Civic Review" 2011, Vol. 100, Issue 2, p. 20-29.
17. Mitra Rahul, *Resisting the Spectacle of Pride: Queer Indian Bloggers as Interpretive Communities*, "Journal of Broadcasting & Electronic Media" 2010, Vol. 54, No 1, p. 163-178.
18. Petras James, *Social Opposition in the Age of Internet: Desktop "Militants" and Public Intellectuals*, Invited paper to be read at the "Symposium on Re-Publicness" Sponsored by the Chamber of Electrical Engineers, Ankara-Turkey, December 9-10, 2011, <<http://petras.lahaine.org/?p=1880>>.
19. Rauch Jennifer: *Activists as interpretive communities: rituals of consumption and interaction in an alternative media audience*, "Media, Culture & Society" 2007, Vol. 29, No 6, p. 994-1013.

Halyna Prystay

INFORMATION INTERACTION OF REGIONAL UNIVERSAL SCIENTIFIC LIBRARY NAMED BY I. FRANKO AS A FORM OF POPULARIZATION OF ARTISTS OF PRYKARPATTIA

Kyiv National University of Culture and Art, Ukraine

Галина Пристай

ІНФОРМАЦІЙНА ІНТЕРАКЦІЯ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ ІМЕНІ І. ФРАНКА ЯК ФОРМА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОСТИ МИСТЦІВ ПРИКАРПАТТЯ

Abstract: In the article were analyzed electronic and printed local resources of the Ivano-Frankivsk Regional universal scientific library named by I. Franko that popularize the artists of Prykarpattia. In the article were considered features, specificity and dynamics of the changes in the present social and cultural space of the region, also were presented examples of their usage in common projects with cultural institutions.

Keywords: local history resource, socio-cultural sphere, cultural communication, Regional universal scientific library named by I. Franko, cultural institutions

Мистецька палітра Івано-Франківщини, її багатство й художня традиція має високі естетичні ідеали та духові цінності, й тому в розміреному ритмі життя мистецького Прикарпаття можна розглядіти багато цікавих творчих постатей сьогодення [5, 16], доробки яких бібліотека популяризує через власні інформаційні продукти та послуги, а також завдяки інтерактивним моделям бібліотечної соціокультурної діяльності. Дослідження історії краю – тривалий і багатовекторний процес, оскільки спостерігається тенденція постійного зростання інтересу до традицій, культури, життя й творчості діячів мистецтва окремо взятого регіону.

Сучасний період у бібліотечній теорії характеризується обґрунтуванням нових концепцій для характеристики бібліотеки, її соціальних функцій, суспільної ролі бібліотек як центрів духового й культурного розвитку особистості.

Теоретичну базу запропонованого дослідження забезпечили фундаментальні праці краєзнавчого характеру Н. Кушнарєнко, І. Мілясевиц, П. Тронько, О. Мамонтова, М. Щерби, в яких обґрунтовано специфіку бібліотечно-краєзнавства як відносно самостійної сфери науково-практичної діяльності бібліотек [6], [7], [9], [12], [13]. Значний інтерес становлять науково-методичні розробки ОУНБ

(обласних універсальних наукових бібліотек), досвід краєзнавчої роботи у бібліотеках, що проаналізовано в звіті роботи відділу літератури з мистецтва ОУНБ імени Івана Франка за 2013 рік та в статтях С. Денисенка, О. Постельжук, М. Сташкова, В. Малиновської, М. Костенка та ін. [2], [3], [4], [8], [10], [11].

Здійснений аналіз наукових джерел, методичних розробок дозволив зробити висновок, що інформаційна мистецька інтеракція ОУНБ ім. І. Франка як форма популяризації творчості мистців Прикарпаття не стала предметом спеціального дослідження, хоча звернення до цих питань частково можна знайти на сторінках періодичних видань. Відсутність критичних розвідок щодо обраної теми і зумовлює актуальність такої статті, у зв'язку з чим постає необхідність всебічного розгляду сучасного стану мистецького краєзнавства ОУНБ ім. І. Франка та визначення тенденції його розвитку в умовах трансформаційних змін бібліотечної діяльності, пов'язаних зі створенням єдиного соціально-комунікаційного простору регіону. Тому мета статті полягає у розкритті інформаційної мистецької інтеракції обласної універсальної наукової бібліотеки ім. І. Франка як форми популяризації творчості мистців Прикарпаття. Ця мета передбачає вирішення певних завдань, зокрема: охарактеризувати основні бібліотечні форми мистецько-краєзнавчої діяльності щодо популяризації творчості мистців Прикарпаття; окреслити моделі мистецьких електронних та друкованих продуктів обласної універсальної наукової бібліотеки ім. І. Франка: креативний комунікаційний

обмін у рамках співпраці із закладами культури Івано-Франківщини; розкрити роль технологій інформаційної інтеракції у діяльності відділу літератури з мистецтва ОУНБ ім. І. Франка.

Сьогодні бібліотеки – це інформаційні заклади, яким притаманна динаміка розвитку, трансформація у центри інтелектуального і духового життя місцевої громади [2, 7]. Для удосконалення своєї роботи та визначення свого місця як виробників, постачальників та посередників на ринку інформаційних продуктів і послуг вони активно застосовують бібліотечно-інформаційний маркетинг.

Івано-Франківщина – колоритний і своєрідний регіон, що славиться неповторними ландшафтами, самотньою культурою, туристичною привабливістю. Суттєве посилення інтересів широкого кола громадян до вивчення історії та сьогодення свого краю впливає на підвищення значення документальних ресурсів з питань мистецького краєзнавства.

На сьогодні технологія інформаційної інтеракції обласної універсальної наукової бібліотеки ім. І. Франка (ОУНБ ім. І. Франка) виглядає таким чином: мистецько-краєзнавча діяльність проводиться в історичному, природно-географічному, економічному, екологічному, народознавчому, літературному та мистецькому напрямках. Для її успішної організації бібліотечні працівники акумулюють інформацію про історію, культуру краю, діяльність видатних земляків, популяризують їхню творчість, виявляють і отримують додаткові знання про рідний край, доносять їх до широкого кола читачів. Здійсню-

ють збір, опрацювання, збереження та надання у користування асортименту мистецько-краєзнавчих інформаційних продуктів з різних аспектів життєдіяльності регіону. Ці матеріали формуються у тематичних папках-дос'є, альбомах, фотолітописах, портфоліо.

Мистецько-краєзнавчі видання зберігаються у фонді відділу краєзнавчої літератури та частково у кількох структурних підрозділах бібліотеки: у відділі літератури з мистецтва, книгозберігання та довідково-бібліографічного відділу. Сформовано авторський книжковий фонд академіків В. Качкана та В. Грабовецького, колекції із власних зібрань краєзнавців Л. Вардзарука, П. Арсенича, В. Морозюка, фотомистця В. Пилип'юка та фонд мецената зі США – нашого краянину Є. Паранюка. Особливу цінність складають фонди рідкісних і цінних видань, рукописів науковців, відомих людей Івано-Франківщини: письменників, вчених, мистецтвознавців, краєзнавців.

Слід зазначити, що мистецьке бібліотечне краєзнавство пов'язане з вивченням та популяризацією творчості мистців, які пишуть про край, чи творили у ньому [12, 18]. На жаль, усупереч чималим зусиллям працівників, бібліотека не має у повному обсязі видань навіть місцевих авторів – через відсутність узагальненої інформації про те, що виходить друком у видавництвах області. Тому відділом літератури з мистецтва започатковано серію *Гості літературно-мистецької вітальні*. Це – збірник інтерв'ю, що знайомить з доробком і неординарними долями творчих людей Прикарпаття, а за структурною побудовою, інформаційним наповне-

нням, як зазначила О. Постельжук, кардинально відрізняється від традиційних інформаційних продуктів бібліотеки [10, 5].

У ході дослідження доведено, що процеси трансформації організаційної роботи ОУНБ ім. І. Франка знайшли місце і серед напрямків діяльності інших культурних установ краю: музеїв, театрів, спілок, мистецьких освітніх закладів: синтезуються в тій чи іншій мірі функції бібліотеки та координується робота, постійно ведуться діялоги з проведення спільних проєктів. У процесі вивчення питання з'ясувалося, що на сучасному етапі урізноманітнилися не лише форми заходів, але й методи їх проведення. Простежується поєднання читань з демонстрацією ілюстрацій до теми, залучення фольклорних колективів з оформленням виставок-переглядів книг, виробів народних умільців, етнографічних куточків. Так створено міні-проєкти *У колі муз та Сузір'я майстрів Прикарпаття*, у рамках яких проводиться цикл заходів, що викликають серед громадськості значний резонанс та популяризують мистецько-краєзнавчий ресурс бібліотеки. Необхідно відзначити чималий досвід творчої співпраці з Літературним музеєм та Музеєм мистецтв Прикарпаття з проведення мистецьких акцій: *Ніч у музеї, Я хочу вам сказати про любов..., Шарм літньої ночі; Днів фахівця, культурологічних студій, живописних імпрез* [3].

Загально визнано, що будь-яке партнерство є унікальним сполученням різних видів компетенції та навичок, носіями яких є окремі організації й окремі особи. Саме таке вза-

ємозбагачення і дозволяє партнерам компенсувати слабкі сторони один одного, спільно досягати поставлених цілей. Крім того, партнерство вимагає постійного розвитку як навколо технічних, так і навколо організаційних моментів.

Важливо зауважити, що в умовах духового відродження зростає інтерес до відтворення та збереження досягнень минулого. Знання свого роду, історичних та культурних надбань предків необхідні не лише для піднесення національної гідності, а й для використання кращих традицій у практиці сьогодення. Це дає поштовх до урізноманітнення культурно-просвітницьких заходів [1, 11]. Сьогодні книгозбірня запроваджує неординарні форми плідної співпраці з Національним академічним гуцульським ансамблем пісні й танцю *Гуцулія*. Втілюються спільні проєкти з відзначення Шевченківських Днів та Днів міста. Особливою прикметою сьогодення є активізація пошукової дослідницької роботи. Так працівниками відділу літератури з мистецтва започатковано цікаву серію слайдофільмів *Йти вперед, зберігаючи традиції*, яка представляє розмаїття мистецьких колективів Івано-Франківщини.

Слід відзначити, що надзвичайно важливим етапом у популяризації мистецько-краєзнавчих продуктів бібліотеки стало налагодження співпраці з центром патріотичного виховання учнівської молоді ім. С. Бандери, що дає можливість істотно доповнювати образ історії української культури, розширити пізнавальний інтерес до визначних постатей та сприяти піднесенню наці-

онально-патріотичної самосвідомості читачів.

Відродження духовности публічними бібліотеками – найактуальніше питання сьогодення. Його розв'язання вимагає реалізацію багатьох чинників, які б сприяли відновленню зруйнованих зв'язків у культурному процесі. Взірцем автхтонної культури, з архаїчними рисами первісного світогляду, є культура етнографічних груп українців Карпат – гуцулів, бойків, лемків.

В історії Івано-Франківщини співіснування етнічних культур та громад має свої особливості. Прагнучи зберегти власні культурні традиції, люди об'єднуються у етногрупи [5, 5]. Цьому сприяло відкриття при бібліотеці *Лемкоклюбу*. Його діяльність передбачає співпрацю з товариством *Лемківщина*, носіями лемківської культури, відомими людьми краю у підготовці та проведенні культурно-просвітницьких заходів, у розробці і впровадженні творчих та інших програм. У рамках клубу проводяться лемківські вернісажі, фольклорні посиденьки, години духовних піснеспівів, інтерактивні зустрічі-знайомства *Від предків до нащадків*, родинні та фольклорно-етнографічні свята, майстер класи. Для розповсюдження обрядів та звичаїв лемків створюються мультимедійні презентації та відеофільми, які у ході засідань переглядаються. З вище викладеного можна зробити висновок, що характерною ознакою клубу є знайомство з книжковими новинками лемківської тематики, обмін цікавою інформацією про історію та культуру Лемківщини.

Як зазначено, тісні взаємини з викладацьким складом і студента-

ми Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника дали змогу лобювати питання створення Арт-центру творчої молоді *Мистецька академія*, заходи в рамках якого проводяться у новому форматі *тижневий блок* навесні та восени. Варті уваги театралізовані читання, майстер-класи *Глибина світу витинанки*, *Вільний політ фантазії (виготовлення тканини технікою валяння)*, *Нащо стали на папері сумними рядами* (виготовлення черпаного паперу й виконання рукописного шрифту), комільфо-зустрічі, ерудит-шоу, експрес-діалоги тощо.

Отже, ми показали, що проведений аналіз моніторингів, аналітично-маркетингових розвідок, баскетопитувань спільно із краєзнавцями, істориками, мистецтвознавцями, мистцями, враховуючи запити реальних та потенційних користувачів, дав можливість підготувати документи й носії інформації – бюлетені: *Літературне Прикарпаття*, *Пам'ятки історії і культури області*, *Мистецька палітра*, *Музичний арсенал* та ін., а також узагальнити методику інформаційного забезпечення управлінського апарату, організацій міста, централізованих бібліотечних систем області та окремих користувачів.

Прискорена зміна та постійне удосконалення популяризації мистецько-краєзнавчих ресурсів з урахуванням новітніх технологій змінюють ставлення до діяльності установи. Серед цікавих видавничих проєктів бібліотеки: набір листівок вибраних робіт, що експонувались мистцями-краянами у мистецькій вітальні, біографічні мозаїки з до-

датком відео-презентацій та відео-літописів, присвячених ювілейним датам творчих особистостей. Окремо слід звернути увагу, що ці видання об'єднані уніфікованою структурою, спільністю задуму. Але разом з тим методика бібліографування постійно удосконалюється. Створено цикл мультимедійних презентацій *Розмаїтий мистецький дивосвіт* та відеофільмів *У рамках партнерства* про відомих особистостей Івано-Франківщини, яким передувала багатовекторна пошукова робота. Усі ці культурологічні проєкти й матеріали оперативно ознайомлюють з творчим доробком і неординарними людьми краю.

Сьогодні мистецьке бібліотечне краєзнавство Івано-Франківської ОУНБ ім. І. Франка перебуває у процесі пошуку інноваційних форм і методів діяльності. Завдяки творчому пошуку з'являються нові напрямки популяризації мистецько-краєзнавчих ресурсів. Зокрема, працівниками відділу літератури з мистецтва формуються інфотеки: *Банк мистецьких цікавинок* про діяльність Івано-Франківського осередку Національної Спілки кінематографістів України зі сторінок преси та серії DVD-дисків з фільмами режисерів Прикарпаття.

Мистецтво – винятково важливий культурний потенціал, який має величезний вплив на розвиток культури регіону. Необхідно зазначити, що фахівцями бібліотеки систематично наповнюються і оновлюються бази даних *Мистецтво*, *Краєзнавство*, *Гуцульщина*, *Пам'ятки історії і культури Івано-Франківської області*, *Івано-Франківщина: минуле і сьогодення* та *Видатні діячі Прикарпаття*, що також

сприяють популяризації мистецького життя краю.

Досвід засвідчує, що ОУНБ ім. І. Франка як закладу культури належить особлива роль у створенні документальної пам'яті Івано-Франківщини. Бібліотечні працівники активно співпрацюють з любителями мистецького краєзнавства, інтелігенцією, старшим поколінням і молоддю – усіх небайдужих до минулого, сучасного та майбутнього свого рідного краю. Заслуговує на увагу підготовлений фахівцями відділу літератури з мистецтва слайдовистав *Відкриваємо новий Станиславів*, суть якого полягає у формуванні національної свідомости, духовости та культури.

Досліджуючи та популяризуючи мистецтво краю, започаткована нова серія: *Екскурс видами мистецтв*, яка є необхідністю для вдосконалення системного документного забезпечення краєзнавчих ресурсів. У рамках цієї серії видані пам'ятки користувачам: *Світ декоративно-прикладного мистецтва, Перлини архітектурних епох, Рисунок. Живопис. Іконопис, Мистецтво скульптури України та світу*. Такі видання дають можливість зафіксувати пріоритети у дослідженнях провідних мистецтвознавців, краєзнавців, науковців, уточнити й узагальнити їхній внесок у збереження культури краю.

Потужною й плідною, досі теоретично та практично невичерпаною, є традиція комплексного дослідження мистецько-краєзнавчої діяльності бібліотеки, що сприятиме вдосконаленню роботи та урізноманітненню репертуару заходів. Проведення маркетингової розвідки *Мистецтво. Бібліотека. Користувач* виявило кон-

тингент читачів та стан задоволення їх запитів на документи мистецького спрямування.

Вважаємо, що на часі в ОУНБ ім. І. Франка стоїть питання аналізу процесів діяльності персоналу бібліотеки з популяризації мистецько-краєзнавчих інформаційних продуктів. Потрібно й надалі репрезентувати установу серед громади, розширювати репертуар класичних та інноваційних послуг, формувати бібліотечний простір з урахуванням інтересів конкретних людей, впроваджувати персоналізований сервісно-клієнтський підхід, тобто індивідуалізований підхід в обслуговуванні, розробляти стратегію орієнтації на *Його величність – Користувача*.

Результати дослідження виявили, що нові бібліотечні моделі ОУНБ ім. І. Франка щодо популяризації творчости мистців Прикарпаття з використанням новітніх технологій інформаційної інтеракції довели свою ефективність. Вони не тільки дають можливість обмінюватись досвідом, а також виробляти спільну мету, схему розвитку. Крім того, такі моделі є дієвими для підвищення організаційної та корпоративної культури бібліотечних фахівців. Таким чином, активна діяльність бібліотеки з позиціонування мистецько-краєзнавчого масиву інформації спонукає фахівців книгозбірні постійно знаходитись у творчому пошуку, розвивати соціальне партнерство, генерувати нові ідеї, співпрацювати з громадою, що дає можливість створити нові краєзнавчо-мистецькі проекти, оригінальну інформаційну продукцію, організувати сучасний веб-сайт *Мистецьке краєзнавство Прикарпаття*.

Bibliography and Notes

1. Барабаш Світлана, *Модерація заходів у роботі з громадськістю та персоналом як комплексна форма менеджменту в бібліотеках*, [у:] *Вісник Книжкової палати* 2012, № 5, с. 1-3.

2. Денисенко Світлана, *Соціокультурні краєзнавчі потреби читачів: засоби задоволення в умовах бібліотечних установ*, [у:] *Вісник Харківської Державної Академії Культури*, Випуск 5, Харків 2001, с. 135-141.

3. *Звіт роботи відділу літератури з мистецтва за 2013 рік Івано-Франківської ОУНБ ім. І. Франка (Відділ літератури та мистецтва)*, Івано-Франківськ 2013, 16 с.

4. Костенко Марина, *Формування вітчизняних електронних інформаційних ресурсів з проблем художньої культури та мистецтва на регіональному рівні*, [у:] *Бібліотечний вісник* 2012, № 3, с. 37-41.

5. *Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська: 350-ти річчю надання місту магдебурзького права присвячено*, / Г. Карась, В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк та ін., Івано-Франківськ: Місто НВ 2012, 180 с.

6. Кушнарченко Наталія, *Бібліотечне краєзнавство: сутність і структура*, [у:] *Вісник Книжкової палати* 1997, № 5, с. 10-11.

7. Кушнарченко Наталія, *Теоретичні засади бібліотечного краєзнавства*, [у:] *Вісник Харківської Державної Академії Культури*, Випуск 17, Харків 2006, с. 119-131.

8. Малиновська Віра, *Культурно-просвітницька діяльність Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Каразіна*, [у:] *Бібліотечний вісник* 2013, № 3, с. 39-42.

9. Мамонтов А. В., *Библиотечное краеведение. Краеведческий библиотечный фонд: учебное пособие*, Вып. 1-2, Санкт-Петербург 1996-1998, 38 с.

10. Постельжук Олена, *Новітні види інформаційно-аналітичної продукції обласних універсальних наукових бібліотек України*, [у:] *Бібліотечний вісник* 2013, № 1, с. 3-8.

11. Сташків Мирон, *Краєзнавча діяльність: взаємозв'язок, системність, розмаїття тем і прийомів*, [у:] *Вісник Книжкової палати* 2006, № 6, с. 24-26.

12. Тронько Петро, *Історичне краєзнавство: крок у нове тисячоліття (доповідь, проблеми, перспективи)*, Київ: Інститут Історії НАН України 2000, 270 с.

13. Щерба Н. Н., *Библиотечное и библиографическое краеведение*, Москва: Книжная палата 1995, 191 с.

Reviews

THE FIRST POLISH BOOK ABOUT THE UKRAINIAN DONBAS

Marta Studenna-Skrucka, *Ukrainian Donbas. Faces of Regional Identity*. [In Polish], Poznań: Nauka i Innowacje 2014, 307 pp.

PIERWSZA POLSKA KSIĄŻKA O UKRAIŃSKIM DONBASIE

Marta Studenna-Skrucka, *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje 2014, 307 s.

Abstract: The monograph *Ukrainian Donbas. Faces of Regional Identity* was devoted to the reflection on an unifying role of a national discourse in Ukraine in the context of its regional diversity. The main objectives of work focus on the research on the Donbas, understood as historical region, and its contemporary perceptions within Ukrainian society. Undoubtedly, Ukrainian part of the Donets Coal Basin is a region which in the public opinion strictly embodies some kind of incompatibility with the version of Ukrainian culture recognized as a national in the official discourse. In Ukraine as well as elsewhere, the semantic field of Donbas definition, which is the abbreviation of the name of basin – *Donetskyi Baseyn*, extends to a distinct cultural space, which characterizes not so much the part of Ukraine, but the Ukrainian-Russian border. Unmistakable, Donbas is the symbol of these Ukrainian cultural resources, which are widely regarded as the aberration resulting from long-term interaction with Russia.

Badania tożsamości regionalnych w Ukrainie są dostatecznie popularne we współczesnej historiografii ukraińskiej, gdzie coraz częściej dzieje Ukrainy postrzegane są w perspektywie historii regionów. Przy czym nieste-

ty, dyskurs historiograficzny jest zbyt często upolityczniony. Współczesne dyskusje w społeczeństwie ukraińskim wokół federalizacji kraju oraz o konieczności wzmocnienia ekonomicznej i politycznej samodzielności regionów w istotny sposób blokują podejmowanie tych problemów, zmuszając badaczy do uwzględniania ich wagi emocjonalnej. Dlatego też należy cieszyć się z zainteresowania się przez polskich badaczy problemami współczesnego społeczeństwa ukraińskiego w kontekście historycznych badań nad kulturową, narodową, i gospodarczą specyfiką Donbasu i podkreślić aktualność przeprowadzonych przez Martę Studenną-Skrucką badań. Mam nadzieję, że interesujące, jak i ukażą poniżej, głębokie jej studium, zostanie zauważone przez badaczy ukraińskich, podobnie, jak i przenikliwy pogląd „z boku” pozwoli przejść na nowy poziom dyskusji akademickich i publicznych w Ukrainie.

W części wstępnej pracy monograficznej Autorka argumentuje na rzecz aktualności wybranego tematu, jej celach i zadaniach badawczych. Narracja Autorki strukturalizowana jest przez dwa wzajemnie powiązane problemy

– w jaki sposób historycznie uwarunkowana odrębność Donbasu wpływa na proces kształtowania się nowoczesnego ukraińskiego społeczeństwa od momentu uzyskania niepodległości w 1991 roku oraz jak po 1991 roku jest w społeczeństwie ukraińskim odbierana wieloaspektowa specyfika regionalna Donbasu. We wstępie wiele uwagi poświęcono także uzasadnieniu wybranego zakresu terytorialnego pracy i wybranej przez Autorkę metody badania oraz przyjętej terminologii (Ukraina Wschodnia, nowoczesny, postnowoczesny itp.). Najwięcej trudności było z pojęciem „Ukraina Wschodnia”. M. Studenna-Skrucka w sposób w pełni uzasadniony za obiekt swoich studiów wybrała najbardziej wyrazisty i barwny w narodowym swym kolorycie i specyficzny w sensie politycznym region wschodniej Ukrainy, tj. Donbas.

Jeśli zdecydowana większość pojęć przyjętych przez Autorkę kategorii podstawowych nie rodzi dyskusji, to trzeba jednak zwrócić uwagę na pojęcie „ruska kultura Ukrainy”, które wywodzi się z zakorzenionych w języku polskim i ukraińskim etnonimu „rusyn” jako autonazwy dla ukraińskich mieszkańców Galicji aż do początków I Wojny Światowej. Odpowiednio wywodliwy od niego termin „ruski” przez polskich i ukraińskich historyków stosowany jest tradycyjnie jako synonim ukraińskiej ludności Wschodniej Galicji. Lepsze byłyby wedle mnie terminy „kalki” z ukraińskiego („rosijska”) lub z rosyjskiego („russkaja”).

Na pochwałę zasługują poszukiwania historiograficzne Autorki – odkryła i opracowała solidny zestaw tekstów pożytecznych dla opracowywanej problematyki badaczy zarówno ukraińskich, polskich, rosyjskich, amery-

kańskich, niemieckich z akcentem na prace ostatnich dziesięcioleci. Oczywiście umknęło jej kilkanaście prac i tekstów, w tym kilka prac doktorskich (*Историчні міфи і стереотипи та міжнаціональні відносини в сучасній Україні*, Lwów 2009), specjalny numer czasopisma „Схід-Захід” (Charków 2008), a oraz doktoraty O. Kokorskiej (*Соціальний розвиток міст Донбасу (друга половина 20-х – 30-ті роки ХХ ст.)*), O. Stiażkinej (*Культурні процеси на Донбасі 1960-их – початку 1990-их років*), P. Tymofiejewa (*Писенний фольклор робітничого середовища Донбасу (на матеріалі записів 20-х рр. ХХ ст.)*), N. Malarczuka (*Росіяни в Донбасі (20 – 30 рр. ХХ ст.)*), A. Margułowa (*Урбанізаційні процеси на Донбасі у 1861 – 1917 роках*), O. Obzdniwej (*Національні меншини Донбасу в 20 – 30-ті роки ХХ століття*), N. Syzpiak (*Соціально-демографічні процеси на Донбасі в 1943 – 1955 рр.*), Ł. Tarasenko (*Вплив підприємницької діяльності на соціальне розшарування селянства Донбасу у 20-і рр. ХХ ст.*), S. Androsowej (*Культурні процеси на Донбасі в 20 – 30-ті рр. ХХ ст.*) i in.).

Przegląd źródeł, na których bazuje się praca jest w znaczącym stopniu wyczerpujący (s. 22-25). Autorka słusznie skoncentrowała swą uwagę na literaturze naukowej, obszernym materiale socjologicznym, publicystyce okresu niepodległości, dokumentach opublikowanych, różnorodnych źródłach narracyjnych, zasobach internetowych. W konsekwencji zasoby źródłowe pozwalają w pełni na zrealizowanie stawianego sobie zadania.

Pierwsza część pracy monograficznej nosi teoretyczno-historiograficzny charakter. Autorka w kontekście

współczesnych narodowych dyskusji, skoncentrowała się na problemie powstawania/konstruowania się ukraińskiej świadomości narodowej, trafnie ukazując, że proces ten jest nadzwyczaj skomplikowany, biorąc pod uwagę choćby różnorodność sił społecznych jakie biorą w nim udział. Rozpatrując graniczny charakter procesu, Autorka słusznie wskazuje na rok 1991 kiedy Ukraina uzyskała niepodległość, kiedy na nowo wybuchły dyskusje o konieczności uwzględnienia etnicznej specyfiki, kolorytu kulturowego jej poszczególnych regionów w procesie formowania się ukraińskiego narodu politycznego. W tym kontekście najbardziej wrażliwą dla społecznego odbioru pozostaje kwestia ujęcia dwóch antagonistycznych kultur – galicyjskiej i donbaskiej. Fenomen tej ostatniej sprowadza się w pierwszym rzędzie do tego, że ludność uważa tożsamość regionalną za ważniejszą od narodowej.

W kolejnych fragmentach rozdziału pierwszego Autorka ukazuje, jak to ukraińska nauka ostatnich lat dwudziestu próbuje uzgodnić dyskurs ogólnonarodowy z regionalnym. To według mojej opinii najbardziej dyskusyjny fragment monografii. Autorka koncentruje się na głównych nurtach ukraińskiej historiografii po 1991 roku, które według niej to „Narodowy” i „postsowiecki”. W kolejnych fragmentach wyróżnia także orientację „nietradycyjną” (s. 51-55). Według mnie, klasyfikacja ta nie jest całkiem trafna, ponieważ nie wyraża ona tego co się w humanistyce ukraińskiej dzieje.

W rzeczy samej, zdecydowana większość ukraińskich historyków – od Lwowa po Donieck – jest zwolennikami narodowego kanonu historiograficznego, który w istocie jest zmodernizo-

waną wersją spuścizny conceptualnej głównych przedstawicieli nauki historycznej początku XX wieku – Michaiła Hruszewskiego i Wiaczesława Lipińskiego. Ci właśnie w swoich pracach akcentowali odpowiednio etniczny albo terytorialno-państwowy aspekt ewolucji narodu ukraińskiego. I nawet często wspomniani liderzy współczesnej nauki historycznej Natalia Jakowenko i Jarosław Hrycak – de facto adaptują rozpracowany przez Hruszewskiego schemat dziejów do współczesnych trendów historiograficznych.

Generalnie, współcześni badacze ukraińskiej historiografii, analizując dyskusję wokół problemu drogi kształtowania się narodowej metanarracji, mówią o istnieniu dwóch grup historyków. „Tradycjonalistów” z jednej strony i „rewizjonistów” (H. Kasjanow) lub „nowatorów” (W. Jaremczuk), z drugiej. Pierwsi bronią klasycznej linearnej drogi kształtowania się narodu. Drudzy, przeciwnie, optują za ideą modernizacji i wskazują na liczne dyskontynuacje w rozwoju narodu ukraińskiego. Szczegółowo owe tendencje zostały przedstawione w monografii *Українська історіографія на зламі XX і XXI століть: здобутку і проблеми* (Lwów 2004), która niestety, nie znalazła się w polu widzenia Autorki.

Podobnie wątpliwy wydaje się sąd Autorki o dominowaniu lwowskich historyków pośród tych o „narodowym” nastawieniu. Badaczka podświadomie, jak mi się wydaje, utożsamia historyków mieszkających we Lwowie z ich przynależnością do „szkoły lwowskiej” (s. 56). W istocie, ocena kluczowych wydarzeń historii narodowej, jak i ich definicje, mało różnią historyków Lwowa czy Kijowa, ale i także Dniepropietrowska, Charkowa, czy Donie-

cka. Prześledzenie regionalnych różnic między historykami w rozumieniu kluczowych problemów ukraińskiej historii nie jest łatwe zważywszy na to, że wielu z nich wykładając w prowincjonalnych uniwersytetach, pracuje jednocześnie w wiodących placówkach w Kijowie (Instytut historii Państwowej AN Ukrainy i Instytut ukraińskiej archeografii i źródłoznawstwa Państwowej AN Ukrainy) i bywają współautorami projektów wydawniczych firmowanych przez placówki Akademii Nauk. Powtórzę, większość historyków ukraińskich reprezentuje ową zmodernizowaną, w takim czy innym stopniu, ale tradycyjną wizję historii, w swych zasadniczych cechach opracowaną w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku.

Nie zgodzimy się także z drugą tezą Autorki «że tak silnie unarodowiona historia Galicji pozostawia na marginesie ruchy i idee alternatywne dla ukraińskiego projektu narodowego, a przecież także znaczące w dziejach regionu, np. ruch wszechruski (moskalofilstwo)» (s. 61). Prace Marjana Mudroho, Oleny Arkuszy, Oleksija Suchoho uzasadniają tezę przeciwną.

O nietrafności klasyfikacji historiograficznej świadczy charakterystyka „postsowieckiego” jej nurtu. Jedyń wymieniony w rozdziale jej przedstawiciel – Petro Tołoczko odwołuje się do nie mniej tradycyjnego w ramach nurtu narodowego historiografii ukraińskiej poglądu na staroruską cywilizacyjną spuściznę, poglądu opracowanego przez wybitnego (obok Hruszewskiego) przedstawiciela kijowskiej szkoły Wołodymyra Antonowycza – Dmytra Bahalija jeszcze do lat trzydziestych dwudziestego wieku. Prorosyjskie akcenty poglądów P. Tołoczki na inne fragmenty ukraińskiej historii, tłu-

maczyć należy raczej – według mnie – rozprzestrzenioną w Naddnieprzu – małorosyjską ideologią, niż sympatią dla spuścizny nauki radzieckiej. „Małorosyjskość” także dostatecznie dobrze wyjaśnia prorosyjską publicystykę Dmytra Tabacznika – w pełni koniunkturalną, przecież, jakby to nie było paradoksalne, w swych pracach historycznych, były Minister Edukacji (zawodowy historyk, profesor historii) w pełni podziela poglądy „narodowego” nurtu.

Generalnie więc, jak sądzę, Autorka powinna w pierwszym rozdziale, porównać idee przedstawicieli „narodowego” nurtu z koncepcją Pawła Magoczija (znanego ideologa „rusińskiego narodu”), który w pracy *Історія України* jako jeden z pierwszych zaprezentował regionalną wizję ukraińskiej „wielkiej narracji”. Niestety, wprawdzie w tekście pracy często się wspomina o nim przy okazji innych kwestii.

Część pierwszą kończy analiza dwóch ukraińskich ideowych biegunów, elity których proponują różne koncepcje ukraińskiej tożsamości, Galicji i Donbasu. Przy czym główną tezą narodowego projektu Donbasu jest formowanie się współczesnego narodu ukraińskiego wokół instytucji obywatelstwa. W tym kontekście, słusznie twierdzi M. Studenna-Skrucka, w procesie formowania się ogólnoukraińskiej wspólnoty większe znaczenie mają polityczne i gospodarcze relacje, z kolei etniczne i kulturowe odnoszą się do sfery prywatnej.

W tej części pracy wątpliwość budzi teza o chronicznej „słabości” centrum (tj. Kijowa) w ukraińskiej historii, o wpływ na które toczą bój elity Donbasu i Galicji. Wydaje się nam znaczącym uproszczeniem twierdzenie ba-

daczki, że «sam Kijów ani nie generuje własnego projektu, ani też skutecznie nie sprzyja dialogowi pomiędzy projektami już istniejącymi» (s. 89).

Jeśli dokonać niezbyt odległej retrospektywy, to można z pewnością twierdzić, że tak nazywany „galicyjski projekt Ukrainy”, jak go rozumie Autorka, to w samej rzeczy jest naddnieprzańskim produktem intelektualnym, przeciw jego twórcami byli kijowscy intelektualiści Wołodimir Antonowycz, Oleksandr Konyśkij i ich ideowy uczeń Mychajło Hruszewskij. I tylko z powodu niemożności realizowania go w centralnej Ukrainie, w warunkach caratu polityki terroru, przeniesiono go do Galicji, gdzie liberalne warunki jakie stwarzała konstytucja imperium Austro-Węgierskiego stwarzała szanse dla narodowej działalności Ukraińców. Ale już przy pierwszych oznakach liberalizacji sytuacji w Naddnieprzu, jak to było w latach 1905 – 1907, 1917 – 1921 i po 1991 roku, projekt ten w sposób naturalny zaistniał w centralnej Ukrainie. Galicja, według mnie, pełniła w ukraińskiej historii rolę swoistego „rezerwuaru ideowego” w którym projekt narodowy wypracowany w Kijowie, czekał na lepsze czasy, przy okazji nabierał on tam regionalnego galicyjskiego kolorytu. Tezę tę potwierdza także współczesne dane socjologiczne. Centralna Ukraina, wzięta pod totalną gospodarczą i administracyjną kontrolę przez elity Wschodniej Ukrainy i tak tradycyjnie sympatyzuje z proukraińskimi siłami politycznymi.

Jako mały faktograficzny błąd w tym rozdziale bierzemy napomknienie o Hruszewskim jako „pierwszym prezydencie Ukraińskiej Republiki Ludowej”. Jak wiadomo, przyjęta w kwietniu 1918 r. Konstytucja URL nie przewidy-

wała stanowiska Prezydenta, a w historiografii mit o prezydenturze powstał i rozpowszechnił się na fali czczenia jego pamięci po tragicznej śmierci w 1934 roku.

W kolejnych trzech rozdziałach Autorka poddaje wszechstronnej analizie regionalną specyfikę Donbasu. Analiza ta podjęta chronologicznie i wokół kluczowych problemów. Nade wszystko badaczka skupiła się na uchwyceniu „ruskiego” fenomenu Ukrainy, które traktuje się jako materialne i duchowe dziedzictwo społeczeństwa ukraińskiego, które powstało pod rosyjskim cywilizacyjnym wpływem, który artykułował się pod postacią języka rosyjskiego na ukraińsko-rosyjskim etnicznym i kulturowym pograniczu.

W historycznej perspektywie Autorka rekonstruuje proces kolonizacji stepów ukraińskich od czasów latopisów kozackich po czasy modernizacyjnych zmian następujących na przełomie XIX i XX wieku. W rezultacie wskazane procesy migracyjne złożyły się na specyficzne etniczne oblicze regionu, które nazwano w ślad za badaczami ukraińskimi, dominującą koalicją ukraińsko-rosyjską. Dalej Autorka opisuje ustanowienie kontroli nad Donbasem przez struktury państwa w czasach rosyjskiej rewolucji i wojny domowej. W tej części pracy analizie poddano miejsce Donbasu w koncepcjach najbardziej wpływowych przedstawicieli ukraińskiego ruchu narodowego w początkowych dziesięcioleciach XX wieku. Szczegółowo przeanalizowano wpływ sowieckiej maszyny administracyjnej na stosunki etniczne w regionie. Rozdział wieńczy interesujące autorskie interpretacje nad dzisiejszym statusem „rosyjskiej kultury” w Donbasie, uzasadniane licznymi badaniami socio-

logicznymi i przeprowadzonymi przez Autorkę licznymi wywiadami.

W centrum zainteresowań Autorki w rozdziale trzecim znalazła się kultura górnicza Donbasu, która zarówno na poziomie kultury niskiej, jak i wysokiej jest przedstawiana. W ujęciu chronologicznym Autorka przedstawia ewolucję kulturowego oblicza kraju – rozpoczynając od II połowy XIX wieku, kiedy Donbas symbolizowała „kultura barokowa”, poprzez epokę radziecką, w czasach której górniczy region przedstawiany był jako swego rodzaju „witryna socjalizmu”, aż po ostatnie dwudziestolecie, kiedy doniecki region charakteryzowało dramatyczne zróżnicowanie społeczne i rosnąca nostalgia za sowiecką przeszłością. Podkreślić trzeba, że skomplikowany materiał analityczny zaprezentowany w tym rozdziale, Autorka umiejętnie ilustruje materiałem folklorystycznym, co pozwala poczuć koloryt i klimat regionu. Nadzwyczaj ważną cechą tego rozdziału są paralele i porównania rozwojowe między zjawiskami gospodarczymi i społeczno-kulturowymi Donbasu a miasteczkami górniczymi polskiego Śląska. Podkreślimy, że są to pierwsze w literaturze, tak szczegółowe zestawienia podobieństw obu regionów.

Chciałoby się osobno podkreślić pominiętą przez Autorkę interesującą tendencję w życiu Donbasu końca lat 1990-tych, związaną z próbą podjętą przez elity odnalezienia i eksponowania czysto ukraińskiej składowej w polifonii kulturowej regionu, tym samym ukazując aspiracje Donbasu na równoprawny dialog z Kijowem. Mowa jest o inicjowaniu upamiętniania jednego z liderów ukraińskiego ruchu dysydenckiego Wasylia Stusa, który większą część życia spędził w Donbasie. W

swoim czasie powstał pomysł nadania jego imienia Donieckiemu Narodowemu Uniwersytetowi. Ową tendencję ilustruje także upamiętnianie innej wiodącej postaci kultury masowej urodzonego w Doniecku – śpiewaka operowego Anatolija Sołowjanenko, któremu na jednym z centralnych placów postawiono połączony pomnik z napisem: „Duma Ukrainy – Anatolij Sołowjanenko – górniczy hrabia”. Byłoby interesującym, jak mi się wydaje, przesłedzenie specyfiki polityki pamięci władz wspólnot gminnych Donbasu w ciągu ostatnich lat dwudziestu, śledząc proces zmian nazw ulic, wznoszenie nowych pomników, w nich to bowiem wyraża się specyfika lokalnego „bohaterstwa”, i jest istotnym sposobem ukazania lokalnej tożsamości, ukazaniem emocjonalności i poczucia przynależności. Nadto, na tym tle ukazania sposobu w jaki wspólnota wpisuje się w bardziej ogólną tożsamość, narodową i państwową.

Kierując się własnym doświadczeniem długiego przebywania w Donbasie, twierdzą, że pomniki Doniecka w sposób istotny różnią się od pomników innych miast, na przykład kijowskich, przede wszystkim ich stosunkiem do ciała ludzkiego i trudu/pracy (w pierwszym rzędzie górnik) i to wszystko stanowi tło specyficznej regionalnej tożsamości.

Rozdział czwarty poświęcony jest analizie skomplikowanemu problemowi jakim jest separatyzm. Problem ten pojawił się jeszcze w czasach rozpadu Związku Radzieckiego i istnieje do dzisiaj. Autorka słusznie stwierdziła, że Donbas wraz z Krymem, pojmowany jest w społeczeństwie ukraińskim jako region, łącznie z elitami i rosyjską mniejszością etniczną od której

można by oczekiwać buntowniczych odruchów i irredentystycznych dążeń w stronę Rosji. Przeanalizowawszy interesujący materiał socjologiczny, Autorka, moim zdaniem w pełni zasadnie, wyprowadziła wniosek, że separatyzm w Donbasie należy raczej identyfikować jako dyskurs krytyczny wobec realiów współczesnej Ukrainy. W nim to aktualizuje się forma sprzeciw rosyjskojęzycznych Ukraińców, jako swego rodzaju idea, która rekompensuje symbolicznie mieszkańcom regionu fakt podporządkowania się kulturowego Kijowowi.

We wnioskach z pracy monograficznej zawarto uogólnione osobliwości regionalnej tożsamości Donbasu i wpływ symboli i mitów tworzonych przez elity (w pierwszym rządzie mit separatyzmu) na współczesny dyskurs narodowy w Ukrainie. Podkreśliły, że w konkluzywnej części pracy użyteczne byłoby nakreślenie kierunków kolejnych badań nad osobliwościami

regionu donieckiego i jej wpływu na powstanie narodu ukraińskiego.

W rezultacie zaznaczmy, że Marta Studenna-Skrucka przeprowadziła głębokie badania i osiągnęła jakościowo istotne rezultaty, które mają bezsporny walor nowości i pozwalają w sposób istotny uzupełnić naszą wiedzę i wyobrażenia o specyfice procesów etnicznych w Donbasie.

Wskazane przeze mnie powyżej dyskusyjne tezy i zauważane wady (w tym także liczne błędy w zapisie cyrylicą) nie wpływają na wysoki poziom pracy monograficznej, która pozostaje oryginalnym dziełem historiograficznym. Jestem pewien, że recenzowana książka zajmie ważne miejsce we współczesnych dyskusjach wokół problemów tożsamości regionalnych w Ukrainie.

Vitalii Telvak,

*Ivan Franko Drohobych State
Pedagogical University, Ukraine*

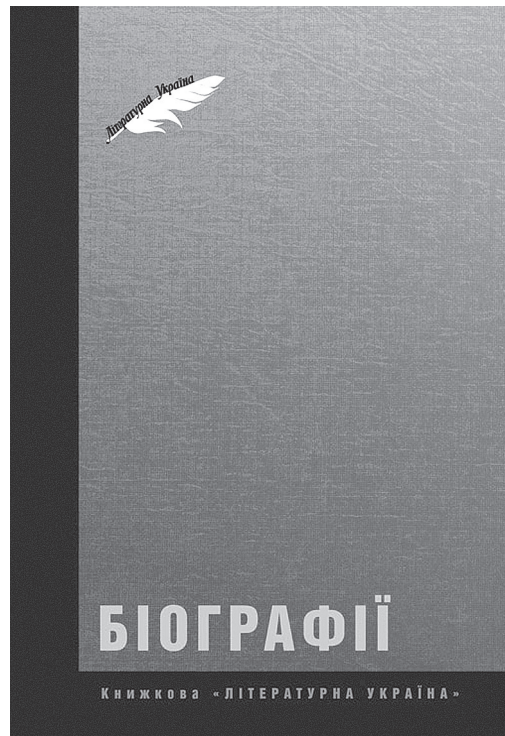
Our presentations

Biographies / Compiled by Sergiy Kozak, Hanna Protasova, Kyiv: Literaturna Ukrayina 2013, 180 pp. [In the Ukrainian language].

Біографії / Упорядники Сергій Козак, Ганна Протасова, Київ: Літературна Україна 2013, 180 с.

Газета «Літературна Україна» (Київ) опублікувала книжку *Біографії*. До цього видання увійшли біографії українських письменників, які друкувала на своїх шпальтах «Літературна Україна». Мета цих коротких нарисів – не лише представити основні віхи життя і творчості мистців слова, а й описати й осмислити феномен письменницької долі в Україні, якою вона постала у складному, сповненому трагічних подій і випробувань ХХ столітті. Автором ідеї цього видавничого проєкту є головний редактор газети «Літературна Україна» Сергій Козак.

У книзі представлено біографії Богдана Ігоря Антонича (автор – Данило Ільницький), Івана Багряного (Юрій Лавріненко), Володимира Гжицького, Осипа Турянського (Раїса Мовчан), Сергія Домазара (Михайло Слабошпицький), Миколи Зерова (Сергій Білокінь), Аркадія Казки (Григорій Зленко), Юрія Клена, Леоніда Мосендза (Ігор Набитович), Юрія Косача (Сергій Романов), Ігоря Костецького (Роберт Марко Стех), Юрія Лавріненка (Світлана Луцій), Вадима Лесича (Микола Савчук), Леоніда Лимана (Ростислав Доценко), Михайла Ореста (Олена Бросаліна), Тодося Осьмачки (Сергій Козак), Віктора Петрова (В'ячеслав Брюховецький), Євгена Плужника (Микола Жулинський), Клима Поліщука (Борис Костира), Олени Пчілки (Любов Дрофань), Володимира Свідзинського (Олег



Коцарев), Михайль Семенко (Любов Якимчук), Олекси Стефановича (Тетяна Рязанцева), Василя Чечвянського (Анатолій Санжаровський), Юрія Яновського (Володимир Панченко).

Ще одна мета цієї книжки – представити авторів біографій: науковців-літературознавців та істориків, письменників, журналістів, які досліджують життя і творчість українських майстрів пера, окреслити діяпазон їхніх літературних зацікавлень.

Halyna Levchenko, *Myth vs History. The Semiotic Sphere of Lesya Ukrainka Lyrics*, Kyiv: Academic Publishing 2013, 332 pp. (Series «Monograf»). [In the Ukrainian language].

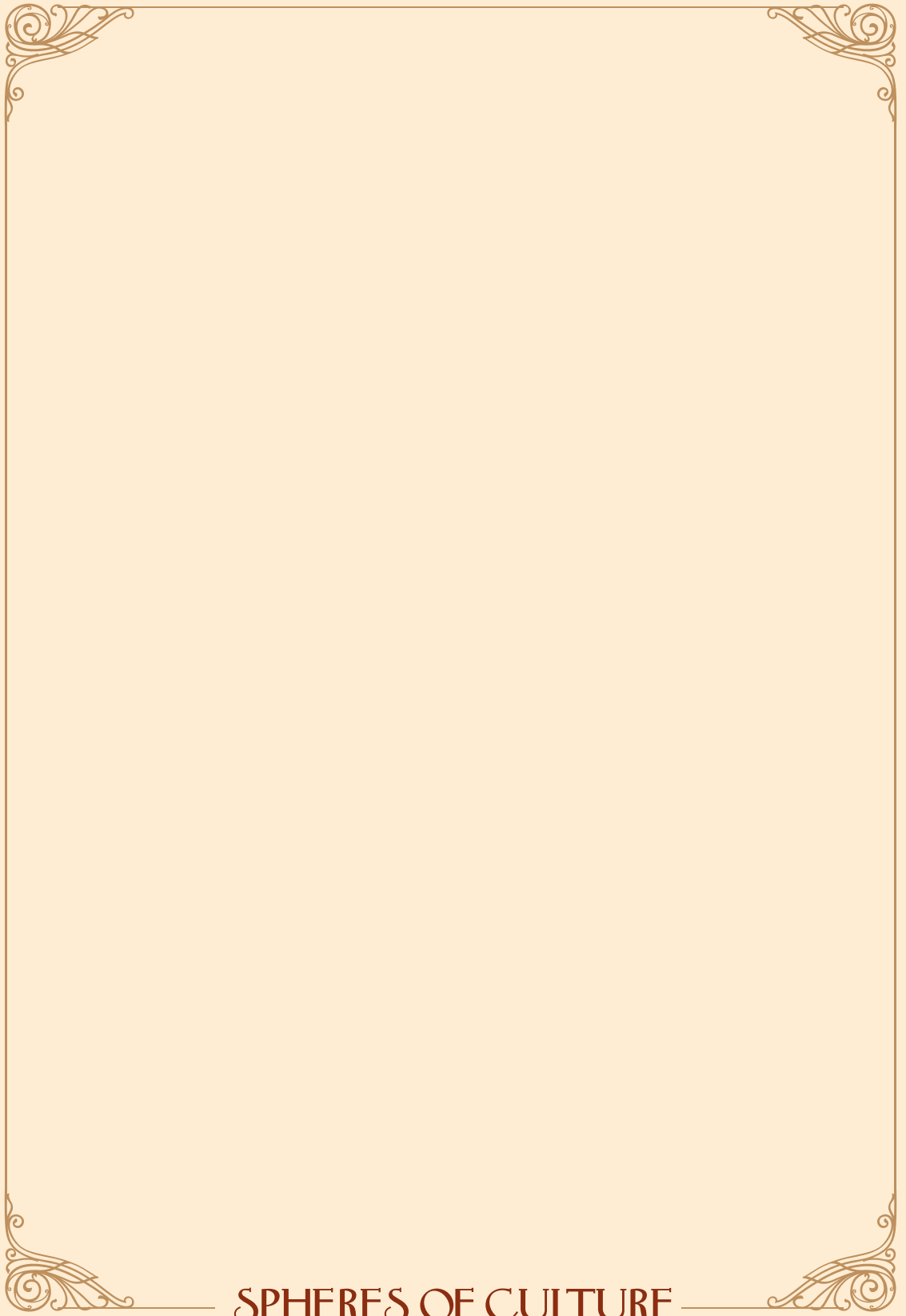
Галина Левченко, *Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки*, Київ: Академвидав 2013, 332 с. (Серія «Монограф»).

Монографія молоді, але вже відомої дослідниці українського письменства Галини Левченко є надзвичайно цікавою й оригінальною студією творчості Лесі Українки.

Семіосфера у проєкції на індивідуальну творчість автора є самодостатнім лінгвосоціокультурним середовищем, що оперує притаманними лише йому субкодами. Поєднання в цьому дослідженні міто-архетипного, екзистенційно-психобіографічного та структурно-семіотичного методів прислужилося відкриттю в метатексті лірики Лесі Українки нових значень, увиразненню важливих його аспектів, що відображено у цій монографії.

У монографії літературознавець будує теоретичну модель семіосфери лірики Лесі Українки, вивчає семантичний простір міту в її ліриці, дошукується в ній магічно-мітологічного та релігійного субкодів, студіює психобіографічний вимір авторського міту поетеси.





SPHERES OF CULTURE